

DIUCAS
CANARIOS
PALOMAS
FAISANES
GALLINETAS
ZAVILLAS
VETERINARIA
ALIMENTOS
PARA
PAJAROS
PECES
PERROS
PLANTAS



CUYES
ARDILLAS
MOROS
...
PARA
AGUARIOS
PLANTAS
PECES
TO...
POLI...
T...

TERRITORIO MEMORIA Y SOCIEDAD

ARTE EN LA CÁMARA DE DIPUTADOS DE CHILE

Créditos

Edición:

José de Nordenflycht Concha

Textos:

Gloria Cortés Aliaga

José de Nordenflycht Concha

Investigación:

Gloria Cortés Aliaga

Julieta Elizaga Coulombié

José de Nordenflycht Concha

Carolina Ossa Izquierdo

Documentación:

Rolando Báez Báez

Macarena Pérez Díaz

Fotografía:

Michael Jones Garvin

Diseño:

instruccionesdeuso.cl

Imagen portada:

Robert Rauschenberg Copperhead bite XI / roci Chile (detalle)

© Cámara de Diputados de Chile

Registro: XXXXXXXXXXXXXXX

ISBN: XXXXXXXXXXXXXXX

TERRITORIO
MEMORIA
Y SOCIEDAD

ARTE EN LA CÁMARA DE DIPUTADOS DE CHILE

VALPARAISO 2015

Índice

Presentación del Presidente de la Cámara de Diputados	4
1. El valor público del arte: un patrimonio artístico para Chile	9
1.1 Origen y Destino: historia del arte en dos sedes	11
1.2 Monumento Histórico: el edificio y su lugar	13
1.3 Murales: el hemicycle histórico	18
2. Pinturas albergadas: de la acumulación a la colección	31
2.1 Territorio: paisaje y representación	33
2.2 Memoria: formas y objetos	68
2.3 Sociedad: relatos y retratos	94
3. Jardines para el arte: de la ornamentación a la conmemoración	131
3.1 Estatuaria: ornato por encargo	133
3.2 Esculturas: las piedras de la memoria	148
3.3 Puertas: umbrales para el futuro	167
4. Bibliografía	170

PRESENTACIÓN DEL PRESIDENTE DE LA CÁMARA DE DIPUTADOS

Una vez recuperada la Democracia en Chile y reinstalado el Congreso Nacional en Valparaíso, en marzo de 1990, las autoridades de la Cámara de Diputados visualizaron inmediatamente la importancia de incluir obras de arte en sus dependencias.

Al hacerlo, retomaban una tradición que se remonta a fines del siglo XIX, cuando el Congreso Nacional albergó, en su histórica sede de Santiago, la colección del recientemente creado Museo Nacional de Bellas Artes. Sucesivamente, esta tradición se expresó en la ornamentación de su hemisiclo con pinturas murales y con esculturas sus jardines, en un esfuerzo que contribuyó a su reconocimiento, en 1976, como Monumento Histórico.

Este libro representa una continuidad de dicha tradición y apunta a otorgar valor público y proyección institucional a la decisión de nuestros ilustres antecesores quienes, primero, gestionaron la obtención de las obras que conforman la Colección de Arte de la Cámara de Diputados y, luego, concibieron su puesta a disposición de la comunidad a través de un proyecto que sistematiza lo obrado y lo comunica, conforme a los estándares de la sociedad del siglo XXI.

Ese es el sentido de este libro, que recupera para el patrimonio artístico chileno no sólo las 55 obras de destacados artistas nacionales y extranjeros que se exponen en el Congreso Nacional en Valparaíso, sino que las sistematiza hasta darles propiamente la forma de una Colección y las pone al alcance de la comunidad nacional e internacional, recurriendo a los medios digitales que caracterizan nuestro tiempo.

Este paso, por el que se trasciende desde la acumulación a la colección y desde la mera ornamentación hacia la conmemoración, reviste una dimensión particular cuando tiene lugar en Valparaíso, ciudad Patrimonio de la Humanidad, constituyéndose en un significativo aporte del Congreso Nacional a la ciudad que lo alberga.

Como en todo acto de rescate patrimonial, hay en la Colección de Arte de la Cámara de Diputados un sentido de responsabilidad para con las generaciones futuras, las que encontrarán en el relato que nos propone la colección referencias a nuestra identidad, a nuestro paisaje y a nuestra historia. Referencias éstas a las que siempre necesitamos volver la vista, sea cual sea el camino que recorran nuestros pasos y nuestro tiempo.

Aldo Cornejo González
Presidente de la Cámara de Diputados



1

EL VALOR PÚBLICO DEL ARTE: UN PATRIMONIO ARTÍSTICO PARA CHILE

Las colecciones institucionales, especialmente aquellas dependientes del Estado, tienen un compromiso ciudadano que es hacer patente su relación con el espacio público. Este espacio público considera la participación de la comunidad en su valoración y apreciación, así como en el sentido de pertenencia necesaria para articular el discurso del arte, que deviene público, y la experiencia acumulativa de una colección.

A partir de esa referencia es que nuestro país ha tenido en las instituciones del Estado a los garantes de aspectos tan importantes en la construcción del relato nacional como es su producción cultural. Este el caso de la Cámara de Diputados que en sus más de 200 años de historia ha dado muestra de un interés en difundir un patrimonio artístico que dista de ser un mero alhajamiento y decoración de sus dependencias como bienes muebles suntuarios.

Parte de este interés se refrenda en el hecho de que el primer espacio de exhibición del Museo Nacional de Bellas Artes, creado en 1880, hubiera sido en dependencias del edificio del Congreso Nacional de Santiago de Chile, evidenciando el interés de sus miembros por la promoción del patrimonio artístico nacional.

En la actualidad son varios los ejemplos en el mundo de corporaciones pertenecientes al poder legislativo en sus distintas institucionalidades nacionales -ya sea Cámaras, Parlamentos o Congresos- que han desarrollado un trabajo sistemático y riguroso para la puesta en valor de sus colecciones, donde baste mencionar -por ejemplo- como el Congreso de Estados Unidos de Norteamérica tiene varias colecciones, que difunde a través de exposiciones, publicaciones, internet y redes sociales. Por lo anterior es que la generación de una Colección

no es solo un relato, sino que también una realidad que se construye a partir del propósito de su trascendencia que, más allá de sus afanes memoriosos, es una verdadera muestra de responsabilidad para las generaciones futuras.

1.1 ORIGEN Y DESTINO: HISTORIA DEL ARTE EN DOS SEDES

La colección de la Cámara de Diputados de Chile se distribuye entre las sedes de Santiago y Valparaíso, encontrándose una mayor cantidad de obras en esta última.

El edificio de Santiago, primera sede de la Cámara y el Congreso Nacional, está ubicado en calle Compañía 1131 y fue construido en la segunda mitad del s. XIX (1857-1876) comenzando el gobierno de Manuel Montt. Los planos del edificio fueron realizados por el arquitecto francés Claude Françoise Brunet de Baines y culminados por el italiano Eusebio Chelli, tras variados intentos de terminar el edificio por otros arquitectos, entre ellos el chileno Manuel Aldunate. Tanto el edificio como los jardines poseen categoría Monumento Nacional y en él se alojó, por primera vez, la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, la que estaba constituida en su origen por un conjunto de obras que se habían trasladado desde

otras instituciones públicas como el Palacio de La Moneda, la Municipalidad de Santiago, la Biblioteca Nacional y la Universidad de Chile, entre otras.

Desde sus orígenes, entonces, la Cámara de Diputados de Chile se ha interesado en tutelar el patrimonio artístico chileno, ya sea a través de la promoción de leyes a favor de su resguardo, o del permanente interés los miembros de la Corporación por el arte y sus diferentes manifestaciones.

Es así que al comenzar el trabajo legislativo en el actual edificio del Congreso Nacional en Valparaíso, se planteó la necesidad de incorporar en sus diversos espacios y salones, obras de arte que representaran el valor y la misión de la Cámara para con el país. Labor que fue rápidamente asumida por sus autoridades.

La sede de Valparaíso se encuentra en Avenida Pedro Montt s/n, y su edificio

corresponde a una construcción del año 1988, cuando se decide trasladar el poder Legislativo a la ciudad porteña. La enorme construcción de 60.000 m², realizada en hormigón armado, fue obra de los arquitectos chilenos Juan Cárdenas, José Covacevic y Raúl Farrú.

En este edificio se comenzó a formar una colección de facto a partir de diversas acciones. Por un lado a partir de adquisiciones directas o por vía de concursos realizados por el Estado, que potenciaran la imagen país, educación, territorio, memoria y sociedad, entre tantos otros temas atingentes según las diferentes épocas y gobiernos.

Por otro lado se recurrió a préstamos en comodato de prestigiosas instituciones públicas como el Museo Nacional de Bellas Artes o de instituciones privadas como la Galería Carmen Waugh, acciones gestionadas por el Presidente de la Cámara don José Antonio Viera-Gallo.

Y finalmente por la generosa y entusiasta donación y comodato de varios de los artistas más relevantes de nuestro país, entre los que se cuentan Premios Nacionales de Arte y artistas extranjeros entre los que destaca el estadounidense Robert Rauschenberg,

Los autores que forman parte de la colección son de reconocido mérito y han formado una parte importante de la historia artística de nuestro país. Artistas que forja-

ron el programa de una construcción identitaria en Chile, ya sea a través de su paisaje o de la elaboración de retratos oficiales, pasando por pintores y escultores de la modernidad chilena, hasta artistas contemporáneos chilenos y extranjeros, que torcieron la línea académica existente en nuestro país hacia la construcción de una estética que resolvía la necesidad de denuncia, ya sea política o social del Chile actual.

De esta manera se fue formando a través del tiempo una colección diversa de obras que presentamos a la comunidad nacional desde un proyecto de puesta en valor que permite apreciarlas hoy y conservarlas para las generaciones futuras.

1.2 MONUMENTO HISTÓRICO: EL EDIFICIO Y SU LUGAR

La primera sesión de instalación del Congreso Nacional se realizó en 1811 en el Tribunal del Consulado, antiguo edificio situado en la esquina de las calles Bandera y Compañía. En adelante, sesionó en el palacio de la Real Audiencia de Santiago, situado frente a la Plaza de Armas y hoy Museo Histórico Nacional.

Fue trasladado a Valparaíso en 1828 sesionando detrás de la histórica Iglesia Matriz, para luego ser trasladado a Santiago, donde la Cámara de Diputados se estableció en el recinto ocupado por la Universidad de San Felipe, durante los momentos en que los estudiantes no tenían clases. En este sitio hoy se encuentra ubicado el Teatro Municipal.

En el año 1857, se inició la construcción de lo que sería el primer recinto concebido como palacio legislativo en Chile, cuyos

planos fueron elaborados por el arquitecto francés Claude Brunet de Baines, secundado por Lucien Henault y concebido durante la administración del Presidente Manuel Montt. A contar de 1870 se encarga la dirección de las obras al arquitecto chileno Manuel Aldunate Avaria. En 1872 el Gobierno aceptó la propuesta del arquitecto chileno Eduardo Trait, el que introdujo nuevas modificaciones al proyecto original y que implementa el nuevo arquitecto del Gobierno, Eusebio Chelli, finalizando las obras en 1876.

Sin embargo un incendio en 1895 destruyó gran parte del edificio, por lo que al año siguiente se incició su reconstrucción sobre los muros que quedaron y de acuerdo a un nuevo proyecto del arquitecto francés Charles Bunot será reinaugurado en 1901 por el presidente Federico Errázuriz Echaurren. Este edificio se encuentra situado en la

manzana comprendida entre las calles Bandera, Compañía, Morandé y Catedral. El ala poniente fue ocupada por el Senado y el ala oriente por la Cámara de Diputados. Entre ambas se encuentra el Salón de Honor, lugar de reunión del Congreso Pleno. Compartía con la antigua Iglesia de la Compañía toda la manzana, pero tras su incendio los terrenos jesuitas se convirtieron en los jardines que rodean el área oriente del edificio.

Desde esa fecha hasta septiembre de 1973, año en que cesan sus actividades a causa del régimen militar, el Congreso Nacional funcionó en este antiguo e histórico lugar. En un acto declamatorio y contradictorio al mismo tiempo, se anula la participación democrática del Congreso, pero su edificio es declarado Monumento Histórico en 1976, en plena dictadura y bajo Decreto Supremo, adjudicando características anómalas a la antigua ley de declaratorias.

Hasta 1990 se instaló el Ministerio de Justicia y luego Cancillería hasta el 2006. Actualmente, funciona en este inmueble la Biblioteca del Congreso Nacional.

Tras el regreso de la democracia, se reiniciaron las actividades propias del Congreso, esta vez en un nuevo edificio localizado en Valparaíso. Su construcción se inicia en 1988 y estuvo a cargo de los arquitectos Juan Cárdenas, José Covacevic y Raúl Farrú, cuyo trabajo fue seleccionado entre 38 profesionales que llegaron a la etapa final del

concurso de anteproyectos convocado por el Ministerio de Obras Públicas. Construido en hormigón armado, símbolo del progreso, el edificio contempla un espacio de 60.000 mts², cuya distribución contempla Las torres, (una de la Cámara de Diputados y la otra ocupada por el Senado) situadas en la parte posterior del conjunto arquitectónico. 16 pisos, entre los cuales se distribuyen las oficinas de los parlamentarios, de los Comités de los partidos políticos, de la Biblioteca del Congreso Nacional, entre otros servicios internos. Por su parte la denominada "placa", área de trabajo legislativo, consta de cuatro pisos, con un subterráneo destinado a estacionamientos con capacidad para 500 vehículos. El edificio del Congreso está dividido en dos alas que son simétricamente opuestas, en su centro se ubica el Salón de Honor. En una tiene su sede la Cámara de Diputados y en la otra el Senado. De esta manera, hacia el costado Oeste, frente a la calle Rawson y a la plaza O'Higgins, se encuentra el acceso principal del Senado. Hacia el oriente, frente a la avenida Argentina, se halla el acceso principal de la Cámara de Diputados. Hacia el norte, frente a la avenida Pedro Montt, se sitúa el acceso al Salón de Honor, que es la fachada principal del edificio. Hacia el sur, frente a la calle Victoria, se encuentra una entrada común al Senado y a la Cámara de Diputados, además del ingreso a los estacionamientos.

El ala oriente, ocupada por la Cámara de Diputados, dispone de una Sala de Sesiones de gran dimensión, con una capacidad de 137 escritorios en su hemicycleo y de 400 butacas en las tribunas. En el 2º nivel se sitúa la Sala de Sesiones de la Cámara de Diputados, la Oficina de Informaciones, la Oficina de Partes, Relaciones Públicas y la Sala de Lectura.

En el centro de la “placa”, entre la Cámara de Diputados y el Senado, se encuentra el Salón de Honor, que tiene una superficie de 630 mts.², una capacidad de 356 asientos y de 750 asientos en las tribunas. Es en este lugar en donde se reúnen ambas Cámaras con ocasión de ciertos actos solemnes como el Mensaje anual del Presidente de la República, el día 21 de mayo de cada año, la transmisión del mando presidencial y la ratificación por el Congreso Nacional de las reformas constitucionales.

La administración del Salón de Honor corresponde al Senado. Tradicionalmente (desde que el Congreso tenía su sede en Santiago) los jardines que rodean al Congreso Nacional han sido administrados y mantenidos por la Cámara de Diputados.

En el año 2007 se presentó un proyecto de habilitación que permitiera acoger nuevamente algunas sesiones de comisiones de la Cámara de Diputados, reservándose la Sala de Sesiones, hasta la fecha, para tareas protocolares y de difusión, además se res-

tauraron y ampliaron los tres pisos, el subterráneo y el altillo. Aunque el traslado total fue en 2008, el traspaso de oficinas desde la Cancillería (que ocupaba el edificio), fue paulatino, con una entrega de llaves simbólica en 2006.



Fachada Congreso Nacional

C. Brunet Debaines y L. Heneault 1857/1860; M. Aldunate y E. Chelli 1870/1876; C. Bunot 1896/1901

1.3 MURALES: EL HEMICICLO HISTÓRICO

Una gran diferencia entre el antiguo edificio del Congreso en Santiago y el actual, localizado en Valparaíso, es el objeto que cumplen las obras de arte que adornan los muros y salones principales de ambos lugares. Construidos con una distancia de 100 años, en situaciones políticas distintas y, ambas colecciones refieren a la instalación de una memoria oficial. Mientras en Valparaíso las obras se relacionan con acontecimientos, miradas y relatos vinculados a la necesidad de la conexión entre el Estado y el pueblo, a través de la tradición y la memoria; las obras localizadas en Santiago representan la necesidad de un reforzamiento de identidad, de una genealogía que permitiera a la elite política y económica reconocerse mediante los hechos militares y su nexa con Europa.

Esto se manifestó en las diferentes áreas del arte y la arquitectura, incluso en el espacio público. Ya el contenedor neoclásico

y monumental del edificio de Santiago nos dice algo de eso; enormes columnas reciben al visitante, abriéndose a grandes salones en los que se encuentran las principales protagonistas de esta novela ficcionada que se construye entre el arte y la política: la pintura de historia.

“Digan lo que quieran los Aristarcos i los pesimistas, este es un trabajo de alto mérito, es una página de nuestra historia que honra tanto a su autor como a los actores del país. (...) el arte no es otra cosa que la expresión fiel de la verdad histórica” (El Correo de la Exposición, 1875. pp. 66-67)

Así lo relata, al menos, Marcial González en el *Correo de la Exposición* en 1875. Además del paisaje, la pintura de historia se convierte, de pronto, en el mayor logro de un artista, especialmente porque asegura su

participación en los concursos y salones y se convierte en un referente para la elección de los pensionados a Europa. Y sin embargo, la pintura de historia –la mayor parte encomendada- solo podía aspirar a un cliente en particular: el propio Estado, ya que las grandes dimensiones que requerían los motivos históricos –simbólica de la importancia del relato- no eran fáciles de ubicar en los muros de los espacios privados.

Desde mediados del siglo XIX hasta dos décadas después del Centenario –y repitiéndose trágicamente a partir de 1973- el repertorio iconográfico oficial tiene su punto de referencia en la militarización de la identidad nacional.

La presencia de este relato en un edificio de la envergadura de la antiguo Congreso Nacional, parece entonces, obvio. El antiguo edificio fue construido en la segunda mitad del s. XIX (1857-1876). De estilo neoclásico, como la mayoría de los edificios públicos y privados de la época, albergaba –hasta 1973- a las dos cámaras, ubicadas cada una en un ala, y conectadas a través del Salón de Honor. Su construcción fue iniciada por el francés Claude Françoise Brunet de Baines, quien también dio origen a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile. Incendios y terremotos naturales y

políticos, atrasaron la construcción definitiva del edificio, siendo un italiano, esta vez, el que finaliza la obra, Eusebio Chelli, conocido por sus monumentales trabajos en Santiago como la Iglesia de la Recoleta Dominica.

En 1880, en el edificio se instala durante siete años el primer Museo Nacional de Pinturas, que pasaría a conformar el Museo Nacional de Bellas Artes, trasladándose al llamado “Partenón” de la Quinta Normal.¹

Es evidente que este edificio conmemorativo del poder legislativo del Estado, debió estar cuidadosamente alhajado. Pero los acontecimientos de la guerra civil de 1891, sumado al feroz incendio en 1895 destruyen no solo parte del Congreso, sino también todo lo que se encontraba en su interior. Un nuevo golpe es recibido con el terremoto de 1906. Poco sabemos, entonces, de las anteriores obras artísticas que pudieron adornar al edificio.

Hoy, podemos reconocer la presencia de algunas importantes obras realizadas para reforzar la idea del poder que encierra el edificio y su lineamiento con ciertos estamentos de los gobiernos liderados por grupos radicales, liberales y especialmente, conservadores.

¹BONTÁ, Marco, Milan “Medio Siglo de Vida Artística Chilena” Atenea, año XI, Tomo CLII, n° 404, 1963

En el Hemiciclo del edificio, en el centro del medio óvalo, se encuentra la obra de **Thomas Jacques Somerscales (1842-1927)**, “La Escuadra Libertadora” realizada en 1911.

El pintor inglés Somerscales, era miembro de la Marina Real, en calidad de profesor, y sirvió en los barcos de la Flota del Pacífico de 1862 a 1868. Llega a Chile en 1864, pero una fiebre palúdica adquirida en Panamá lo obliga a prolongar su estancia en Valparaíso, incorporándose en la docencia en el colegio Mackay, en 1869, en las asignaturas de inglés, matemáticas y dibujo. Ganador de numerosas medallas por sus paisajes y marinas, es reconocido en el ambiente nacional por sus obras de gran formato y sus vinculaciones con el romanticismo inglés, liderado por el teórico y crítico John Ruskin. Su afición por las marinas, lo hace uno de los representantes más influyentes de este género durante su residencia en Chile.

Y aquí surge una primera pregunta respecto al género de esta obra ¿marina o pintura de historia? “La Escuadra Libertadora” conjuga dos de los elementos más importantes del discurso oficial de la época: el mar y el relato histórico. La formación de la Escuadra Libertadora del Perú, liderada por Lord Cochrane en 1820, le otorga a Somerscales la oportunidad de poner su atención en uno de los temas más simbólicos y complejos de la República: el poder de la Armada. No queremos detenernos en detalles

sobre las acciones navales, pero es clara su participación e influencia en los sucesos bélicos desde la Independencia, pasando por la Guerra del Pacífico hasta ser protagonista del derrocamiento del Presidente José Manuel Balmaceda, apoyando al Congreso en lo que sería, la llamada Revolución de 1891. Tan poderosa es su influencia en el imaginario colectivo, que los hechos de la Armada se transforman en un elemento estructural de la identidad nacional, poniendo a Prat en la cabeza de los héroes “homéricos” de la nación.

Testigo de los hechos mencionados, Somerscales dedica gran parte de su obra al relato historiográfico de la institución marítima. En 1905, realiza una primera versión sobre la Escuadra y que hoy se encuentra en el Museo Naval de Valparaíso. Ya de regreso a su país natal, el gobierno de Chile realiza este segundo encargo para la Cámara de Diputados. Recurriendo a los archivos navales y al relato descriptivo de su amigo Pablo Délano, antiguo guardiamarina de Cochrane, el pintor viaja especialmente a Chile a montar su obra dos años después, en 1913.

Convirtiéndose, prontamente, en emblema republicano de una sociedad que mira hacia el pasado con nostalgia, esta obra pasó a formar parte de los billetes de 100 escudos emitidos por el Banco Central en 1964 y 1975. Esta estrategia cumple dos importantes funciones a partir del uso de

grabados con fondos *offset*. Por una parte, los billetes pretenden evitar la falsificación por medio de la perfección que se logra en las nuevas matrices, mientras que por otra se refuerza la imagen país mediante retratos y sucesos históricos relacionados con las diferentes ramas del Ejército.

En el Salón de Honor del ex Congreso, se encuentra otra de las grandes pinturas de historia que toman la forma de mural, “Almagro y el comienzo de nuestra historia” de Pedro Subercaseaux, llamado también, “el pintor de las glorias de Chile”. La obra, que fue realizada en 1918 por encargo de Fernando Lazcano y Carlos Balmaceda, presidentes de ambas cámaras, no estuvo exenta de comentarios de los miembros del Congreso.

Esta dificultad de la clase dirigente, sobre su incapacidad de apreciación artística venía siendo denunciada ya por varios artistas y pasquines de la época. Magallanes Moure culpaba a la nueva elite de mal gusto de las adquisiciones oficiales, dejando fuera las nuevas tendencias que traían algunos pintores chilenos tras sus viajes a Europa. Experimentaciones que debieron ajustarse, una vez en Chile, a las decisiones políticas y críticas de esta misma elite.

Esta afición de Pedro Subercaseaux por la pintura de historia, viene de sus primeros pasos en la Academia de Bellas Artes de Berlín, dirigido por el pintor de “sucesos bélicos”, Amon von Werner. Fue alumno de

la Academia de Roma y de la prestigiosa Academia Julian, donde fue alumno de Jules Lefebvre, famoso pintor de lo clásico (que en 1910, mandaría una de sus obras más representativas a la Exposición Internacional de Santiago: su “El dolor de María Magdalena”).

Con todos estos referentes, no se podía esperar otra cosa que Subercaseaux dedicara gran parte de su producción a los acontecimientos históricos. Tanto así que fue uno de los pintores oficiales para la difusión de la historia de Chile durante el régimen militar.

Obra fundacional, entonces, de nuestro “origen” histórico “Almagro y el comienzo de nuestra historia”, se convierte en un hito de referencia junto a la obra de Pedro Lira “La Fundación de Santiago” de 1858. Subercaseaux sitúa al conquistador español en el centro de la composición, a la manera de las grandes pinturas del *cinquecento* que admiraba en su estadía en la Academia de Roma. Lo único que la diferencia de estas últimas, es la importante presencia indígena que ocupa un especial primer plano pero que, al mismo tiempo, limita con la decoración del edificio.

Es curioso, sin embargo, que a un año de la celebración del Centenario sea la figura de Almagro la escogida para ornamentar y, al mismo tiempo, declarar, el Salón de Honor del edificio. Sin duda alguna, se trata de una nueva ficción historiográfica que busca en la

conquista española un origen genealógico que permitiera reforzar a las elites dirigentes. Y sin embargo, contradiciendo este mismo postulado, instalan mediante la obra de Somerscales la simbólica fundacional de la independencia latinoamericana.

Para matizar estas debilidades estructurales de la historia republicana, se encomienda al famoso pintor simbolista francés **Edmond Aman-Jean (1858-1936)** la representación de la Prudencia, Justicia, Virtud y la Ley, que acompañan a la “Escuadra Libertadora” en el hemicycle desde 1913.

La serie de cuatro pinturas se inspiran en los postulados de Santo Tomás de Aquino, sobre las virtudes cardinales. Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. De este modo, la Justicia (Jus) –o derecho- es una Virtud (Virtus) general. En ella operan, la Ley (Lex), que ordena los actos para el bien común; y la Prudencia (Prudentia) que debe provenir tanto de quien ejerce la justicia como del que la recibe, para el perfecto equilibrio. En resumen, la ley injusta y mal interpretada, no es ley, porque es corrupta, viola la justicia y presiona sin sabiduría.

Pero la Justicia trasciende al individuo, por ende, las virtudes cardinales dejan de ser morales para convertirse en jurídicas. Desde este punto de vista, la más importante es la Justicia, ya que las otras no se aíslan del acto de la intención subjetiva del hombre. Ya no interesa la construcción

de un hombre virtuoso, interesa construir buenos ciudadanos, pues la cuestión moral individual no está al margen de la política y de ello depende la continuidad de la República. Teoría que se acerca más a las planteadas por Aristóteles. Así, en la filosofía moral del siglo XIX y XX, se replantean las virtudes no hacia una felicidad divina, sino a los destinos individuales y sociales, derivados de la Revolución Francesa y la Declaración de los Derechos del Hombre. La obra de Alexis de Tocqueville, “La democracia de América” (1835-1840) señala una actualización contemporánea sobre los conceptos de democracia y virtudes cívicas, que incide bastante en las concepciones republicanas de Latinoamérica. También las reformas a la Constitución en 1833 y los comentarios realizados por Huneeus, consideran los derechos civiles –como el sufragio- como una carga y no un derecho, esto es, que implica limitaciones constitucionales. Al mismo tiempo, reconoce la eliminación de los privilegios, la elección de los cargos públicos y la preservación de los derechos individuales. El Ejecutivo y el Poder Judicial tienen, así, el poder de ejecutar las leyes lo que condice con las cuatro virtudes “modernas”.

Como simbolista, el pintor Aman-Jean, retoma ambos conceptos medievales y contemporáneos, para armar su propia iconografía de los cuatro elementos a representar. Así, la Virtud aparece representada

según se le describe, en las Crónicas Troyanas, en las figuras femeninas de la madre y la esposa, donde el sufrimiento de la madre se convierte en virtud ante la pérdida de hijos y esposos. Pareciera aludir también, a través de esta simbología, a los procesos independentistas, donde la mujer ocupa el rol preponderante de la prudencia, la libertad, la educación y la virtud.

La Justicia, proviene de la diosa romana *Iustitia*, a quien se le ve representada con los la balanza y los ojos vendados, atributo que recién fue incorporado en el siglo XV. Nuevamente se relaciona con que la justicia debe ser impuesta con prudencia e igualdad. Themis, en tanto, la primera versión helenística de la diosa, es la del 'buen consejo', la encarnación del orden divino, las leyes y las costumbres; la ley divina. En este caso, entonces, pareciera estar representando a la Ley con la espada, símbolo de la fuerza con que debe impartirse.

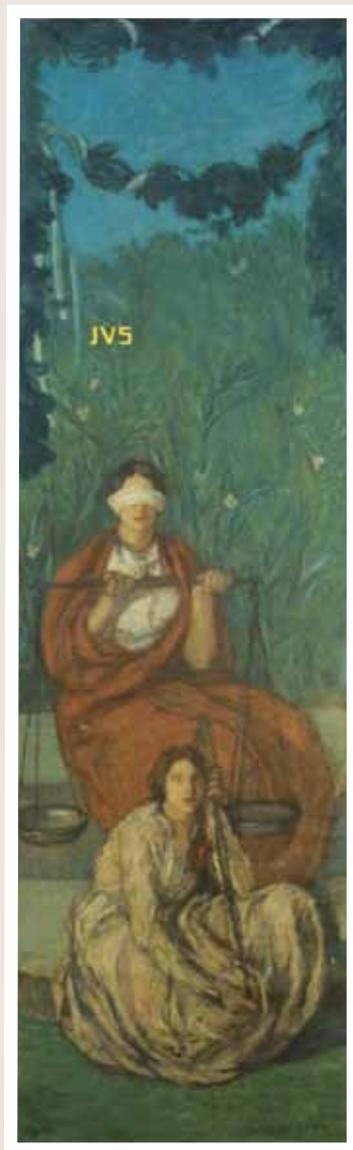
Finalmente la Prudencia, aparece representada por dos mujeres –que reemplaza las dos caras tradicionales- mientras la serpiente que se enrolla en otra alude al buen discernimiento y es, también en este caso, el conocimiento jurídico.

En resumen, los murales de la sede en Santiago del Congreso Nacional rescatan la visión todavía republicana y no de nación, que se instaura ya para la década del Centenario. Lo que se crea es un relato genealógi-

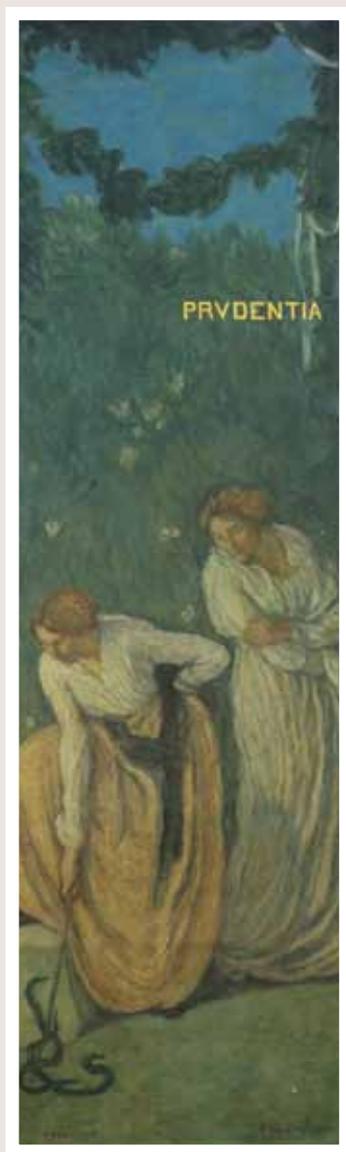
co que no implica la independencia de España, sino una descendencia cultural. Esto es matizado por la presencia de las virtudes cívicas y democráticas de un país en plena reforma y modernización, que se enfrenta a dicotomías sustanciales en torno a su identidad.



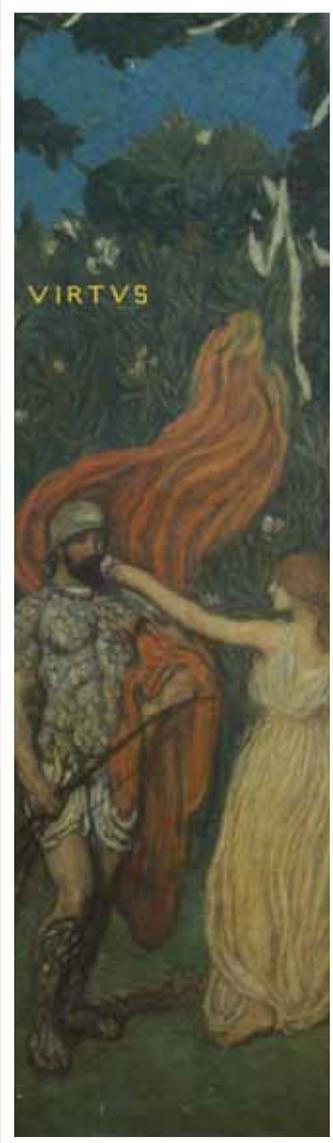
La Primera Escuadra Nacional
Thomas Somerscales



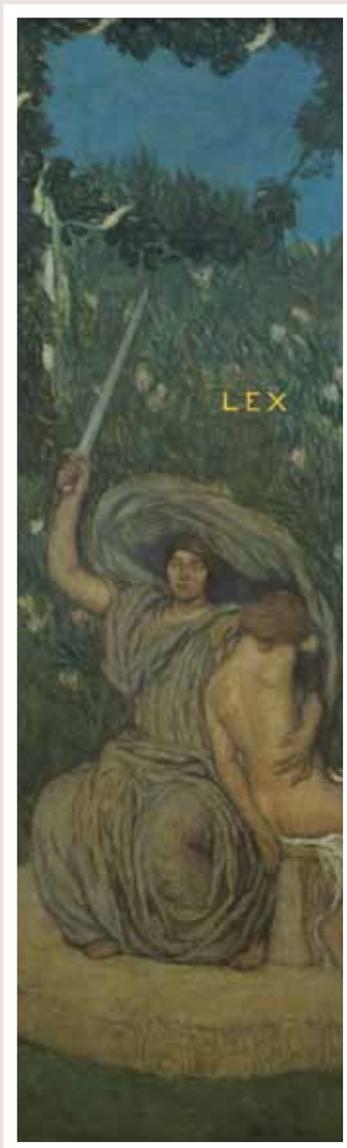
Justicia
Edmond Aman-Jean



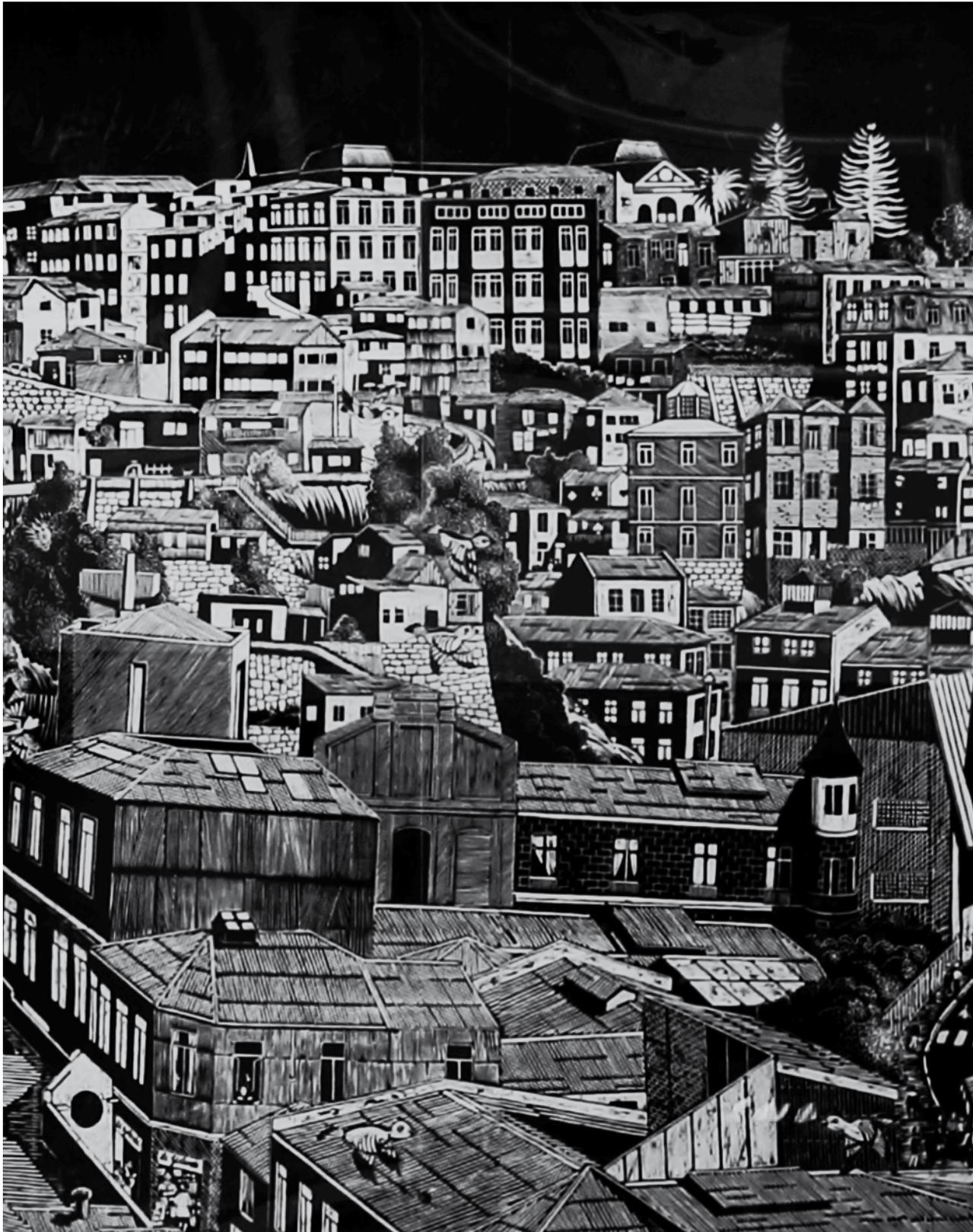
Prudencia
Edmond Aman-Jean



Virtud
Edmond Aman-Jean



Ley
Edmond Aman-Jean



2 PINTURAS ALBERGADAS: DE LA ACUMULACIÓN A LA COLECCIÓN

Las obras de arte que están en exhibición permanente en el Edificio del Congreso Nacional de Valparaíso son pinturas, dibujos y grabados que se reconocen desde los atributos que nos permiten percibirlos (color, espacio y materia), los elementos desde los cuales están desarrolladas (soportes, manchas y límites) y los géneros sobre los cuales reconocen el valor de su representación (paisajes, objetos y retratos).

Todos estos factores convergen en una figura, que siempre es una ficción o un relato producido por el artista. De este modo el imaginario con el cual proponemos hacer reconocibles las relaciones entre la gran variedad de figuraciones ofrecida por las obras en exhibición, se nos aparece a través de las expresiones que configuran una mirada sobre el Territorio; entendido éste como un lugar de identidad; la Memoria que aparece como la relación entre los objetos y los

sujetos; y la Sociedad representada a través de la presencia de retratos y de rostros anónimos, todo lo cual en su conjunto permite tener una visión colectiva de nuestra identidad.

Una identidad visual que se construye desde un relato plural, de cómo nos vemos y somos vistos a partir de la convergencia de artistas locales y regionales, nacionales e internacionales, reunidos a partir de la convicción de producir valor público a partir del arte, con el propósito de convertir nuestro origen en destino.

Considerando, entonces, todos los elementos anteriormente mencionados para la realización de un análisis que permita la selección de las obras de mayor valor dentro de la colección, lo emblemático de sus autores y la designación de la Cámara de Diputados como un órgano en el que reside *la soberanía popular, la legislación para to-*

dos y la diversidad, es que se proponen las siguientes temáticas para la asociación de sentido entre las obras.

Es importante considerar que, al ser una organismo público, la colección debe estar al servicio también de la comunidad, por lo que el valor agregado de esta propuesta es entregar herramientas tanto a la Cámara de Diputados como al público, para poder de valorar estas obras como un conjunto desde un discurso institucional que las pone en valor, siendo comprendido por quienes circulan por los espacios del edificio.

El estatuto de representación de una obra se legitima en la posibilidad de su interpretación. Por lo que en paradigmas alojados en zonas de comodidad para el espectador, las preguntas sobre ¿qué representa? o ¿qué quiso decir el autor? se responden con mayor certidumbre en la medida de que las obras son propuestas desde significados que están afuera de ellas. Sin embargo en las obras que proponen una nueva realidad, a partir de la presencia de una propuesta formal que transforma y reinventa lo que está afuera de ellas, el que mira es invitado a un viaje a lo desconocido.

Claramente obras que han sido anidadas en las paredes de pasillos y oficinas de la Cámara de Diputados como las de Francisco Méndez (1922) o Samy Benmayor (1956) representan este desconcierto, ya que por años la incompreensión y el desáni-

mo a esforzar la mirada sobre ellas, las tuvieron descentradas, evidenciando el malestar de no poder responder con literalidad a las preguntas pertinentes dentro de un sentido común impertinente, ya que lo que representan o lo que quiso decir el autor, será refractario a la realidad y estará siempre en otra parte.

2.1 TERRITORIO: PAISAJE Y REPRESENTACIÓN

Las conexiones y correspondencias entre los paisajes y los grupos humanos, son una expresión fidedigna de la identidad de quienes viven y actúan en ellos: valores simbólicos, integración social, identidad y pertenencia son las reflexiones a las que invitamos con esta selección, que pone de manifiesto quienes somos en el lugar que nos construye.

El Territorio implica también un Paisaje, donde se integran componentes naturales y culturales, tangibles e intangibles, cuya combinación configura el carácter que lo identifica como tal, por ello debe abordarse desde diferentes perspectivas: desde la pervivencia de un paisaje natural en las prácticas artísticas hacia lo que se define como paisaje cultural, que es la mirada del hombre sobre la definición de “lugar”. Esto condice con distintas épocas de la historia del arte, desde el siglo XIX hasta el XX y es,

por tanto, una construcción social que permanece vigente en la actualidad.

El Territorio se define, construye, conforma, modifica, destruye y resignifica en función de una serie de configuraciones políticas, sociales y culturales. Las lecturas que devienen de ello, recaen en la mirada sobre los espacios y la historicidad de las imágenes que lo delimitan, las que finalmente se constituyen en un nexo entre las identidades propias y particulares con la idea de nación. La artificialidad de estas imágenes, entonces, crean cruces y fisuras con el paisaje republicano, ya que incorporan al “otro”, al sujeto marginado o las contradicciones políticas de la sociedad contemporánea sobre el habitar, la denuncia social y la ruptura con la tradición.

Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925) pertenece al grupo que el crítico Antonio Romera denominó “Los cuatro gran-

des maestros de la pintura chilena". Su obra, principalmente realizada dentro del género del paisaje, marca un referente ineludible en el curso de la pintura chilena de fines del XIX y principios del XX.

Formado en la Academia de Pintura, sus maestros fueron Cosme San Martín y Juan Mochi, aunque Valenzuela Llanos "respira otros ideales" como diría también Romero, estableciéndose a su juicio como un "académico a la moderna", muy cercano al trabajo de los impresionistas. En este mismo sentido, Ricardo Bindis lo describe como el "primer impresionista criollo" comparándolo, sobre todo con Alfred Sisley.

Tras completar sus estudios en Chile viaja a Europa en 1901 donde conoce de cerca la escena artística de la época. Es en Francia donde se establecerá al año siguiente para estudiar en la famosa Academia Julien con las figuras más representativas del arte oficial, como eran por ejemplo Jean Paul Laurens y Fernand Cormon.

Participa en diversas exhibiciones nacionales internacionales, incluso gana medalla de plata en la Exposición Internacional de Buenos Aires, en 1910, y medalla de oro en la Exposición Centenal Internacional de Santiago ese mismo año.

Según Gaspar Galaz y Milan Ivelic, su consagración no se detuvo allí, puesto que a lo largo de su vida obtuvo veintiséis recompensas y distinciones oficiales; "No hay duda de que ha sido el artista más laureado de la pintura chilena", agregan.²

Un paisaje rural, con un gran árbol al centro y la cordillera nevada detrás; hablamos de un panorama de otoño-invierno donde una vez más, queda demostrada la inclinación del artista por la naturaleza. Menos purista que sus antecesores paisajistas -como sus maestros Mochi y San Martín- se muestran algunas influencias del impresionismo, como las pinceladas más sueltas y la subjetividad presente en la obra. El colorido más opaco, el uso del rosa y terracotas, parecieran darle un carácter nostálgico a la obra.

Ricardo Bindis dice: "El paisaje es el gran tema de Valenzuela Llanos, especialmente por conseguir el color ambiente, con sus rosados tan nobles y los tenues verdes de la vegetación. (...). El tema es muy humilde, sin embargo el artista consigue una euforia de color y una gran placidez. El avezado dominio de la técnica, como siempre..."³

²GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milan *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso: 1981, pág. 129.

³BINDIS, Ricardo *Pintura Chilena. Doscientos Años*, Origo Ediciones, Santiago, 2006. Pág. 169-170.

La composición no es la clásica de los árboles a los costados, enmarcando el paisaje; en este caso el árbol está al centro de la pintura, corroborando lo que nos decía Romera, del académico moderno.

Esta obra es una prueba concreta de los influjos extranjeros presentes en la obra de Valenzuela Llanos, no obstante, influjos más bien técnicos que no inciden en la temática de su obra: el paisaje chileno.

Una de las obras más emblemáticas en este sentido, es la pintura del pintor inglés Somerscales “Bosques en el sur de Chile” no solo representa un estado natural del paisaje, sino también un gesto político sobre la colonización y apropiación de las fronteras sureñas. Uno de los espacios más complejos de la era republicana cuya crisis se acentúa durante la llamada pacificación de la Araucanía. Somerscales es un pintor de la oficialidad construida y de la instrumentalización del paisaje, en este caso, para la burguesía nacional. “Chile, por su naturaleza, tiene que ser tierra de paisajistas”⁴, se declara en la época del Centenario de la República, por lo que este género de la pintura logra establecerse como un canal de comunicación con la clase burguesa y adinerada del país, así como una legitimación de los artistas en el consumo social del arte.

“Bosque en el sur de Chile”, habría sido vendido en el remate de la Sucesión de la señora Josefina Garcés, en 1952, dato que confirma lo anterior. Las donaciones de coleccionistas privados al Estado, constituyen otra vertiente de estudio hacia la pregunta sobre quién construye, finalmente, el corpus de obra que se instaura como corolario de la identidad. Bien lo plantea Pedro Lira cuando señala sobre las consecuencias que tiene en la pintura “*el advenimiento de las democracias, la división de las fortunas, el escepticismo en las ideas...*”⁵ para la comercialización de nuevos formatos y la utilización de los géneros del paisaje y el costumbrismo como estrategia comercial instrumentalizable en la burguesía.

La obra aparece fotografiada en un recorte de prensa, perteneciente al archivo personal de Antonio Romera. En el mismo artículo, se consigna que “Paisaje del Sur de Chile, de Somerscales, (fue) vendido en el remate de la Sucesión de la señora Josefina Garcés, en 1952, en 100 mil pesos.”⁶

⁴ VICUÑA SUBERCASEAUX, Benjamin “Don Pedro Lira” Revista Selecta. n°2 Año 1, 1909

⁵ LIRA, PEDRO “De la pintura contemporánea” Revista de Artes y Letras, Santiago, 1884, Pags 222-228

⁶ 20 Años de Valorización Estética. Sin nombre. Enero de 1961, página 44. Archivo personal del crítico Antonio Romera, obtenido del Archivo documental del artista, Museo Nacional de Bellas Artes.

Cabe mencionar que en un extenso catastro de casi 300 obras realizadas por el artista; sin embargo, esta obra en particular no aparece, con ninguno de los dos títulos mencionados anteriormente.⁷

Composición vertical. En primer plano y en la zona inferior del cuadro vemos una carreta tirada con bueyes que, debido a las dimensiones de los árboles que la enmarcan, queda totalmente desplazado del foco de interés de la composición.

En este paisaje de un bosque chileno, podemos notar el claro *oficio realista* de este inglés, la descripción de un paisaje típico del sur de nuestro país. Se admira su *rigor objetivo*, la *penetrante observación de la materia* y la *capacidad para conseguir diversas texturas*.

Sin embargo, podemos notar ciertos tintes de romanticismo en la composición de este paisaje. No resulta curioso que la influencia de este movimiento no esté presente del todo en la obra de Somerscales, esto, debido a su formación autodidacta, sin participar en la Academia.

La influencia del teórico Ruskin – gran admirador del pintor J.M.W. Turner-, se ve latente en su pintura, tal como se describe en el catálogo “Somerscales en tierra”⁸: *El*

crítico inglés señalaba que los artistas jóvenes “fuesen a la naturaleza con toda la naturalidad de su corazón, y caminen hacia ella laboriosa y lealmente, sin otro pensamiento que el de penetrar mejor en sus designios, no rechazando nada, ni escogiendo nada, ni desdiciendo nada”.

Onofre Jarpa Labra (1849-1940)

a los 15 años comenzó a tomar clases formales de pintura con Salustio Carmona, maestro en, Alhué, su ciudad natal. Luego se instaló en Santiago y en 1866 ingresa a la Academia de Pintura que por aquel entonces era dirigida por Alessandro Cicarelli. Es en ese contexto que conoce a quienes serían sus grades amigos, entre ellos Pedro Lira y Ramón Subercaseaux. Participa en los talleres que dicta Antonio Smith. Junto a Lira, Cosme San Martín, Orrego Luco y Valenzuela Puelma, entre otros.⁹

“Es un importante continuador del paisajismo chileno. Su aprendizaje lo inició a temprana edad y muy pronto se consagró por entero al arte, sin abandonarlo jamás. Frecuentó el taller de Antonio Smith, asimilando el espíritu romántico, aunque llevándolo hacia una orientación distinta a la del maestro. A los treinta y dos años de edad viaja a Europa para proseguir sus estudios;

⁷ TUPPER, Patricio *Somerscales: con el catálogo de su obra*, Ediciones Ayer, Santiago, 1979.

⁸ CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES. *Somerscales en tierra*. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2005.

⁹ ALLAMAND, Ana Francisca. *Pintura chilena del siglo XX: Onofre Jarpa. La naturaleza: fuente inagotable de inspiración*. Santiago: Origo Ediciones, 2008, p. 12-13

lo hace en París, Madrid y Roma y, a pesar de los cambios visibles que mostraba el arte europeo, no sintió el impacto de las nuevas tendencias, manteniéndose vinculado con la tradición.”¹⁰

Fue condiscípulo de Pedro Lira y alumno de Cicarelli en la Academia. En su pintura, que se inclinó mayoritariamente por el paisaje, existe una tendencia hacia el idealismo religioso y pietista. Dentro de un primero periodo marcado por el estilo romántico, Jarpa fue adecuándose cada vez más al modelo, lo que se tradujo en la madurez pictórica, donde muestra una faceta realista, los colores se alejan del dramatismo del romanticismo... Además, fue alumno de Ernesto Kirchbach, posterior director de la Academia de Bellas Artes en Santiago.

“La naturaleza triunfa, y en una carrera ascendente por sus dotes naturales, adquiere prestigio en el mundo artístico en 1875 al obtener la segunda medalla en la Exposición Internacional de Santiago.”¹¹

Viajó en tres oportunidades a Europa, donde revisó las obras de sus favoritos: “Rafael, en Italia; Murillo, en España. Valásquez, sin duda es más pintor que Murillo,

pero este tiene para mí una mayor suma de idealidad. A Miguel Ángel, en este momento, no le considero como pintor, sino como escultor. En Francia, admiro a Delacroix, mi favorito de esa escuela.”¹²

A pesar de que estuvo en Europa en plena ebullición de corrientes vanguardistas –cubismo, fauvismo, superrealistas-, Onofre Jarpa “no sintió la atracción de las nuevas inquietudes. Su visita a Europa (1881) y sus estudios en Roma y Madrid dieron firmeza a su técnica sin aproximarlos a los maestros que buscaban la ruptura de la tradición.”¹³

En Europa (becado por el gobierno) estudia con el español Francisco Pradilla y con el piomontés Marco Calderini. De vuelta de sus viajes, pinta aquí los paisajes de la zona central que harán perdurar su nombre. En la pintura chilena Onofre Jarpa, marca si nos atenemos a la cronología como punto de referencia, la transición entre dos épocas muy definidas y concretas”¹⁴

Fue profesor de Juan Francisco González, Enrique Swinburn, y Alberto Valenzuela Llanos, entre otros. Obra prolífera en sus 90 años de vida. Junto a su grupo de amigos, quienes tenían la necesidad de un

¹⁰ ROMERA, Antonio. P. 61

¹¹ INSTITUTO CULTURAL DE LAS CONDES. *Evocación y Recuerdo de Onofre*. Santiago: Instituto Cultural de las Condes, 1975, pág. 9

¹² YAÑEZ SILVA, Nathanael “Nos habla Onofre Jarpa”, en “El Diario Ilustrado”, 13 de febrero de 1927.

¹³ INSTITUTO CULTURAL DE LAS CONDES. *Evocación y Recuerdo de Onofre Jarpa (1849-1940). Exposición Retrospectiva*. Op. cit., pág. 15

¹⁴ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Tradición y modernidad en el arte chileno a principios de siglo: dos esquemas en conflicto*. Centro de Extensión Pedro Olmos, 12 de abril de 1999. Talca: Universidad de Talca, 1999.

museo nacional, gestionan la apertura del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en 1880.

La obra “Paisaje campestre”. Lo más probable es que sea de fines de siglo XIX o comienzos del XX, ya que después de acerca al impresionismo.

En esta composición, y así como en la mayoría de sus paisajes, queda a la vista la mirada descriptiva de Orrego Luco. *Este naturalismo documental*, se describe perfectamente en el siguiente texto de Isabel Cruz: “...Jarpa es un respetuoso de las cosas, de su morfología, de sus características, de su esencia, y para él tanto la disposición de las hojas de un árbol movidas por el viento como el desorden aparente de un macizo de roca, son trozos que merecen ser trasladados a la tela con verosimilitud. Realidad exterior e interior se sostiene y refuerzan en sus mejores obras.”¹⁵

Resulta curioso que, a pesar de haber viajado por Europa y estar en medio de las vanguardias artísticas, el artista no se haya adscrito en ninguna de ellas. Aunque para esta cuestión, Cruz también nos da algunas luces. Según ella, Onofre Jarpa es esencialmente un pintor religioso, “que

practicó el arte del pincel como un método de ascesis para comunicarse con Dios a través de la contemplación de la naturaleza.”¹⁶

El mismo sentido tiene en la modernidad la construcción del paisaje en pintores como Valenzuela Llanos y la que fuera su discípula en la Escuela de Bellas Artes **Dora Puelma (1898-1972)**, donde se continúa una pragmática del paisaje donde se fortalece la resistencia a la mirada sobre las nuevas tendencias artísticas y las demandas de nuevas clases políticas en ascenso. El caso de Puelma es interesante, ya que se constituye en una de las pocas autoras femeninas presentes en la colección. Formada en la Escuela de Bellas Artes, donde fue alumna del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González, Alberto Valenzuela Llanos y Pablo Burchard, Dora Puelma destacó principalmente en dos géneros pictóricos: la figura humana y el paisaje. Organiza y preside tempranamente la Sociedad Artística Femenina y es socia fundadora de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Este activismo es, quizás, la razón por la que su obra logra instalarse en la historia del arte chileno, por sobre otras artistas de su generación.

¹⁵ CRUZ, Isabel “Onofre Jarpa” en “El Mercurio”, 17 de febrero de 1980.

¹⁶ *Ibidem*.

Dora Puelma “vivió en momentos de profundos cambios para la pintura. Por vocación de amor hacia la naturaleza permaneció fiel a la figuración y a la representación de lo visible. (...) Domina las medias luces, el colorido suavemente gris y los matices que se apoyan en tierras verdes, ocres y sierras tostadas. Fue necesariamente de estilo ecléctico... como tamizó y transformó el legado de sus grandes maestros para ponerlo al servicio de sus propias concepción, sensibilidad y visión de las cosas.”¹⁷

Logra tercera medalla en pintura, en el salón oficial, además de una mención honrosa. “Nueve años más tarde ya tiene la segunda medalla y en 1929 conquista medalla de bronce en la exposición internacional de Sevilla...”¹⁸

Su obra “Mañana de primavera”, corresponde a la época en que es alumna del paisajista Valenzuela Llanos, y es quizás, la obra más difundida de la artista aun cuando también incursiona sobre figuras femeninas, retratos y desnudos que ponen en cuestión los cánones tradicionales del arte chileno.

Paisaje rural en el que sobresalen en primer plano diversos árboles en colores grises y rosas principalmente. Hacia el fondo y entre el follaje de los árboles, vemos una casa de adobe.

Dando cuenta del gusto epocal por este tipo de representación paisajística es que llega a Chile la obra del pintor ruso **Michail Tkatchenko (1860-1916)**. Pintor principalmente de paisajes, Tkatchenko estudia en la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo y Cormon. Participó en los Salones de París, ciudad a la que llega en 1888 y que significó un cambio en su forma de pintar.

Vinculado con la comunidad de artistas rusos establecidos en París, conoce a quien sería su mentor Alexey Bogolyubov, pintor que trabajaba para la delegación naval rusa en Francia, quien le ayudó en su carrera como pintor de marinas. Durante sus años parisinos Tkatchenko pudo conocer a los pintores impresionistas de primera mano.

Fue Caballero de la Legión de honor en 1889. Mención de honor en 1907. El Museo Ruso de Leningrado conserva su obra *En*

¹⁷ MINISTERIO DE EDUCACIÓN DEPARTAMENTO DE CULTURA. *Dora Puelma*. Texto de Victor Carvacho Herrera. Valparaíso: Departamento de cultura, 2 de mayo de 1977. Archivo de Prensa MNBA.

¹⁸ PALACIOS, José María. *Pintura chilena 1816/1957. Colección Roberto Palumbo*. Santiago: Empresa y editora Pgrama y Hares Trafalgar, 1997. “Dora Puelma”, sin número. Archivo de Prensa MNBA.

*el estudio de un artista y el Museo de Toulon, La llegada de la escuadra rusa a Toulon, 13 de octubre 1893.*¹⁹

Paisaje campestre cuya composición se basa en la disposición de árboles de troncos largos y delgados, alineados en diagonal que se reflejan sobre una laguna ovalada, también posicionada diagonalmente, que se encuentra en primer plano de la obra y se ve cortada por el margen derecho del cuadro.

Un pasto de trazos verdes, amarillos y blancos rodean la laguna y en el fondo, detrás de los árboles se ve un camino cercado y tres casas, dos blancas a mano izquierda y una naranja a mano derecha. Además una variedad de árboles cuya dimensión es menor que los que se ubican diagonalmente a lo largo del área central de la obra.

El paisaje va sobre un cielo celeste, con un toque de rosado al bordear con las casas y el camino y con escasas nubes. Una luz tenue emana sobre esos árboles altos y delgados cuyas sombras se ven proyectadas hacia atrás.

Se utiliza poca cantidad de pintura por lo que se transparenta la textura del lienzo en el paisaje.

Esta obra es donada en 1920 al Museo Nacional de Bellas Artes por don Carlos Cousiño, y con toda seguridad está mal datada, 1919, ya que el autor muere en 1916.²⁰

El territorio del bordemar, la representación de las actividades marítimas y en definitiva el paisaje marino tendrá uno de sus ejemplos cumbres en el trabajo y la obra del pintor **Arturo Pacheco Altamirano (1905-1978)**. Desde pequeño manifestó cualidades para el dibujo, realizando su primera exposición en el Liceo de Concepción en 1924, donde presentó una serie de temas típicos de su ciudad natal, Chillán. Sin embargo, su padre lo envía a estudiar arquitectura en la Universidad de Chile de Santiago, donde permanecerá un año. La muerte de su padre significa un momento importante y crucial en su carrera ya que, de alguna manera, le permite optar por la pintura.

Sus primeros trabajos están vinculados por lo general a paisajes marinos: puertos, los mástiles de los barcos, el humo en los remolcadores, los pescadores, las calles y tabernas del puerto, además de escenas campestres que toma de su Chillán natal, con temas típicos y vernaculares.²¹

¹⁹ BÉNÉZIT, Emmanuel *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tout les temps et de tous les pays*, L. Gründ, París, 1976, tomo 10, pág. 205.

²⁰ COUSIÑO TALAVERA, Luis *Catálogo del Museo de Bellas Artes*, Sociedad Imprenta y Litografía Universo, Santiago, 1922. Pág. 123

²¹ RUIZ ZALDÍVAR, Carlos. Arturo Pacheco Altamirano. Santiago: Ediciones Delfín, 1974, pg. 11

En 1952, es nombrado Agregado Cultural de la Embajada de Chile en París, lo cual le permite conocer de cerca los movimientos de la vanguardia, así como exponer en los principales salones de la época. En 1956, es designado Agregado Cultural en la Embajada de Chile en Londres.

La mayor cantidad de sus obras fueron realizadas en Angelmó, Puerto Montt, donde pintó a pescadores y pescados, puertos y barcos, en tantos viajes que realizó al sur de nuestro país. Fuera de las marinas – su tema artístico por excelencia-, paseó por el naturalismo, el impresionismo, y en el último período de su vida, por el cubismo.

Expuso en diversas ciudades de nuestro país así como de Latinoamérica y Europa: Buenos Aires, Lima, Nueva York, París, Madrid, entre otras. Incluso realiza una gira, en 1961, que comprendió México, Europa, Oriente y Extremo Oriente, realizando exposiciones en las principales capitales europeas.

Sus cuadros se encuentran en museos como el de Bellas Artes de Filadelfia, de Arte Moderno de Tokio y el de Arte contemporáneo de Lisboa, entre otros. Ha recibido diversos premios y distinciones.

Ricardo Bindis dice, “Apasionado y fecundo, Pacheco Altamirano reflejó en su arte la intensidad de su temperamento. Por un lado está la exaltación del color, el contraste sonoro de los azules, los rojos, los amarillos, que le dan un vigor tremendo a sus óleos; por otro esta la velocidad de la ejecución, la facilidad para diseñar sus botes y puertos, que le dan arranque espontáneo a sus telas de inconfundible factura.”²²

Esta marina -temática tan típica de nuestro pintor-, nos muestra la proa de un barco en tonos rojizos, resaltando, saliendo casi de la pintura. En primer plano, pero menos notorio, un grupo de personajes cargando bultos y canastos, todo pintado en colores casi puros, con tonos llamativos y vivos, Sin duda, la técnica y el uso del color, son los elementos que más llaman la atención.

La década de 1940 -justo antes de que Pacheco Altamirano se fuera como agregado cultural a Francia- es un momento de *replanteamiento e interiorización del proceso histórico* en que se encontraba nuestro país, un país que siempre había buscado en Europa un referente pero que, luego de la Segunda Guerra Mundial, se cuestionaba los modelos de las naciones europeas.²³

²² BINDIS, Op.cit.,pág, 122

²³ GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milan. Op.Cit.

El artista se cobija en las nuevas tendencias pictóricas de comienzos del siglo XX, sobre todo en el post impresionismo y la influencia de Paul Cézanne, y el fauvismo – por su cercanía con el tratamiento del color-, que se ven reflejadas en la rapidez de la pincelada y la pastosidad de la materia que, sin embargo, permiten apreciar el buen dibujo, el trazo que probablemente adquirió en sus años como estudiante de arquitectura.

Francisco Méndez Labbe (1922)

Comienza sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, entre 1941 y 1942, para luego titularse como arquitecto de la misma universidad, en 1948.

A finales de los años 40, se dedica a hacer escenografías teatrales para el Teatro de Ensayo de la UC y para el Ballet Nacional, dirigido por Ernst Uthoff. En 1952, se traslada a Valparaíso donde, junto con otros arquitectos, artistas plásticos y poetas, fundan el Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.²⁴

Viaja a Europa en 1956, y luego se radica en París durante diez años, donde “intentó realizar la integración de las artes junto a poetas, músicos. Vinculado profundamente al holandés Vantongerloo, uno de los integrantes del grupo Stijl, pasó del arte

figurativo a la abstracción.”²⁵ Además, fue discípulo de Henri Goetz, pintor y grabador francés.

Al regresar a Chile en 1969, Méndez empieza la “búsqueda de la interpretación del paisaje de América y a ello dedica toda una serie de cuadros. Pero así como geográficamente América no es una, sino tres, el paisaje se multiplica y diversifica.”²⁶ Además, fue docente de la Universidad Católica de Valparaíso y director su Instituto de Arte desde donde a fines de los 70, se dedica a realizar murales en distintos lugares de la ciudad de Valparaíso, y además participa en diversos actos poéticos en Santiago, Valparaíso y Provincias.²⁷

Entre 1991 y 1992, crea el “Museo a cielo Abierto de Valparaíso”. Entre 1993 y 1994, es co-fundador y profesor de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae. En 1998, se retira de la docencia para dedicarse exclusivamente a la creación e investigación artística.

Tierra Americana es una composición, se adscribe en el trabajo que el artista comienza a realizar a fines de los años 60, en el cual, comienza a realizar una *búsqueda de la interpretación del paisaje de América*. En base a manchas con predominancia de colo-

²⁴ GALERÍA SKRIBA. Catálogo *Francisco Mendez Labbé*. Santiago: La galería, 1976.

²⁵ *Cien obras para un juicio*. Revista “Ercilla”, n°142, 4 de octubre de 1972, p. 46, por Ana Helfant. Archivo de prensa MNBA.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Catálogo *Mendez*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1972.

res naranja, ocre, petróleo y verdes, compone a las tres Américas, pero filtrándolas, como si fueran una sola.

Su obra (*Paisaje horizontal*) en base a puntos, donde predominan colores naranja, azul, verde, rojo, blanco. Esta suerte de geografía montañosa, presenta contrastes de coloridos, oscuros y claros, en donde no se puede desprender fondo y formas. Una vez más, se trata de una obra que se impone debido a sus grandes dimensiones.

Robinson Mora (1947) estudia pedagogía en artes plásticas en la Universidad de Chile, entre los años 1965 y 1970. Terminados los estudios, en 1971 acepta el cargo de profesor de artes plásticas en el Liceo de Hombres de Coyhaique, “que para Mora equivale al Tahiti de Gauguin: el encuentro de su mundo soñado.”²⁸

Los paisajes de la ciudad lo influyen profundamente en su obra; “aunque la figuración es ausente, las formas abstractas se hacen reconocibles al espectador a través de efectos de luz que sugieren espacios cósmicos y atmósferas misteriosas ligadas a los paisajes patagónicos y a vista aéreas panorámicas del planeta.”²⁹

Integra el Movimiento “Forma y Espacio” dese 1969, cuyo fundador fue Ramón Vergara Grez, quien sería su profesor. El movimiento estaba conformado por diversos pintores, empeñados en lograr un lenguaje sintetizado de las formas, de acuerdo a los postulados de Mondrian y que instalarán la abstracción geométrica en nuestro país. Además fue discípulo de Ximena Cristi y Sergio Montecino.

Antenas, miradores y observatorios han sido temas recurrentes en la obra de Robinson Mora. Es el caso de la exposición realizada en 1980 en la Sala BHC, en la cual se exhibieron 20 óleos con los elementos señalados anteriormente. Más aún, en muchos de ellos utiliza tonalidades azulosas y grisáceas, al igual que la obra “Antena Sur”.

Más tarde, en 1992, realiza la exhibición “Antenas Patagónicas” en el Poliforum Cultural Siqueiros (México D.F.), que se repetirá con el mismo título, en el Instituto Cultural de Providencia, en 1994 y en 1996, en la Galería Modigliani de Viña del Mar.

Como mencionamos anteriormente, esta composición se adscribe dentro de una temática constante dentro la vida artística de Robinson Mora: las antenas, los observadores, los parajes solitarios, espaciales –casi extraterrestres-, metafísicos.

²⁸ ROMERA, Antonio. Catálogo *Robinson Mora: óleos*. Santiago: Sala BHC, 1980.

²⁹ Museo de Artes Visuales MAVI. “Robinson Mora” [en línea]. Obtenido desde <http://mavi.cl/?p=1144>

Su traslado a la ciudad de Coyhaique se muestra como una influencia esencial en estos contenidos, ya que reflejan su estadía en la misma ciudad.

Su pintura es difícil de catalogar ya que no es tan solo única en su estética si no también, única por sus condiciones biográficas del artista, viviendo en el extremo sur de nuestro país, en una ciudad de menos de 50 mil habitantes. Sus inicios con el grupo de los geométricos construyeron el camino de su obra, pero creo que lo particular está en el alejamiento hacia la periferia, desde la capital de nuestro país.

Ahora bien, el hecho de que utilice una antena -dispositivo que emite o recibe ondas-, también se intuye como que quiere establecer una relación con la ciudad, ya sea emitiendo o recibiendo desde la Patagonia. Debido al nombre que alude al sur, probablemente me inclino con que está “emitiendo” desde allá.

A medida que estos cánones son cuestionados y friccionados por los artistas, aparecen nuevas preocupaciones, especialmente ligados a las rupturas políticas. “Con los ojos sumergidos en este paisaje”, de **José Basso (1949)** fue una producción fotográfica que el artista toma como referente en 1982, donde una figura humana referida a los prisioneros de la Guerra de Las Malvinas, es el desplazamiento metafórico que inevitablemente alude a una situación nacional

derivada las condiciones que vulnerabilidad y quiebre social producidas por la dictadura en nuestro país, que no solo coarta los derechos fundamentales de la democracia, sino también la libertad de expresión, entre ellas del arte, para la conformación de sistemas de producción creativa que incluyan a la sociedad que la demanda. Lo que genera estrategias operativas que conjugan los códigos del arte y la denuncia, con lenguajes, por tanto, crípticos y no inclusivos. Esta capa de invisibilidad temporal, termina por convertirse, finalmente, en el lenguaje oficial del arte de estas décadas en la historia del arte chileno. Basso desde pequeño mostró talento tanto para el dibujo y la pintura como por la música. Sin embargo, su opción profesional fue por las artes visuales, matriculándose en la carrera de Pedagogía en Artes Plásticas en la Universidad de Chile con sede en Valparaíso donde se tituló en 1977. Actualmente es profesor titular de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha Ha tenido un sinnúmero de reconocimientos durante su carrera, tales como el premio a la pintura de la II Bienal Internacional de Valparaíso, selección Worldwide Millenium Painting Competition de Londres y Primer Premio en Grabado en el concurso Centenario del Museo Nacional de Bellas Artes; además, recibió la beca Amigos del Arte en dos ocasiones.

Sobre su obra, Milan Ivelic dice “La trayectoria de José Basso no se ha caracterizado por ser lineal, homogénea o unidireccional. Ha sido y es un proyecto interrogativo de los sistemas de producción artísticos, donde privilegia más los procesos que los resultados. Es muy difícil hablar de su trabajo en términos de obras acabadas, definitivas y cerradas.”³⁰ Agrega, “Si hubiera que definir el perfil artístico de José Basso, me inclino por un estilo reflexivo y analítico, que filtra los referentes citados o los datos de la realidad contingente, gracias a un rejilla conceptual que ordena, controla y guía con rigor, la información plástico o histórica que está procesando.”³¹

El artista José Basso también nos plantea la pregunta sobre la pertenencia del “lugar”. Su obra “El oro de esta tierra” pertenece a una serie de trabajos –*Desde el borde de la Carretera*– que interpelan al itinerario que haría Basso desde su natal Valparaíso hacia Santiago. Es por esto que la figura de la casa –o el “*deseo de casa*” como lo llama Justo Pastor Mellado–, se instala como una preocupación fundamental dentro de la obra del artista. Estas cuatro casas –que también puede aludir a los cuatro puntos cardinales– provocan una tensión que se puede

leer como la lejanía entre ambas ciudades y el trayecto que debe recorrer, pero además, una tensión de no saber el lugar que se habita en realidad.

Otras obras similares muestran a personajes masculinos con las manos en la cabeza, como esperando ser apresados o detenidos. Todas ellas son de comienzos de los años 80. Estas pinturas son obtenidas de fotos de prensa, que muestran a un hombre en pleno combate y a otros, siendo detenidos por militares, fue un envío que se hizo a la Bienal de Sao Paulo de 1983. Esta serie corresponde a una radiofoto proveniente de la guerra de las Malvinas.

El cráneo podría representar a la muerte que acecha escondida y el caballo blanco. Muerte que no solo está presente en la guerra de las Malvinas –como es este caso– sino también, en la muerte de sus padres, que murieron de cáncer (su padre primero y su madre años después) cuando Basso era joven, período que marcó mucho su carrera artística.

“Radio foto” (Composición horizontal en blanco y negro). El extremo izquierdo presenta un personaje masculino de traje con el brazo superior derecho levantado. En el sector izquierdo una camioneta. La factura es bastante prolija, sin embargo, parecie-

³⁰ MNBA. José Basso. *Con los ojos sumergidos en este paisaje*. Santiago: Ograma Impresiones, 2011, pg. 32

³¹ *Ibidem*, pg. 34

ra ser una foto borrosa ya que los bordes son sombreados, y aunque se puede determinar la situación ocurrida, no se pueden ver detalles.

En esta etapa –la de los años 80-, el estilo del artista comienza a mostrar una inclinación por la observación de acontecimientos contingentes en nuestro país y en el mundo. Justamente esta obra proviene de un recorte del diario “El Mercurio”, que interviene “mediante estricta y rigurosa composición y división espaciales.”³² Esta lleva el título de “*Guerra radial*” desata la URSS en los Estados Unidos.

Gonzalo Mezza (1949) instala la cuestión social de la otredad en “La Venus mapuche sobre tela de Tiahuanaco al borde del Bío Bío”. La obra, exhibida en la muestra *Pinturas Digitales y Transferencias al borde del siglo XXI* (Museo Nacional de Bellas Artes en 1994) realiza una cita directa a la “Venus del Espejo” de Velázquez, pero desplaza el rostro de Venus, diosa de la belleza en la mitología occidental, por el rostro de una mujer mapuche. Con este gesto, el autor realiza una relectura de los cánones de la belleza asociados a lo femenino y reflexiona sobre el papel del cuerpo indígena en una rebelión

a la simbólica tradicional. Pero por sobre todo, instala relaciones intercontinentales a través de la imagen de los pueblos originarios, aprovechando los cruces que existen entre las diferentes culturas que conforman América Latina.

Gonzalo Mezza podría ser definido como un artista multimedia ya que –como señala Milan Ivelic- “hace uso de múltiples recursos, especialmente de aquellos provenientes de la tecnología electrónica.”³³

En 1969 estudia Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y luego se traslada a Barcelona a la Escuela de Diseño EINA, para luego seguir con un Master en el Instituto de Medios Audiovisuales en la misma ciudad.

Desde los años 70 –que coincide con su residencia en Barcelona y posteriormente en Dinamarca-, se ha concentrado en vincular la tecnología con el arte, partiendo por el video arte, las técnicas de reproducción como la emulsión polaroid, la impresión láser, entre otras. “Al tanto de los más sofisticados descubrimientos, ha llegado a plantear, como teoría, la desmaterialización del arte. (...) No obstante su trayectoria plástica actual, su visión del mundo, los aconte-

³² MNBA. José Basso. Op.Cit.

³³ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Catálogo *Pinturas Digitales y Transferencias al borde del siglo XXI*. Santiago: s.e., 1994.

cimientos geopolíticos y las inquietudes del ser humano, son los ejes principales de su quehacer artístico”³⁴

En España, se desempeñó como director de Arte del Instituto de Medios Audiovisuales y en Dinamarca, como profesor de fotografía del Art Centrum Denmark.

Él fue el organizador del proyecto Chile Imagen, del Ministerio de Educación, el cual pretende difundir obras de artistas nacionales a bajo costo (a través de impresiones de excelente calidad), en distintas oficinas públicas, de las cuales la Cámara de Diputados tiene una serie completa.

Mezza realiza una cita de la “Venus del Espejo” de Velázquez, pero procesándola bajo un sistema de producción técnico que rescata la imagen dejando fuera la manualidad propia de los pintores.

Desplaza el rostro de Venus, diosa de la belleza en la mitología occidental, ubicando en el espejo e instala el rostro de una mujer mapuche. La obra, está rodeada de una franja con iconografía y símbolos mapuches. Con este gesto, Mezza realiza una relectura de los cánones de la belleza asociados a lo femenino y reflexiona sobre el papel del cuerpo femenino indígena en la historia del arte.

“En la manipulación de imágenes nos ofrece lo que denomina el “fin de las fronteras”, es decir, vincula y asocia imaginarios visuales de distinto origen cultural que, por prejuicios y estrechos nacionalismos, aparecen enclaustrados y clausurados, como si no fuera posible su proyección e integración transcultural.” Utiliza imágenes como la Venus “para establecer con ellas la relación intercontinental. (...) Es la globalización de las iconografías culturales gracias al cruce de referentes visuales que interconectan a los países y sus culturas.”³⁵

Justamente la globalización es un fenómeno que ya estaba ocurriendo desde mediados del siglo XX, pero que en 1995 vive un momento decisivo: la creación de la Organización Mundial de Comercio, órgano que regula temáticas sobre comercio de servicios, agricultura, medidas sanitarias y acuerdos de derechos de propiedad intelectual. Todos los países adheridos a este acuerdo, deberán aceptar la totalidad de los acuerdos realizados, lo que produce un punto más a favor de la globalización.

³⁴ Al Ritmo De la Mente. Revista “Vivienda y Decoración del diario “El Mercurio”, 18 de noviembre de 1995, p. 50. Archivo de prensa MNBA

³⁵ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Catálogo *Pinturas Digitales y Transferencias al borde del siglo XXI*. Santiago: s.e., 1994.

Concepción Balmes Barrios (1957) Como hija de los pintores José Balmes y Gracia Barrios (hija a su vez del escritor Eduardo Barrios), creció en un ambiente marcado por una intensa vida cultural que la llevó, desde pequeña, a explorar distintas disciplinas artísticas.

En 1972 inicia estudios de danza en la Universidad de Chile; sin embargo, debido a la militancia política de sus padres, debe partir al exilio con ellos en noviembre de 1973, estableciéndose en París, ciudad donde comienza su formación como pintora en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes y en la escuela de Artes Decorativas. Posteriormente realiza estudios de perfeccionamiento en la Universidad de la Sorbona.

En mayo de 1982 regresa a Chile, integrándose a la escena artística nacional aunque sin perder sus vínculos con Europa efectuando numerosas exposiciones individuales y colectivas, entre las que destacan su participación en el Salón de la Joven Pintura en París y la Bienal de Arte de Valparaíso.

Formalmente vemos que su trabajo se apropia de técnicas que exceden el ejercicio pictórico, utilizando distintos materiales de desecho, acercándose así a un expresionismo en que las manchas cargadas de ges-

tualidad nos revelan un universo visual en que lo abstracto y lo figurativo parecen establecer fronteras difusas.

Sobre su obra se ha dicho que “destacan las soluciones plásticas dominadas por las pinceladas onduladas, la gran fuerza del color –obsesivo y grandioso-, y un particular tratamiento de lo simbólico.”³⁶

Según el crítico Ricardo Bindis, Concepción Balmes “...se lanza a los grandes espacios con brochazos directos, de colores luminosos, con un achurado de líneas menudas. El modelado es respetuoso en los volúmenes para tratar visiones de las costas chilena y nadadoras en el descanso estival. La capacidad de asombro no se agota y la mirada a los rincones del hogar no termina de ofrecer instantes de agrado, con perspectivas muy bien resultas.”³⁷

Esta obra fue expuesta en la Galería Época en 1988. Aparece en el catálogo de “Isla Negra”³⁸, que se compone de más de una decena de paisajes marinos y de nadadoras, en *una visión del cuerpo humano bajo el agua*.³⁹

Este paisaje marino de formato cuadrado se organiza a partir de unos roqueríos en primer plano ubicados a la orilla del mar, estableciendo una composición en base a

³⁶ *Biografías. Concepción Balmes*. Revista El Sábado (El Mercurio), 12 de noviembre de 2005.

³⁷ BINDIS, Ricardo. OP.Cit.

³⁸ GALERÍA EPOCA. Catálogo “Isla Negra”. *Concepción Balmes*. Septiembre a octubre de 1988. Santiago: Morgan Marinetti. 1988.

³⁹ *Concepción Balmes*. Diario La Tercera. 12 de noviembre de 1988.

contrastes entre luces y sombras gracias al juego que establece con las olas que rompen entre las rocas.

Pintado en Isla Negra (el nombre que lleva la exposición y donde vivió Pablo Neruda), nos muestra una visión romántica, ligada en su lirismo, con la Oda de Pablo Neruda escrita en el catálogo.

Sobre esta obra, la crítica señaló en su momento que “pese al gran formato, que podría haber exigido por allí cierto ahondamiento en los detalles, Concepción Balmes busca y encuentra sólo la síntesis expresiva. Esto significa que es capaz de materializar sus vivencias sin literatura retórica. Como el poeta lo hace en un solo verso...”⁴⁰

En este caso, el tratamiento del paisaje marino es distinto a otros, como Pacheco Altamirano por dar un ejemplo, quien pinta a personajes y sus costumbres, con una temática más pintoresca. Balmes pinta sólo el paisaje, el mar chileno, las olas golpeando las rocas.

Por otro lado, el poema, una oda a la esperanza, habla sobre el mar pero también, alude a la lucha de los hombres por porvenir mejor, esperando junto al mar a que todo pase. Según la fecha de esta obra, 1988, podemos decir que esta lucha y esta espera se relaciona con el régimen militar

que gobernaba en esa época en nuestro país. Este contexto se relaciona con la vida de la artista, ya que sus padres fueron exiliados a Francia y ella partió con ellos. Pasados unos años, ella decide volver, sin sus padres, y probablemente esa espera también se relacione con ella que esperaba el regreso de sus progenitores.

El ilustrador y grabador francés **Thierry Defert** (1948), vecindando en Valparaíso hace dos décadas, y conocido popularmente por su pseudónimo **Loro Coirón**, aporta una construcción singular a la imagen del paisaje de Valparaíso, ya que su técnica como grabador la pone al servicio de grandes formatos en donde involucra al espectador atrapándolo en el plano secuencia de una imagen en movimiento. Aquí Valparaíso ya no será una mera escenografía sino que se pone en movimiento como un conjunto de subjetividades que lo instalan en el recuerdo colectivo. De ahí que la gran “linografía” desplegada sobre uno de los accesos principales al hemicycle de la Cámara funciona como un permanente recordatorio del origen de Valparaíso como la “puerta de Chile”.

⁴⁰ *Nuestros Artistas. Concepción Balmes y sus visiones de Isla Negra*. Por José María Palacios. Diario “La Segunda”, 19 de octubre de 1988.



Atardecer en Lo Contador
Alberto Valenzuela Llanos



Bosque en el Sur de Chile
Tomás Somerscales



Paisaje campestre
Onofre Jarpa



Paisaje
Michail Trachtenko



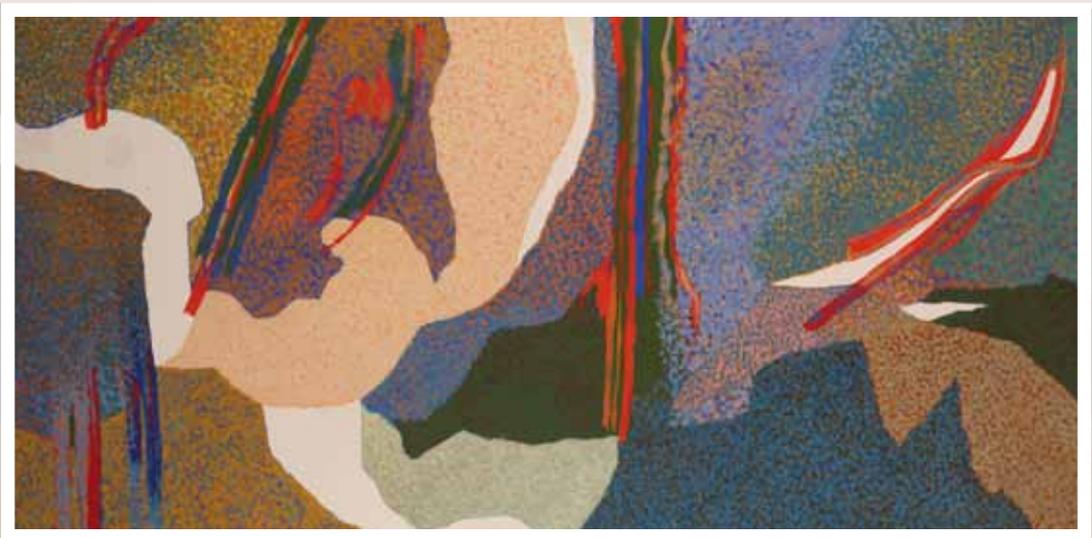
Mañana de primavera
Dora Puelma

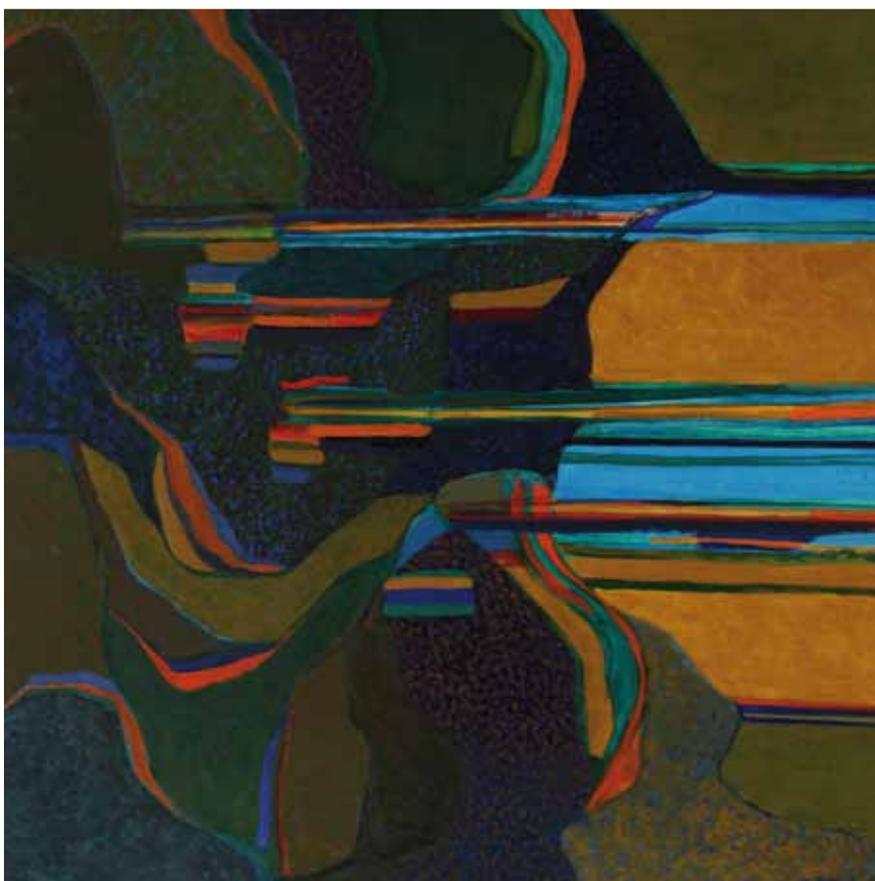


El Astillero
Arturo Pecheco Altamirano



Tierra americana
Francisco Méndez

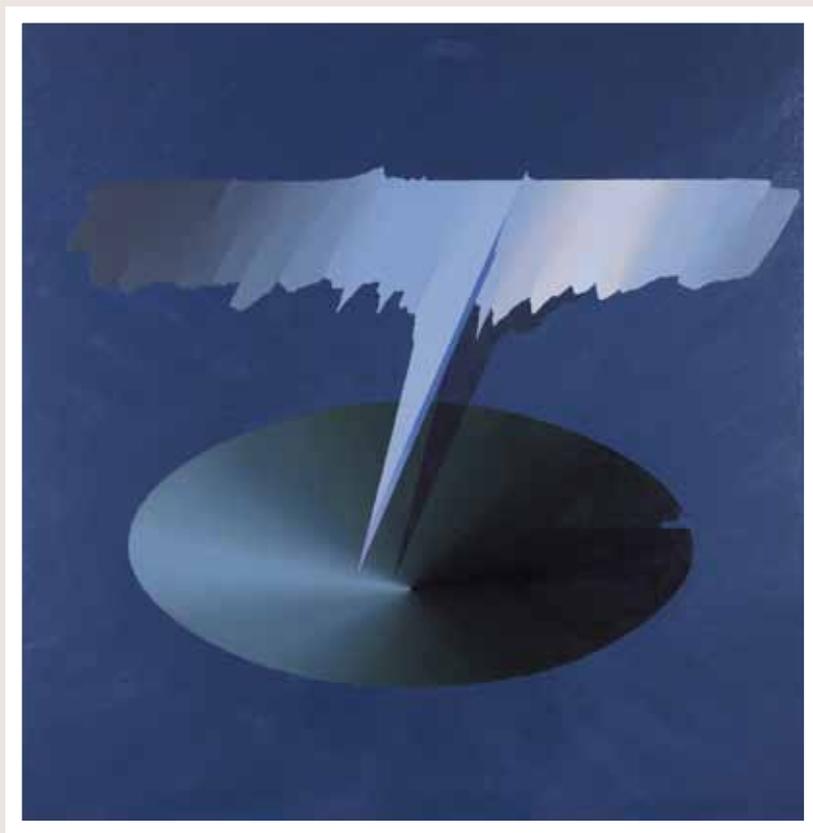




Opus 43 Composición IX
Francisco Méndez



Opus 43 metáfora
Francisco Méndez



Antena Sur
Robinson Mora



Con los Ojos Sumergidos en este Paisaje
José Basso



S/T
Sammy Benmayor



Isla Negra
Concepción Balmes



Barrio Puerto, Puerta de Chile
Loro Coirón



La Venus Mapuche sobre tela del Tiawanaku al borde del Bio-Bio
Gonzalo Mezza

2.2 MEMORIA: FORMAS Y OBJETOS

La memoria se constituye y cruza con una diversidad de conceptos. Aquellos que perviven en nuestra memoria colectiva, en los sucesos políticos que han constituido nuestra historia o en los hitos que marcan una sociedad como tal. Analizar entonces, algunos procesos que forman parte de una estética social y política particular nos permitiría observar la relación entre la variabilidad de ciertas representaciones sociales y cómo éstas participan y modifican nuestra memoria social. Los registros visuales se constituyen en un registro que nos permiten analizar los discursos y puestas en escena de esta modalidad de demanda social, al mismo tiempo que asistir y documentar su constante transformación.

Las obras definidas para la referencia a la memoria también abarcan los espacios sociales, porque en ellos es posible localizar un tiempo y un espacio dados, donde

reconocemos objetos específicos (una calle, un monumento histórico, una obra de arte), soportes de esta memoria social. Al mismo tiempo, la consciencia política, la memoria sobre los hechos de nuestra historia social y política, entre otros, que conforman en su conjunto una Memoria individual y colectiva.

“Todos los colores” de **Nemesio Antúnez (1918-1993)** es quizás, la obra más representativa de este corpus. Aunque se tituló en 1941 como arquitecto por la Universidad Católica, Nemesio Antúnez demostró desde temprano intereses más cercanos a las artes gráficas y la pintura, siendo un destacado alumno en los talleres de acuarela de la Escuela de Arquitectura.

En 1943, gracias a una beca Fulbright, viaja a Nueva York para realizar estudios de posgrado en la Universidad de Columbia. En esa ciudad, realiza pequeñas

exposiciones y se perfecciona como grabador en el taller de William Hayter. Durante esos años también toma contacto con la obra de Jackson Pollock y otros artistas tanto norteamericanos como europeos, muchos de ellos exiliados de la guerra. Regresa a Chile en 1955, funda y dirige el Taller 99 de Grabado, a través del cual proyecta su labor docente, formando generaciones de artistas gráficos. En 1974, después del golpe militar, se autoexilia en Europa por un período de diez años.

La obra “Todos los colores”, se transformó en un ícono político y referente gráfico de la lucha por la dictadura y la llegada a la democracia. *El Mercurio*, en el artículo titulado “En el Congreso. Políticos de la pintura”, consigna que la obra fue incorporada a la Cámara de Diputados, señalando, “Los parlamentarios ceden las paredes de los pasillos a los artistas que al igual que ellos, tiñen sus telas de todos los colores. Así se titula la obra del fallecido Nemesio Antúnez, a uno de los costados de la puerta de madera que abre la Cámara. Un puñado de gente, como hormigas flotan en colores.”⁴¹

La obra, consignada con fecha 1984, refleja uno de los procesos más importantes para la reaparición de la democracia chilena. La voz popular en las manifestaciones calle-

teras que se generan a partir de 1982 con las “Marchas del hambre”. La consolidación de los partidos políticos de oposición, así como la rearticulación de organizaciones obreras y estudiantiles, entre otras, permiten que un año después, las protestas en contra de la dictadura se generalicen y se reapropien de los espacios públicos. Nuevos sectores sindicales, gremiales y políticos aparecen en escena generando niveles de movilización popular nunca antes vistos y que fueran fuertemente reprimidos.

En esos mismos años, se crea el POJH, o Programa de Ocupación para Jefes de Hogar (1982) que buscaba facilitar la economía de las familias mediante faenas irregulares y de bajos sueldos. Un programa similar le antecedió en 1974, el PEM o Programa de Empleo Mínimo –con una alta participación de jefas de hogar-. Ambas iniciativas de subempleo fueron duramente cuestionadas y satirizadas, pues en la práctica no cumplía con los objetivos demandantes de solucionar y dar alternativas reales a la crisis que afectaba, principalmente, a los sectores populares urbanos. La movilización reivindicativa de los trabajadores del PEM y POJH es solo parte del proceso sintomático del fracaso de las políticas autoritarias del régimen y de su legitimidad autosustentada.

⁴¹ LUCIE SMITH, EDWARD *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000. p.185.

A partir de 1958 enseña pintura en la Escuela de Arte de la Universidad Católica y en la década de los 60, ocupa importantes cargos en el ámbito cultural como director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, agregado cultural en Estados Unidos y director del Museo Nacional de Bellas Artes.

Junto con su trabajo como artista, Antúnez también ha llevado a cabo una importante labor difusora del arte latinoamericano y nacional a través de la televisión y la radio, como el programa “Ojo con el Arte” durante 1971 y 1972.

En 1974, después del golpe militar de Pinochet, se autoexilia en Europa por un período de diez años. Su obra se expuso en museos y galerías de Nueva York, Madrid, París, Roma, Londres, Caracas, Buenos Aires, México y Bogotá, entre otras ciudades.

“En 1986 reorganiza el Taller 99. Realiza su última exposición individual en galería Praxis en 1988. En 1990 asume nuevamente la dirección del MNBA y la conducción de “Ojo con el Arte”(…) A principios de 1993 es condecorado por el alcalde (de Santiago) Jaime Ravinet con la medalla Apóstol Santiago y por el Presidente Patricio Alwyn con la Orden del Mérito Cultural, medalla Gabriela Mistral.⁴²”

Para el crítico y curador británico Edward Lucie Smith: “la obra de Antúnez refleja refleja un estilo de vida ambulante y cosmopolita: sus pinturas tienen una especie de elegancia objetiva. Las más típicas son representaciones de paisajes inmensos, simplificados y geométrizados, poblados por hormigueantes multitudes de figuras minúsculas. Los antepasados remotos de estas composiciones son las representaciones de la Torre de Babel de Jan Brueghel el Viejo”.

En el mismo sentido, el crítico chileno Ricardo Bindis destaca que “en su obra hay siempre una persistencia en la realidad, más allá del colorido de sus cuadros. Formas frágiles, grandes espacios abiertos, sentido de la perspectiva, las lejanías que se esfuman, siempre han estado en sus cuadros.⁴³”

La obra aparece en un recorte del diario “El Mercurio”, titulado *En el Congreso. Políticos de la pintura*⁴⁴, en el cual se escribe: “Los parlamentarios ceden las paredes de los pasillos a los artistas que al igual que ellos, tiñen sus telas de todos los colores.

Así se titula la obra del fallecido Nemesio Antúnez, a uno de los costados de la puerta de madera que abre la Cámara. Un puñado de gente, como hormigas flotan en colores.” Aparece una fotografía de la obra.

⁴² MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Nemesio Antúnez*. Santiago: s.n., 1997, p.4

⁴³ BINDIS, op. cit; pag 178

⁴⁴ *En el Congreso. Políticos de la pintura*. Diario “El Mercurio”. Valparaíso: 30 de mayo de 1993.

En el catálogo de 1997, de la exposición “Nemesio Antúnez” en el Museo Nacional de Bellas Artes, se propone que Antúnez es un pintor aéreo; en Chile ha habido paisajistas y marinistas, pero nuestro artista pareciera ser el primero que trata estas temáticas, como la de los volantines.⁴⁵

Esta composición no tiene que ver precisamente con los volantines –uno de los temas recurrentes dentro de su obra-, pero sí con el aire, con banderas flameando al viento, banderas de diversos colores.

Para Nemesio, el azul es el color de la alegría, color que prepondera en esta obra, realizada a menos de un año de su muerte. También dice que ama su país, a la patria,⁴⁶ lo que se refleja en una bandera chilena que se forma en el cielo, en el costado superior derecho de la pintura.

Esta obra refleja al pueblo chileno, que se encuentra reunido con la cordillera a sus espaldas, en una especie de celebración. Una celebración por la igualdad -haciendo referencia al título “todos los colores”- de un pueblo nuevo, con nuevas expectativas para el futuro. Podría hacer referencia al nuevo gobierno democrático de Patricio Alwyn que, en 1990, había ganado con su candidatura presidencial, dejando atrás casi dos décadas de régimen militar en nuestro país.

En 1939 **José Balmes (1927)** llega a Chile siendo un niño junto a su familia, republicanos que huían de la Guerra Civil Española. Pablo Neruda lo trae junto a sus padres en el famoso barco Winnipeg.

Realiza sus estudios en el Liceo Barros Borgoño para luego ingresar a la Escuela de Bellas Artes, lugar en que se mantendrá hasta 1973 primero como alumno y luego como profesor. “Entré como alumno libre, luego seguí como universitario, profesor, director y el último decano de la Facultad...”⁴⁷

Después del golpe militar, Balmes fue exiliado junto su familia, a Francia. A partir de 1974 es profesor de pintura en L’Universite de Paris I (Uer Arts Plastiques et Sciences de L’Art). A la vuelta a Chile en los ochenta, se hizo cargo de la presidencia de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile APECH, en la cual fue reelecto 5 veces y desde 1986 asume como profesor de pintura en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile⁴⁸.

⁴⁵ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Nemesio Antúnez*. Santiago: s.n., 1997, p.6

⁴⁶ VERDUGO, Patricia. *Conversaciones con Nemesio Antúnez*. Santiago: Eds. ChileAmérica, CESOC, 1995, p. 21

⁴⁷ José Balmes, *el artista de la tierra, los panes y el exilio*. Diario “La Época”, 1 de octubre de 1991.

⁴⁸ GALERÍA DE ARTE PRAXIS. *Catálogo José Balmes. Pan fresco (obras urgentes)*. Santiago: La Galería, 1991.

“Está en permanente renovación, pero sin olvidar su línea original. A veces, es el dinamismo de la acción, la improvisación que desecha el análisis de la forma; otra, es la quietud de la “naturaleza muerta” organizada, pero nunca pierde de vista la base figurativa; están allí los fragmentos humanos, los desgajados muros que muestran las palabras de la irrespetuosa protesta del pueblo. El de Balmes es un arte agresivo, muy potente, con dolidas escenas sobre el hombre. Aparecen en sus lienzos los signos retorcidos de la ira, los fragmentos humanos los blancos texturados, junto a los negros ferroviarios. (...) Es un arte de emociones personales, una suerte de autobiografía, pero entregada de manera muy metafórica.”⁴⁹

Composición en formato cuadrado en base a manchas color café sobre fondo color crema. En el sector superior tiene adherida arena que forma la frase “Compañero enterrado en Isla Negra”. En el centro, una imagen de Pablo Neruda adherida con firma Balmes 90. En el extremo inferior derecho firma Balmes 91 - Isla Negra.

Esta obra es, sin duda, un homenaje a la persona que ayudó a Balmes y a sus padres, trayéndolos a Chile debido a la guerra civil española, entregándoles un refugio. El

artista ha participado en una serie de homenajes que se le ha realizado al poeta después de su muerte, como diversas exposiciones dedicadas a su nombre y afiches conmemorativos de sus poemas, entre otros.

Por otro lado, que se refiera a Neruda como “compañero”, hace relación con la militancia comunista tanto del poeta, como del artista. Por una parte, 1991 es un año determinante para el comunismo en Rusia, ya que la URSS pasa a ser nación; Boris Yeltsin suspende el partido comunista y reconoce la independencia de los países bálticos entre otras medidas.

Por otro lado, en Chile se conformaba la coalición Movimiento de Izquierda Democrática Allendista (MIDA), en preparación a las elecciones municipales del año siguiente, que incluía a diversos partidos entre los que se encontraban el Partido Comunista de Chile, Partido Comunista Chileno y el MAPU, entre otros.

El artista estadounidense **Robert Rauschenberg (1925-2008)**, cuyo nombre verdadero era Milton Ernest Rauschenberg, es tal vez una de las figuras claves, junto a Andy Warhol, del Pop Art, un movimiento artístico norteamericano de la mitad del siglo XX que, sin tener una base teórica colec-

⁴⁹ BINDIS, Ricardo. *Pintura Chilena. Doscientos Años*. Santiago: Origo Ediciones, 2006, p. 180

tiva que los agrupara, hizo suyo elementos de la cultura de masas que, hasta ese momento, no eran considerados en el arte.

Aunque sus primeros estudios universitarios los realiza en el campo de la farmacología, luego de su paso por la Armada de los Estados Unidos entre 1944 y 1945, se instala en Los Ángeles, donde trabajó brevemente como ilustrador en un diario y más tarde, en la sección de embalaje de una fábrica de trajes de baño, donde conoce a Pat Pearman, diseñadora, quien lo motiva a desarrollar su talento como pintor.

En 1947, comienza su formación como artista en el Instituto de Arte de Kansas City y en el 1948 viaja a París, en donde ingresa a la Academia de Arte Julian. Además, visita las galerías y museos parisinos, tomando contacto directo las obras de artistas modernos como Matisse y Picasso. De regreso a Estados Unidos, comienza su exitosa carrera de pintor, matriculándose en el Black Mountain College, en Carolina del Norte, lugar donde trabajaba con el artista alemán de la Bauhaus Josef Albers, quien será uno de sus maestros más influyentes.

Sus estudios continúan en la Art Students League en Nueva York, donde a principios de los 50, conoce a quien sería su compañero de estudios, Cy Twombly. También establece una fecunda amistad con del músico y compositor John Cage, con quien

colaborará en el montaje de algunas de sus obras.

En 1954 trabaja como diseñador de decorados y vestuarios para una compañía de danza. En ese mismo año, “empieza a exhibir más ampliamente en su obra plástica las superficies de periódico y a incorporar objetos encontrados (...). Acuña el término “combinación” para referirse a una sucesión de obras en las que se alternan aspectos pictóricos y escultóricos; los ejemplares que cuelgan de la pared se denominarán pinturas combinadas, y las piezas autoestables recibirán el nombre genérico de Combinaciones.”⁵⁰

Siguiendo en un principio las formas borrosas y abstractas que había desarrollado Willem De Kooning en sus pinturas expresionistas, hacia 1953 comienza a crear esculturas utilizando materiales orgánicos y elementos de uso común que lo transformarían en uno de los nombres claves del movimiento Pop Art en Norteamérica. En 1963 se hace ampliamente conocido gracias a una exhibición retrospectiva en el Museo Judío de Nueva York. En los 70 comienzan sus experimentaciones con la performance y el cine.

⁵⁰ op.cit.p.156

Robert Rauschenberg muere en Capiva Island, Florida, el 12 de mayo de 2008, siendo considerado actualmente como uno de los nombres claves dentro Pop Art norteamericano.

La obra pertenece al proyecto ROCI (Rauschenberg Overseas Culture Interchange), una exposición viviente, que se fue transformando y construyendo durante la estadía del artista en 20 países durante 4 años. Comienza en 1985 en el Museo Tamayo de Ciudad de México para seguir viajando por China, Chile, Venezuela, Japón, Cuba, Alemania y la antigua Unión Soviética.⁵¹

Sin embargo, no encontramos fuentes que mencionara específicamente a esta obra (no se hizo catálogo de la exposición realizada en Chile, en el Museo Nacional de Bellas Artes), aunque sí hay algunos artículos de diarios que mencionan dicha exposición la cual también dio como resultado una obra en que el artista interviene las caríátidas del segundo piso que dan al hall central del MNBA.

Como ya comentábamos, esta obra se enmarca dentro del proyecto ROCI, lo que produjo la visita de Rauschenberg a Chile en octubre de 1984, donde visitó el desierto y conoció a los habitantes de la zona, realizando numerosos registros fotográficos; también visitó las minas de cobre, quedan-

do muy impresionado con la belleza de los minerales.

Esta idea del artista toma forma a partir de un viaje a China, en donde “se sintió impresionado por la distancia psicológica que envolvía la región: Una de las cosas más penosas que encontré allí –dijo- fue la falta de información acerca del resto del mundo. Es así como comienzan las visitas a numerosos países –“sin ayuda gubernamental porque quería ser tan independiente y apolítico como le fuera posible”-, donde no solo se trabaja en base a la cultura de cada país, sino que también, se va enriqueciendo con la idiosincrasia de los otros países visitados.

El crítico Sam Hunter, los denomina incluso como “objets trouvés aparentemente fortuitos”, ya que utilizan objetos tomados del país en el cual se encuentra y reconstruye en combinaciones que “inmediatamente digan algo a una amplia audiencia”.

Esta obra en particular, es una especie de collage que hace un juego entre su título “Copperhead” (víbora) y “bite” (mordida) y las imágenes que presenta, como la de una tienda de animales.

Cabe mencionar, y con respecto al relato de Rauschenberg por su visita a China, que en 1985 Chile se encontraba en pleno régimen militar, lo que hacía de nuestro

⁵¹ HUNTER, Sam. *Robert Rauschenberg: obras, escritos y entrevistas*. Barcelona: Ediciones Poligrafía, 2006, p. 104

país, una escena bastante interesante para la visita del artista.

Por último, es interesante mencionar que a partir de esta visita a nuestro país, y del trabajo de grabado y serigrafía que realizó con planchas de cobre, Rauschenberg creó múltiples series enfocadas en métodos de transferencia de imágenes hacia distintos tipos de metales, como acero y aluminio.

Ernesto Barreda Fabres (1927-2014) Nacido en París, hijo de padre peruano y madre chilena, llega a Chile en 1932 donde cursó sus estudios primarios y secundarios. A finales de los 40 viaja a Francia donde estudia en la Escuela Superior Nacional de Bellas Artes para regresar a Chile en 1948 donde termina sus estudios en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica, graduándose en 1952.

Ha obtenido una decena premios y distinciones en Chile y dos premios en Argentina; ha expuesto en diversos museos y galerías de Chile, Latinoamérica y Estados Unidos, entre los que destacan Alexander Iolas Gallery de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y la Pan American Union de Washington D.C entre otros.

En Chile, su muestra más importante, fue una retrospectiva realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1997.

Dentro de sus exposiciones colectivas, cuentan las Bienales de Argentina (1962), Sao Paulo (1983) y El Salvador (1997), entre varias decenas de muestras. Además, su carrera de arquitecto ha sido muy fructífera ya que ha participado en una gran cantidad de proyectos con el grupo Alemparte, Barreda y Asociados.

Es Miembro Número de la Academia de Bellas Artes entre 1984 y 1987, ha realizado retrospectivas en el Museo Nacional de Bellas Artes y ha sido invitado a participar en diversos encuentros de arte internacional. Varias obras suyas están en colecciones y museos del exterior.⁵²

Entre 1958 y 1985 vivió en España; justamente los años 60 y 70 “marcan una etapa de gran actividad creadora. “A este período corresponde la ejecución de su famosa serie de pinturas de puertas, muros, ventanas y objetos. (...) diversos viajes marcan este período, particularmente a los Estados Unidos de Norteamérica, Brasil, Argentina y España, los cuales se reflejan en el contenido de sus pinturas. (...) hacia finales de los 70, referencias personales comienzan a emerger en sus pinturas como si anunciaran los escenarios psicológicos que él comienza a tratar desde 1980 hasta hoy.⁵³

⁵² GALERÍA DE ARTE CECILIA PALMA. *Barreda: arquitectura, pintura, escultura*. Santiago: Ediciones Galería de Arte Cecilia Palma, 2005. P. 79

⁵³ BOSCH, Lynette M.F. *Barreda 1946-1996: Pintor chileno contemporáneo*. Santiago: s.e., p.57

“El mecanismo a ultranza también reinaba en esos años (la década de los sesenta). Sin embargo, Barreda daba vida a obras netamente pictóricas, en momentos en que muchos proclamaban la muerte de la pintura, más aún si se trataba de una propuesta figurativa. Este artista, en tanto, se volcaba con fuerza al dibujo, a la composición, a la factura, dejando fuera de la superficie pictórica cualquier texto; aparte de lo poético intrínseco a su obra y de su entorno literario nutriente.”⁵⁴

Tal vez llevado por esta inquietud tan conscientemente expresada, Barreda exploró, a partir de 1976, temáticas imaginarias cuya vinculación con el Surrealismo no se puede soslayar. Este cambio de rumbo no significó renunciar a su enfoque realista, sino que lo trasladó a animales, objetos diversos e, incluso, a la figura humana.⁵⁵

En *Barreda 1946-1996: Pintor Chileno Contemporáneo*, p. 73, Aparece una obra muy similar a esta llamada *Reloj muy antiguo*, también de 1970.⁵⁶

Composición rectangular vertical, en la que se ilustra una estructura de madera y engranajes de metal sostenidos por alambres y cuerdas. Este reloj muy antiguo –que

no lo parece tanto-, muestra en su composición y forma, la faceta más arquitectónica de Barreda, donde las líneas, volúmenes, planos y perspectivas, prevalecen.

Esta etapa artística, la de los años 70, corresponde a un período en que el artista pinta diversos objetos o “maquinarias inútiles”, objetos reales pero más bien asociados a una surrealidad. “La mirada de Barreda fue concentrándose cada vez más en los elaborados detalles que explican el proceso de manufactura y ensamblaje de objetos. En esta observaciones, él trató de mirar bajo su superficie, penetrar en ella y sumergirse en la estructura física de los materiales.”⁵⁷

En este caso, el reloj en cuestión, pareciera ser tan precario, que *no puede medir el tiempo porque este es inmedible*⁵⁸. Esto apunta a una atmósfera dramática por el empleo de los colores, pero también a un ambiente muy tenso, misterioso y casi agobiante; “nos encontramos ante una actitud ambivalente, sueño y realidad...”⁵⁹

⁵⁴ GALERÍA DE ARTE CECILIA PALMA. *Barreda: arquitectura, pintura, escultura*. Santiago: Ediciones Galería de Arte Cecilia Palma, 2005. P. 79

⁵⁵ GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milan. Op.cit.p. 331

⁵⁶ BOSCH, Lynette M.F. Op.cit. p. 73

⁵⁷ Op.cit., p.74

⁵⁸ Op.cit., p. 61

⁵⁹ BINDIS, Ricardo.Op.cit., pg. 291

“Quedándose huérfano y solitario, sin participar en movimientos de extrema renovación, ha ejecutado un arte singular, con su temperamento sereno, que busca la quietud espectral, de situación detenida en el tiempo.”⁶⁰

La temática puede verse influida por la serie de viajes que realizó en esa época, sobre todo en su estadía en España, donde el contexto cultural de las ciudades influyeron en las temáticas de sus obras: la historia de España, los diversos rincones, la religiosidad... Es probable que se haya encontrado con algún reloj y ese haya sido la inspiración real (arquitectónica) de su obra surreal.

Pintura rectangular, en tonalidades ocres. En cada uno de los lados de este rectángulo, al centro de ellos, aparecen cuatro formas trapezoides que se interpretan como casas y, al centro, 17 gotas que están dispuestas en forma de 8, las cuales podemos interpretar como ojos.

La obra pertenece a una serie de trabajos *–Desde el borde de la Carretera–* que interpelan al itinerario que haría Basso desde su natal Valparaíso hacia Santiago. Es por esto que la figura de la casa –o el “deseo de casa” como lo llama Justo Pastor Mellado-⁶¹, se instala como una preocupación funda-

mental dentro de la obra del artista. “Es significativo que José Basso emplee para ello (representar una casa) figuras geométricas “simples”: pentágonos, trapecios, rectángulos, para poner en escena una “complejidad” (...)”⁶²

Esa complejidad es además contradictoria, ya que figuras tan simples a la vez están hechas con una factura impecable, lo que implica gran cantidad de trabajo y dedicación. Cabe destacar además, que estas casas solo representan la figura, no tienen puertas ni ventanas, hermetismo...

Estas 4 casas -que también puede aludir a los 4 puntos cardinales- provocan una tensión que se puede leer como la lejanía entre ambas ciudades y el trayecto que debe recorrer, pero además, una tensión de no saber dónde está tu casa, tu hogar.

Es una pintura que se podría mirar desde cualquiera de los 4 lados: un horizonte, una casa, y al centro, ojos que nos observan... de alguna manera es un paisaje también, un paisaje simplificado hasta sus formas primarias...

⁶⁰ BINDIS, RICARDO. *La pintura chilena. Desde Gil de Castro Hasta Nuestros Días*. Santiago: Morgan Marinetti Impresiones, 1979, p. 202.

⁶¹ Op.cit., pg. 50

⁶² Ibidem, pg. 51

Arturo Duclos (1959) Aunque nacido en Santiago, la infancia y adolescencia de Arturo Duclós transcurren en la ciudad de Viña del Mar. Desde joven toma clases en la Escuela de Bellas Artes donde pinta naturalezas muertas, pero también descubre el cubismo y los estilos modernos de principios de siglo.

A la par de sus intereses por la pintura, también estudia violín en el Conservatorio, sin embargo, decide estudiar Licenciatura en Arte en la Universidad Católica de Santiago de donde egresa en 1984.

Durante sus estudios, mantiene un gran interés por las artes gráficas, lo que lo lleva a vincularse con el grabador Eduardo Vilches desde el tercer año de su carrera.⁶³

A finales de los '80, el artista se relaciona con artistas de vanguardia ligados a la llamada Escena de Avanzada, caracterizados por sus tendencias conceptuales. En 1992, se integra al colectivo "Escuela de Santiago" junto a Eugenio Dittborn, Juan Domingo Dávila y Gonzalo Díaz.

En 1992, gana una beca de la Fundación Guggenheim, Nueva York y ha recibido diversos premios, exponiendo en Chile, Estados Unidos y diversos países de Latinoamérica y Europa. Ha participado en varias bienales, como la de Sao Paulo en 1998.

"Como sagaz observador de su medio, Arturo Duclós (1959) se vale de los signos elementales, multiplicando simétricamente una forma en el espacio, pero le suma la hoz, el martillo, estrellas, cruces, huesos, espadas, cruzadas, con un no se qué de magia. Con imágenes reconocibles, sin embargo, supera los objetos reales, se vincula con huellas de la memoria, sin abandonar jamás el óptimo dibujo y la factura depurada."⁶⁴

La obra se exhibió en la muestra "Pinturas Ornamentales", expuesta en la Galería Tomás Andreu, en 1995. Aparece en el catálogo de la misma.⁶⁵ También aparece con fotografía, en el libro *Obras de Arte. Colección del Ministerio de Relaciones Exteriores*, por Gabriel Barros Ossa⁶⁶. En el diario *La Tercera*⁶⁷ aparece una obra con el mismo título, *Fato Profugus*, como parte de la serie "Pinturas Ornamentales".⁶⁸ La misma expo-

⁶³ Arturo Duclos. Diario El Mercurio, 1 de octubre de 1995, pg. E24. Archivo MNBA.

⁶⁴ BINDIS, Ricardo. op.cit, pg. 385

⁶⁵ Arturo Duclos. *Pinturas Ornamentales*. Galería Tomás Andreu. Septiembre 1995. Impresión Morgan.

⁶⁶ BARROS OSSA, Grabiél. *Obras de Arte. Colección del Ministerio de Relaciones Exteriores*. Santiago: La Fuente Editores Ltda. 1999, p. 96.

⁶⁷ Arturo Duclos. Diario La Tercera. 7 de septiembre de 1995

⁶⁸ Duclos, artista de lo ambiguo. Diario La Tercera, 7 de septiembre 1995.

sición aparece en otros recortes de prensa, como la Revista de Educación⁶⁹, en el diario La Nación⁷⁰, y también en el libro *Pintura Chilena contemporánea* de Isabel Aninat.⁷¹

Esta composición horizontal de fondo café, posee un elemento decorativo en negro, el cual se funde con los diversos elementos que aparecen sobre éste: en el sector izquierdo superior, aparece una escena de un personaje en una piscina; sobre esta y en toda la zona superior, aparecen elementos decorativos en forma de llamas; en la zona inferior se lee la leyenda “fato profugus”, más 3 teteras; por último, en los extremos de la obra, aparecen círculos que representan una cruz, una estrella, dos sables y la hoz y el martillo.

Cada uno de estos elementos o símbolos, se adscriben a diversas culturas –tal como sucede en muchas de las obras de este artista-, ya sea la griega, islámica, china, española, francesa y japonesa. Estos signos, representan no solo culturas, si no también, grandes ideologías, como es el caso de la hoz y el martillo, asociados al comunismo, y que junto con la estrella roja, son símbolos de la bandera roja de la Unión Soviética (URSS). Por otro lado, “fato profugum” es “exiliado por el destino” en latín, frase que aparece en el poema “La Eneida” de Virgilio. En fin,

todos signos que descontextualiza y une sin pudor en la misma obra, logrando poner en duda su legitimidad.

Las influencias del arte conceptual en su obra son claras: cambio de las técnicas clásicas, de los temas, de los motivos y más aún, la aparición de los estudios lingüísticos y la semiótica, “para estudiar el corpus sígnico de la iconografía urbana y para elaborar operaciones retóricas, destinadas a crear nuevas significaciones al interior del discurso”⁷²

Es entonces este caso, en que Duclos, atosigado por las cientos de imágenes que se muestran en la televisión, la publicidad, etc., más la globalización que comienza en los años '90 gracias a internet y los medios de comunicación, se llena de estímulos políticos, culturales, económicos y sociales, y plasma en la obra.

⁶⁹ Arturo Duclos, Revista de Educación, n°229, octubre 1995, pg. 38.

⁷⁰ Arturo Duclos. Diario La Nación, 15 de octubre 1995, pg. 38.

⁷¹ ANINAT, Isabel. *Pintura Chilena Contemporánea*. Santiago: Grijalbo, 4ta edición, 2008.

⁷² GALAZ, Gaspar; IVELIC, op.cit., P. 349



Pan
José Balmes



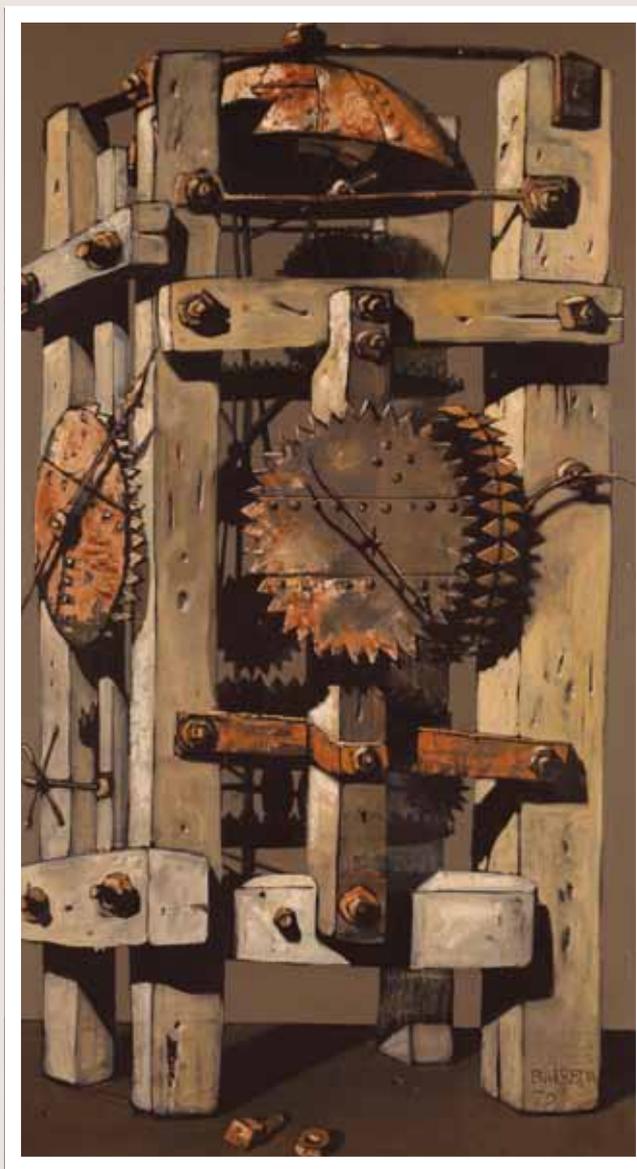
El Pan
José Balmes



S/T
Delia Del Carril



Todos los colores
Nemesio Antunez



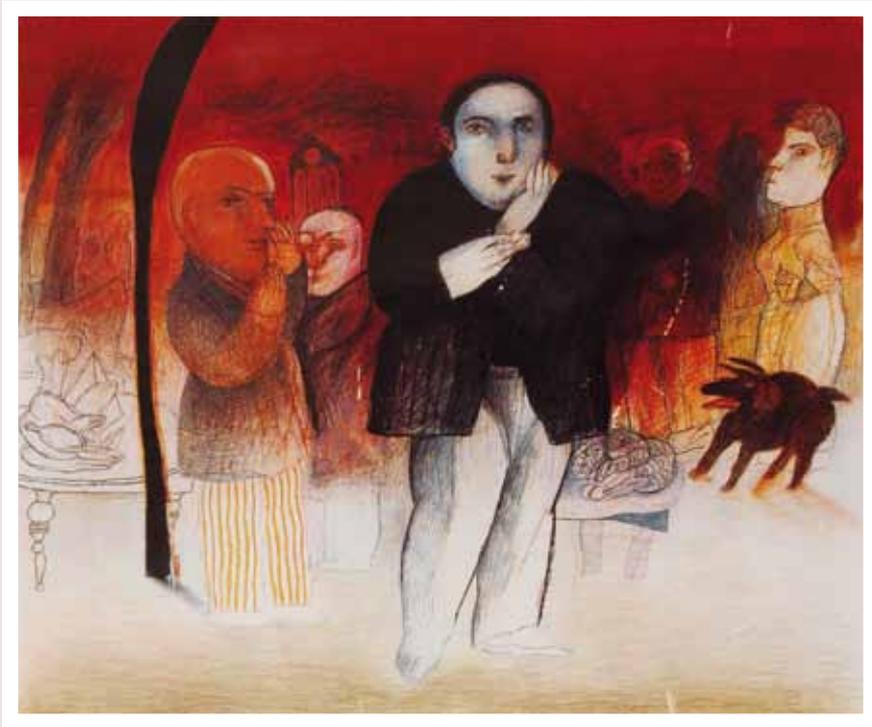
Reloj Antiguo
Ernesto Barreda



S/T
Patricia Israel



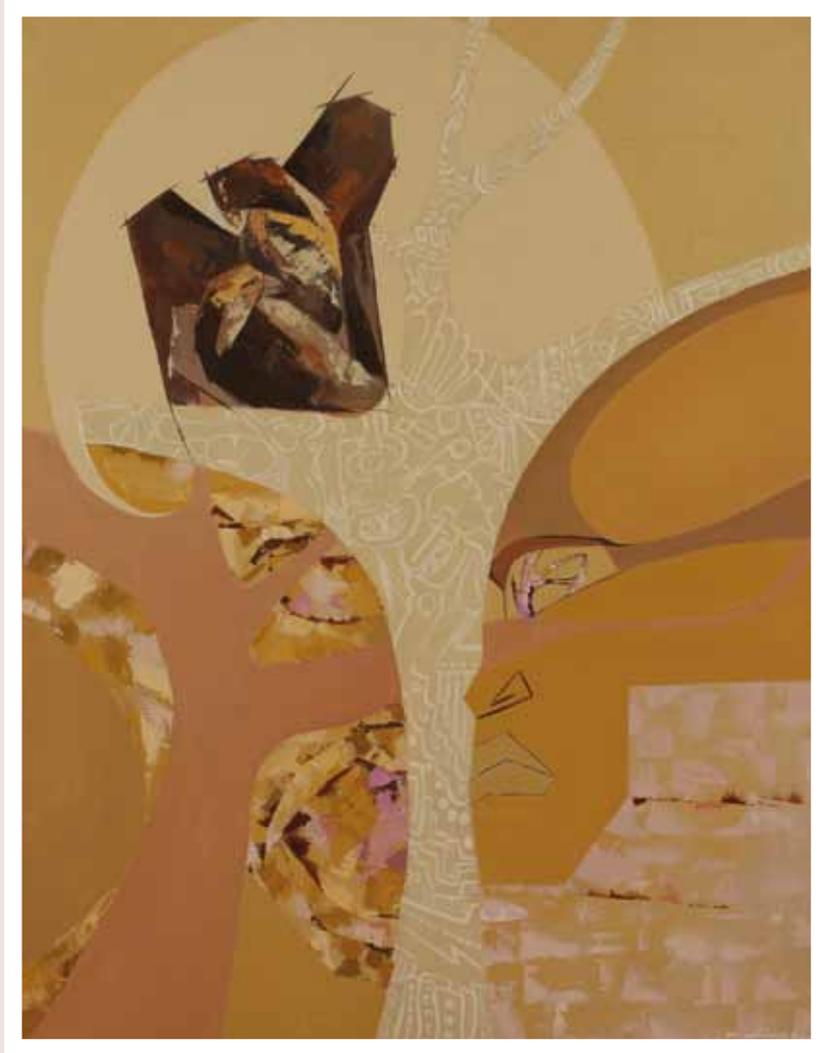
Fato Profugus
Arturo Duclos



S/T
Gonzalo Cienfuegos



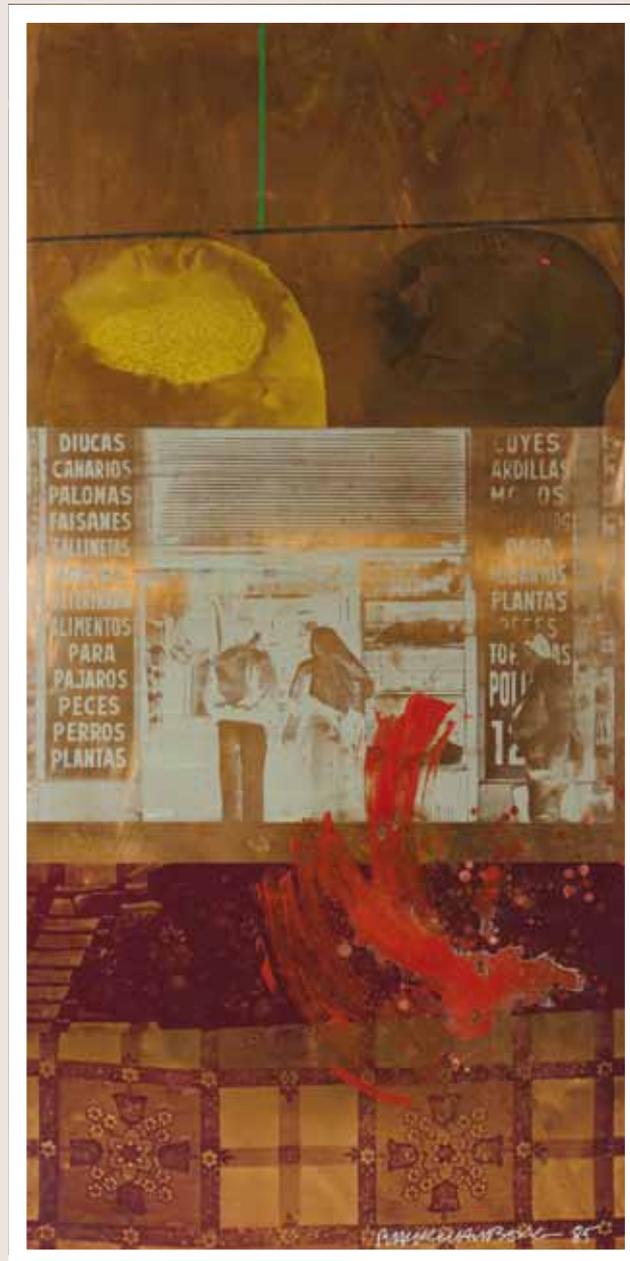
Roble Huacho
Santos Chávez



Épica Tremolente
Iris Sepúlveda



El oro de esta tierra
José Basso



Copperhead bite XI / roci Chile
Robert Raunchetberg

2.3

SOCIEDAD: RELATOS Y RETRATOS

La relación que se da entre la sociedad y el arte tiene que ver con la observación, por ambas partes, de una construcción a veces ideal, a veces metafórica y a veces, hasta abstracta sobre lo que ve y analiza.

Los relatos sobre la Sociedad pueden variados. Desde problemáticas sociales, ideales culturales, temáticas de género (femenino/masculino), representaciones individuales o grupales (como retratos), entre otros tantos temas que involucran a la Sociedad. Todos ellos son contenedores de la existencia que dotan al arte de significados, pero también construyen estructuras y eventos que se establecen como relevantes para los grupos humanos, generando una pertenencia y representatividades.

Raymond Monvoisin (1790-1870) es un retrato de 1827 Ejecuta un retrato a Mariano Egaña, pintura ejecutada en París mientras el político chileno encargado de

negocios de Chile en Francia, quien influirá posteriormente en su viaje a Chile. El original llegó al país con su dueño en 1829 y fue propiedad de sus bisnietas Margarita y Elena Tupper Tocornal hasta 1982.

La copias suelen tener dificultades en sus atribuciones autorales, tenemos dos anónimas una representa José Vicente Izquierdo Jaraquemada (1782-1859) y a Bernardo Vera y Pintado (1780-1827), la primera es una lámina que aparece publicada en Pacífico Magazine (Zig-Zag, 1913-1921. 18 v. vol. I, mayo 1913 p. 598)

Tres retratos que representan parte de la historia de la Cámara de Diputados a través de integrantes ilustres, lo que en distintos momentos históricos tuvieron un importante protagonismo en ella. Primero tenemos a **Bernardo Bera y Pintado**, quien nacido en Argentina, participó activamente en el proceso de Independencia chile-

na y será elegido diputado propietario por Linares, en el Congreso General de la Nación (1824- 1825) integrando la Comisión Permanente de Constitución y la de Justicia y Legislación y siendo vicepresidente y presidente del Congreso en 1825. Luego tenemos a **José Vicente Izquierdo Jaraquemada** abogado que participó en la Comisión Legislativa que redactó y firmó la Constitución de la República Chilena de 1833. Fue electo diputado propietario por Ovalle (1834-1840) y presidente de la Cámara entre 1835 y 1839. Finalmente **Inés Enríquez** fue una abogada y política penquista militante del Partido Radical, será la primera mujer diputada quién se mantuvo en el cargo por cuatro periodos, entre 1949 y 1969. En su legislatura destacó su interés por la protección de la infancia y los derechos de la mujer. El retrato que se expone muestra su rostro en base a una técnica realista, que destaca con armoniosos trazos de lápiz la imagen de la representada.

Las obras definidas para el tópico sociedad, son tan variadas tanto en su temática como en sus técnicas, tan diversas como lo es nuestra sociedad y nuestra cultura, ligada a su vez a la nación y la nacionalidad. El “Retrato del General Jorge Wood”, de Alberto Valenzuela Llanos permite iniciar el recorri-

do sobre estas variantes del retrato que es, al mismo tiempo, el relato de la sociedad. Este género de la pintura es la mejor herramienta utilizada por la aristocracia chilena para la institucionalidad de una genealogía inexistente. Hito de este proceso social y, especialmente, cultural, fue la gran Exposición Histórica del Centenario, la que estuvo a cargo de personalidades como Joaquín Figueroa Larraín, Luis Uribe, Antonio Román, Alberto Edwards y Nicanor Molinare, curador de la muestra. Las colecciones exhibidas fueron el resultado del aporte de particulares de todo el país, convirtiéndose en la manifestación viva de la elite y su pasado, el que quedó de manifiesto en las secciones de culto, instrucción, medicina y militar.

“En el Museo se encuentran los retratos de casi todos los gloriosos generales que dieron libertad a Chile, de sus primeros Presidentes, de grandes capitanes, como el vencedor de Yungay, el mariscal Ancach, don Manuel Bulnes, y de soldados como el general Baquedano, vencedor de Chorrillo y Miraflores. La casaca del general Prieto, y la de Freire, los viejos morriones de los granaderos de la patria vieja y las espadas de otros héroes que parecen trazar una línea de continuidad, entretejida de laureles”⁷³

⁷³ ORREGO LUCO, Luis. “Hechos y Notas”, Revista Selecta, n°11, año I, febrero 1910

Junto a la reafirmación de un origen genealógico de la elite, sobre el supuesto de los hechos militares y sus personajes, el carácter militar de los festejos del Centenario puso de manifiesto el discurso patriarcal sobre la difusión de los valores masculinos en torno al valor y el uso de la fuerza. En paralelo al militarismo, el discurso sobre el progreso sostenido pondrá a la nación en un constante desarrollo de iniciativas tendientes a fortalecer el proyecto político moderno, ya sea en el mejoramiento urbano, la acumulación de riquezas a través de la explotación de los recursos naturales y la estabilización económica. Los triunfos bélicos y el progreso son, entonces, un logro conquistado en pro de la definición de un proyecto político centralizado.

Sin embargo, el este retrato del General Wood es una apología a la reafirmación de la democracia. Si bien se considera uno de los héroes de la Guerra del Pacífico, Wood defendió la legitimación del gobierno de José Manuel Balmaceda en la llamada Revolución de 1891, razón por la cual fue dado de baja del ejército y enviado a prisión. Retratado en su vejez, Valenzuela Llanos resalta al escritor –labor que inicia pos guerra– más que al militar degradado, resaltando sus virtudes cívicas y humanas.

Nos encontramos con una imagen del general Jorge Wood ya entrado en años, sentado, y con ambas manos apoyadas en sus rodillas; una de ellas, toma un bastón. A pesar de tratarse de un retrato –género tan clásico– diremos que una vez más, se muestran las similitudes del artista con el impresionismo: las pinceladas sueltas, el uso del color, el uso de luces y sombras.

A pesar de que siempre se le distingue como eximio paisajista, con esta obra, Valenzuela Llanos nos quiere mostrar otra faceta, la de la herencia de la *generación del medio siglo*, como la llama Romera –refiriéndose a quienes fueron nacidos en el 1850–, que “oscila entre la representación de la temática antropomórfica y la pintura paisista.”⁷⁴ El artista no querría quedarse atrás de la moda de esos años.

Por otro lado, llama la atención el nombre de la pintura, que se le llame “general Jorge Wood” pero aparezca sin uniforme. Efectivamente, Wood fue un gran militar que participó en la Guerra del Pacífico y, posteriormente, en la guerra civil de 1891, donde apoyó al gobierno de José Manuel Balmaceda, pero luego de perder la batalla, fue enviado a prisión. Más tarde fue dejado en libertad y se dedicó a la literatura y a la acuarela.

⁷⁴ ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Del Pacífico, 1951. Pg.13

Por otro lado, en el año 1904, se firma un tratado de paz entre Chile y Bolivia, dando fin al estado de guerra que había comenzado con la Guerra del Pacífico. Quizás esta obra, mostrando a Wood sin su uniforme, sea un resultado de este tratado. Esta obra fue expuesta en la exposición internacional del Centenario.⁷⁵

José Venturelli (1924-1988) Hijo de un ingeniero exiliado italiano que, por su actividad política de izquierda salió de su país con rumbo a Chile, José Venturelli fue un pintor altamente comprometido con los procesos sociales y, por lo mismo, debe ser entendido como parte de una época en que la estrecha relación entre arte, vida y política era un requisito para el mundo cultural latinoamericano.

Hizo sus estudios primarios en el Instituto Nacional y posteriormente, en la Escuela de Bellas Artes en 1938, con tan solo catorce años. Fue alumno de Israel Roa, Marco Bontá y de Laureano Guevara.

Su actividad principal fue la pintura y la gráfica. Sobre esta última, diremos que ilustró numerosos libros, como la obra "Alturas de Macchu Picchu" y la edición chilena de "Canto General", ambas de Pablo Neruda. En 1946 nace la primera serie de grabados "28 de Enero" a raíz de la matanza de la Pla-

za Bulnes, serie para la cual Neruda escribe los textos.

En 1941, conoce a David Alfaro Siqueiros en una conferencia que dio el muralista mexicano en el Museo de Bellas Artes. Gracias a ese hecho, forma parte del equipo que trabajó en el mural de la Escuela de México de Chillán.

A partir de esta experiencia, Venturelli "no sólo va descubriendo los grandes lineamientos y proyecciones del muralismo, sino que también aprende a emplear el duco, ennoblecimiento de un material hasta entonces sólo empleado por la industria."⁷⁶ El chileno y el mexicano logran adquirir un cierto grado de amistad, que incluso Siqueiros escribe una introducción para el catálogo de una de sus exposiciones realizadas en México y lo recibe junto a su esposa, en uno de los tantos viajes que hizo Venturelli a México.

Colaboró en diarios y revistas. Ejecutó diversas obras murales en Chile (Mural en la universidad de Chile, Librería Casa Central, 1950; Mural en la Maternidad del Hospital Barros Luco, 1957) y en varios países (Mural en la sede del Movimiento para la Paz y Ayuda a Corea en Pekín (1952), Mural en el Salón Camilo Cienfuegos del Colegio Médico de La Habana en Cuba (1963) y

⁷⁵ *Catálogo Oficial Ilustrado, Exposición Internacional de Bellas Artes*, Imprenta Barcelona, 1910, pág. 123.

⁷⁶ GALERÍA DE ARTE MEXICANO. *José Venturelli*. México: La Galería, 1950.

también hizo trajes y decoraciones para el teatro.

Numerosas exposiciones de sus obras se han realizado en América, Europa y Asia y sus pinturas se encuentran en diversos museos del mundo, como el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Museo de Bellas Artes de La Habana, Museo de Bellas Artes de Caracas, Museo de Pekín, Museo de L'Hermitage de Leningrado, Museo de Berlín, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, entre otros.⁷⁷

“El activismo de Venturelli no se limitaba en esos años a sus murales y grabados sino a asumir cargos de representación de los estudiantes. Fue elegido delegado de Bellas Artes a la Federación de Estudiantes.”⁷⁸

En 1944 viaja becado a Brasil, en donde realiza sus dos primeras exposiciones individuales; la primera en Sao Paulo y la segunda en Rio de Janeiro. Establece amistad con el pintor Cándido Portinari, quien también sería un maestro para él.⁷⁹ El brasileño –también cercano al muralismo–, se presenta como una influencia más de este estilo en Venturelli, no solo con la técnica asociada al muralismo, sino también, con la temática americanista de su obra.

La obra aparece fotografiada en el catálogo *La Terre qu'on a. Musée cantonal des beaux-arts Sion*. Dice que es acrílico sobre tela, y que se expuso en Pekín (1973), Caracas (1977) y Ginebra (1979)⁸⁰. También aparece en el catálogo *José Venturelli. 45 años de pintura*, con el título “Conversando junto al estero”, acrílico de 1973.⁸¹ En el catálogo *Obras Recientes. José Venturelli*⁸², aparece una obra muy similar a esta, con campesinos de pie en el mismo paisaje con la yerba de las Pampas, más conocida como colas de zorro, bajo el título “Encuentro” de 1970.

Este paisaje muestra en primer plano a dos figuras masculinas vestidas con ropas de campesinos, inmersos en una conversación. En segundo plano, una tercera figura masculina observa. Hacia el fondo, destacan dos troncos de un árbol sin hojas.

Es curioso que el título nos indique que la conversación se está llevando a cabo “junto al estero” ya que todos los elementos presentes en la obra, muestran que este es un paisaje seco.

⁷⁷ GALERÍA DE ARTE. *Exposición Abierta*. México D.F.: s.e., 1972.

⁷⁸ MANSILLA, Luis Alberto. *Hoy es todavía. José Venturelli, una biografía*. Santiago: LOM Ediciones, 2003, p.29

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ MUSÉE CANTONAL DES BEAUX-ARTS SION. *Venturelli. La Terre qu'on a*. Sion: Musée cantonal des beaux-arts Sion, 1986, p. 27.

⁸¹ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Catálogo José Venturelli. 45 años de pintura, 1943-1988. Muestra Retrospectiva*. Santiago: s.e., 1990.

⁸² PALACIO DE BELLAS ARTES (MEXICO). *Catálogo Obras Recientes. José Venturelli*. México: El Palacio, 1972.

El compromiso político-social de Venturelli se ve reflejado en su obra, siempre retratando a hombres y mujeres de pueblo, mineros y obreros, todas escenas que muestran la realidad de la clase trabajadora, del proletariado; de los más marginados.

El comienzo de la década del 70 en Chile, se caracterizó por grandes cambios políticos y económicos, lo que desencadenó en el golpe militar de 1973 y el exilio de este artista al extranjero. A pesar de que no se encontraba en Chile –y de que no lo había estado por varios años-, sigue comprometido con aquellos que sufrían injusticias y dramas personales.

Los héroes homéricos de la Independencia americana se transforman, también, en garantes de la supuesta genealogía de la aristocracia. Pero la evolución de las contradicciones propias de la historia, sitúa a estos mismos héroes como portadores de imaginarios populares en los que se rescatan no ya los historicismos, sino la contramemoria, es decir, la concatenación imaginaria y no la concatenación de la historia. Es el caso de Simón Bolívar, que es presentado por **Patricia Israel Korenblit (1939-2011)** en la obra “La novia” -o “De madrugada por las cumbres”, como aparece en el catálogo Bocas de fuego de la Galería Época, 1989- y que ilustra al prócer con Manuela Sáenz, cabalgando en un tigre azul.

De este modo, la vida sentimental del personaje sobresale por los acontecimientos bélicos, construyendo un imaginario paralelo que atañe más a la historia de las mujeres. Esto es, una subversión propia del relato hacia la incorporación femenina en la historia y su participación en los hechos de la emancipación americana. Manuela es presentada, entonces, con una identidad propia y particular asumiendo la forma triángulo-matriz de montañas y volcanes que fueron introducidas en las imágenes marianas virreinales. La deidad madre (tierra) se convierte en la madre cristiana (María) que homologa los conflictos de clase y raza durante la colonia y que, finalmente, se transforma en la madre de la patria (Manuela) que cumple la misma misión, esta vez en torno a lo que debiera considerarse la identidad americana en un ciclo de transferencias de modelos femeninos.

La pintora realizó sus primeros estudios artísticos en la Academia de Escultura de Tótila Albert a mediados de los años 50, para luego estudiar pintura y grabado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde fue alumna de los maestros Augusto Eguiluz, Gustavo Carrasco, José Balmes, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonatti.

Su activa participación en los procesos políticos y culturales durante la Unidad Popular la obligó a salir del país con rumbo a Argentina y Venezuela entre los años 1974 y 1980; en este último país integró el círculo local de artistas y expuso sus obras por más de cinco años.

A fines de los 80, fue profesora de la Escuela de Arte de la Universidad Católica y profesora titular de la cátedra de artes plásticas, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de La República.

Ha realizado más de veinte exposiciones individuales en Chile, Estados Unidos, Francia y Venezuela y ha participado en muchas exposiciones colectivas. Ha obtenido diversos premios; entre ellos, el Premio Burchard en 1966 y el Gran Premio de la X Bienal Internacional de Arte, Chile, 1991.⁸³

Sus obras se encuentran en diversos museos de Chile –MNBA, Museo de arte moderno de Chiloé, Museo de la Solidaridad- como del extranjero, Museo Nacional de Caracas, en Casa de las Américas de Cuba, entre otros.⁸⁴

Trabaja el óleo, el acrílico y técnicas mixtas. Concibe la pintura como una prácti-

ca intuitiva, de gran libertad expresiva donde convergen todas las áreas del saber junto a sus propios intereses. Abarca temas americanistas, sociopolíticos, memorias de sus propias vivencias y escenas inspiradas en la arqueología y la filosofía contemporánea.⁸⁵

Ricardo Bindis dice, “El gesto mordaz, los personajes flotantes y contrahechos, definen el arte de Israel, muchos años fuera de Chile. El primitivismo desafiante, la ruptura con los modelos, demuestran que le es imperioso comunicarse por medio del trazo audaz, inmediato, para lograr la máxima sinceridad. Nada de sutilezas ni maquillaje pictórico. Todo se da en términos libertarios y combinaciones raspantes, como un torrente que rebasa los márgenes del rectángulo, en escenas dinámicas, que aprovechan la tela cruda.”⁸⁶

La obra aparece en el catálogo “Bocas de fuego” de la Galería Epoca, 1989, con el nombre, *De madrugada por las cumbres*. Vuelve a aparecer con el mismo nombre en el diario El Mercurio, del 8 de octubre de 1989.

⁸³ BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE. *Catálogo X Bienal Internacional de Arte, Valparaíso*. Valparaíso: Ilustre Municipalidad de Valparaíso, 1991.

⁸⁴ *Lo sumergido no muere*. Revista “Punto Final”. 5 de abril de 2007.

⁸⁵ *Biografías. Patricia Israel*. Diario El Mercurio, 26 de febrero 2005.

⁸⁶ BINDIS, Ricardo. op.cit., pg. 323

Pareja abrazada que va montada sobre una figura zoomorfa. De fondo, aparece una montaña nevada y delante de ellos, otra figura triangular que también pareciera ser una montaña.

Composición en la que predominan diversas tonalidades de negro y blanco, con matices azulados y cafés, de baja saturación, jugando con las luces y sombras. Esta oscuridad provocada por los colores, da la sensación al observador, de estar inserto en la erupción del volcán.

La obra pertenece a una serie que está relacionada con montañas y volcanes (alude al nombre de la exposición *Bocas de Fuego*), con referencias a nuestro país, y a la presencia femenina (triángulo-matriz). De hecho, la figura que más se desprende de esta obra, es el triángulo en primer plano, que no solo destaca por el color, si no también, porque las figuras de atrás se encuentran difuminadas con la montaña que aparece detrás de ellos. Esto también da cierto sentido de perspectiva en la obra, ya que al menos hay 4 planos: triángulo, pareja, montaña, cielo.

A diferencia de otras obras de esta selección, ésta nos entrega calma; calma después de la erupción. Ese año, 1989, corresponde a un período político muy fuerte de elecciones presidenciales en nuestro país, luego de un período muy grande sin democracia. Es probable que estos volcanes

en erupción también se atengan a este contexto histórico-político.

Israel cuenta que vivió la erupción del volcán Lonquimay muy de cerca ya que su tierra natal es Temuco y además nació para el terremoto de 1939. Incluso, viajó a Concepción y Temuco donde pudo apreciar la humareda, que fue la razón por la cual se produjo el cambio de colorido en los cuadros de *Bocas de fuego*.

Dice que en *De madrugada por las cumbres*, los personajes que aparecen son Simón Bolívar y Manuela Sáenz, cabalgando en un tigre azul: Es la figura azul que Patricia Israel tomó del escritor Eduardo Galeano: la de un tigre que va a destruir todo para hacer un mundo mejor." Justamente pinta a Bolívar porque se siente casi venezolana, luego de vivir años en ese país.

Esto último puede ser entendido a la luz del cambio político que se vivía en nuestro país por esos años: ubicar a estos "héroes de la independencia latinoamericana" sobre el animal que vendrá a construir un mundo mejor, un mundo mejor con las esperadas elecciones presidenciales. Sobre todo para ella que había tenido la experiencia del exilio.

Roser Bru (1923) realiza un ejercicio contrario al introducir un nuevo arquetipo de lo femenino. La mujer moderna que rechaza todo patrón canónico social. Su obra "Vivir clausurada (Gabriela Mistral)" es pre-

sentada en la exposición *Olvidos y Memorias* (1982) en la Galería Sur de Santiago; Kafka, Ana Frank, la infanta Margarita, Violeta Parra y Gabriela Mistral, entre otros, son los personajes que aparecen en sus obras. En el caso de Mistral, esta aparece con el torso fajado y una pluma en la mano, junto a la inscripción "*Gabriela Mistral, vivir en la morada y en la escritura, cuerpo clausurado, cubierto por el delantal blanco de profesora, coraza y máscara, Chile 1887 - 1957*"

La exclusión femenina de las instituciones políticas y culturales condiciona un rasgo particular en la modernidad femenina: la condición de no-ciudadano. Esta, permite que las intelectuales chilenas –como Mistral– ejerciten sobre territorios políticos en los que el cuerpo y la condición femenina aparecen en contraposición a los temas de nación. La utopía femenina del poema de Gabriela Mistral *Todas íbamos a ser reinas* (1938), abre puntos de reflexión escindida sobre la libertad y la autonomía versus los estereotipos del amor y la maternidad (Cortés, 2013). El cuestionamiento de estas bases, las formas de diálogo que adquieren estas creadoras con la vida personal, la maternidad y la propia corporeidad, evidencian la diversidad de experiencias e identidades sexuales que se presentan en estas mujeres.⁸⁷ Esta identidad sexogenérica, o este

cuestionamiento de la determinación de la sexualidad y el género que amplía los límites habituales, permite a mujeres como Gabriela Mistral adscribirse a un proyecto moderno latinoamericano.

La artista de origen catalán Roser Bru ha desarrollado un importante trabajo en el campo de la pintura, el dibujo y el grabado en Chile. Llegada a nuestro país a la edad de dieciséis años, pertenece al contingente de artistas e intelectuales que, huyendo de la guerra civil española, se exilian en Chile gracias a las gestiones del poeta Pablo Neruda.

Ingresa a la Escuela de Bellas Artes de Santiago como alumna libre: trabajaba en las mañanas y hacía acuarela y croquis con Roa en las tardes. En 1942, luego de casarse y tener dos hijos, vuelve al Bellas Artes para estudiar pintura con Pablo Burchard. Tuvo de compañeros a Balmes, Barrios, Egenau y Bonati. En 1957, entra el Taller 99 de Nemesio Antúnez, donde empieza a crear con voz propia.⁸⁸

En 1958 vuelve por primera vez a Barcelona, en donde toma contacto directo con la obra de artistas contemporáneos como el expresionista Tapiés y con formas clásicas del arte español como Velázquez y Goya.

⁸⁷ CORDERO, Karen e Ilda SAÉNZ (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana, México, 2007

⁸⁸ GALERIA PLASTICA 3. *Roser Bru. Obra última*. Santiago: 1985.

Ha realizado numerosas exposiciones en Barcelona, Madrid, Ibiza, Buenos Aires, Río de Janeiro y Alemania, más otras tantas colectivas en Estados Unidos, Alemania, Suiza, Italia, España, Cuba, Argentina, Uruguay, Perú, Bolivia, Venezuela, Colombia, México, Canadá y Japón.

También destaca su participación en numerosas Bienales como la de Tokio en 1961, de Sao Paulo, de Córdoba y Buenos Aires, de Cracovia, Lublyana, Vancouver, Cali, San Juan y Santiago de Chile.

Ha obtenido los premios de pintura en 1956 y 1961 en Santiago y en la II Bienal de Grabado y el Gran Premio en el I Salón de Gráfica Universidad Católica, 1978. Sus obras están en las colecciones del Museo de Arte Moderno, Metropolitan y Brooklyn de Nueva York, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Arte Contemporáneo de Santiago de Chile y Staatliche Samnulg, Alemania y en colecciones particulares de diversos países.⁸⁹

“siempre alerta a los acontecimientos de la plástica y atenta a los profundos cambios técnicos que ofrece el arte de nuestros días. ... se ha unido tibiamente a los postulados que vienen de Nueva York y Londres. El uso de las superficies rugosas, de los colores apastelados y del diseño ciclópeo, está

siempre presente, a pesar del salto a lo fantástico y los enigmas de lo absurdo.”⁹⁰

En 1982, Roser Bru presenta la exposición “Olvidos y Memorias” en la Galería Sur de Santiago; Kafka, Ana Frank, la infanta Margarita, Violeta Parra y Gabriela Mistral, entre otros, son los personajes que aparecen en sus obras. En 1985, repite a los personajes en “Obra Última”, exhibida en la Galería Plástica 3, en donde creemos que puede haber sido expuesta esta obra.

Composición vertical, en primer plano vemos la imagen de Gabriela Mistral, con el torso fajado y con pluma en la mano, junto a la inscripción “Gabriela Mistral, vivir en la morada y en la escritura, cuerpo clausurado, cubierto por el delantal blanco de profesora, coraza y máscara, Chile 1887 – 1957”

Al igual que los otros personajes en los cuales se inspira la artista, la historia de Gabriela Mistral habla de una mujer solitaria, que no fue bien reconocida en su país y que terminó viviendo muy lejos de Chile. Historia muy similar a la de nuestra artista, que fue exiliada de su país, siendo obligada a trasladarse a otras latitudes.

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ BINDIS, RICARDO. *op.cit.*, p. 182

Más aún, habla de una Gabriela envuelta en una coraza, en la máscara de profesora, de poeta, de ganadora del Nobel, pero se deja de lado su vida difícil, su no maternidad y su condición sexual.

Del mismo modo, en la obra “Pan”, **José Balmes (1927)** utiliza a la marraqueta como metáfora del ser humano. Su crítica social apela al presente, al hombre que siente hambre, denuncia sobre la marginalización del obrero en las crisis económicas que subvierten la estabilidad económica establecida por la dictadura, es decir, la una redefinición del sentido del desarrollo social que se extiende durante todo el régimen militar y que queda de manifiesto en los programas anteriormente descritos.

Esta obra y la siguiente, se adscriben en el conjunto de pinturas que Balmes realiza en los años 90, donde utiliza al pan como objeto de una temática obsesiva que le rondaba por esos años. El pan es el personaje principal de este corpus, que es situado por Balmes en distintas situaciones, mostrando a la marraqueta como metáfora del ser humano.

Su crítica social apela al presente, al hombre que siente hambre, que se ubica dentro de un contexto histórico y político. Justamente en el contexto político, podríamos encontrar una relación con el pan y el

comunismo que mencionábamos en el relato anterior; el pan como comida del proletariado; el pan y la dignidad, que sólo la lucha nos dará (haciendo alusión al himno del partido comunista en Chile).

En este conjunto de obras podría hacer alusión a lo que habían vivido cientos de personas durante el régimen militar ocurrido en Chile, y que se había terminado justamente un año antes de esta exhibición, en 1990.

La obra pertenece a la exposición “Pan fresco (obras urgentes)”, realizada en la Galería Praxis de Santiago en 1991. Aparece en la portada del catálogo⁹¹.

Eduardo García de la Sierra (1948) ha tenido una carrera profesional ligada al mundo académico desempeñando cargos como profesor de economía en la Universidad de Chile y en la Universidad Católica, además de Gerente de cambios del Banco Central (1986). Así, su vocación por la pintura se hace manifiesta siendo ya un hombre adulto, ya instalado en Francia con motivo de un doctorado de economía en la Sorbona en 1974.

Sus telas figuran en colecciones privadas en Francia y en dos galerías: una en Europa y otra en Boston. En su vuelta a Chile, estudia en los talleres de José Balmes pero más que nada, trabaja de manera auto-

⁹¹ GALERÍA DE ARTE PRAXIS. Catálogo *José Balmes. Pan fresco (obras urgentes)*. Santiago: La Galería, 1991.

didacta. Su debut artístico lo realiza en Concepción, y luego en Santiago apoyado por el mismo Balmes y por Gaspar Galaz.⁹²

Luego de abandonar su trabajo como economistas, se ha dedicado a la gestión cultural y a la docencia, como por ejemplo, asistente en la Casa de la Cultura de Ecuador (1971) y Director Fundador de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae, donde también fue profesor entre 1993 y 1997.

Sus pinturas han sido expuestas en diversos lugares, como la gran pintura sobre tela que está en el Palacio de Eventos Deportivos de Milán, en Italia (1975). También ha participado en muestras colectivas de pinturas en el Instituto Chileno-Francés de Cultura (1983, 1984 y 1985), en la Galería Aux Anysetiers du Roy, en París, y en la Galería Art Consult de Boston (1986).⁹³ Expuso también en el Centro Pompidou de París, con motivo de los 200 años de la Revolución Francesa.

“El arrojado de las manchas colorísticas y la agitación trepidante de las muchedumbres de Eduardo García de la Sierra (1948), nos pone frente a un observador de la metrópoli. Su manejo espontáneo del trazo, con una policromía de gamas controladas por el blanco, revelan al conocedor de sus medios, junto al arabesco lineal”⁹⁴

Esta obra es expuesta en su primera exposición realizada en Santiago, en la galería de arte Praxis.

Este personaje masculino con sombrero y corbata, se compone en base a colores naranjos y ocre. Se encuentra de perfil (escorzo) y mira hacia un muro señalado con una gran cruz azul. Ambos símbolos – el sombrero y la corbata- representan a un hombre convencional, tal como lo era García de la Sierra en ese momento, un doctor en economía que trabajaba en un banco. Sin embargo, la vigorosidad de las pinceladas expresionistas y el colorido de la obra, nos acercan al hombre pintor y artista que de a poco se iría separando de su lado más formal.

Justamente, la obra del artista se instala en el contexto de la vuelta de la pintura como soporte artístico (en vez de los otros sistemas de producción que estaban de moda en los años 70 como las instalaciones, arte corporal, acciones de arte, video). Es decir, el artista pretende revalorar el rol de la pintura dentro del arte contemporáneo, “Por eso, la figuración (la reinscripción de la imagen) en la pintura de este artista aparece directamente ligado a los hechos de la realidad e íntimamente conectada a las vivencias

⁹² *Arte. Pinturas de Eduardo García de la Sierra*. Revista “Mundo Diners Club”, mayo de 1986, pg. 66. Archivo de Prensa MNBA.

⁹³ GALERÍA DE ARTE PRAXIS. *Plástica contemporánea. 8 artistas jóvenes en pequeño formato*. Santiago: La Galería, 1986.

⁹⁴ BINDIS, Ricardo. op.cit., pg. 338

del artista.” El discurso plástico de García de la Sierra, plantea la pintura como un soporte desmitificador de todo un mundo de imágenes, de sucesos, de roles, de status, etc.⁹⁵

Sergio Lay (1957), otro pintor de la Chile que pone a la sociedad en primer lugar, sus pinturas habituales rondan el paisaje, la vista del paisaje, en definitiva la vastedad donde la silueta del hombre es solo una referencia, pero en este caso es un inverso, es la calle.

Una vez finalizado sus estudios de Ingeniería Pesquera en Antofagasta, Lay ingresa en 1977 a estudiar Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde fue alumno y después ayudante del artista Rodolfo Opazo.

Desde 1980 se desempeñó como profesor en la Escuela Experimental de Educación Artística en 1985, profesor de Pintura y Dibujo en la Corporación Cultural de Las Condes en 1986, profesor de las mismas ramas en el Instituto de Arte Contemporáneo de Santiago entre 1986 y 1991.

Intersado en un principio en las técnicas clásicas de la pintura como la acuarela y el óleo, desde el año 1978 se dedica a investigar la fotografía, investigando en formatos 135 mm. Y en 6x6. Desde el año 1998 investiga además con fotografía digital.⁹⁶

A pesar de que no encontramos fuentes en las que estuviera esta obra, se pueden establecer similitudes con las pinturas exhibidas en junio de 1991 en la Galería Arte Actual de la Plaza Mulato Gil de Castro bajo el título de “Obra (que) reciente”. Son personajes tomados en el contexto de la ciudad de Santiago, “personas que deambulan en calles caminadas y recaminadas como Monjitas, Huérfanos o Alameda.”⁹⁷

En el catálogo “Obra (Que) Reciente” de 1991⁹⁸, Justo Pastor Mellado propone a Lay como un huérfano, que se sintió excluido de la generación de los 80 de la Universidad de Chile, que nunca fue un artista considerado, hasta 1988 cuando comienza a hacer una pintura más de relato. Incluso, afirma que Milan Ivelic lo trata como si al fin llegara a puerto, que sus pinturas hasta ese momento eran solo ensayos de una obra prometedora.

Esta misma posición señalada por Mellado podría ser aplicada a su obra “Huérfanos”, que hace un juego entre la calle ubicada en el centro de la ciudad de Santiago, pero también, con su lugar como artista dentro del escenario cultural chileno. “Sin embargo, lejos de ser un paisajista, retrata a los marginados. Encariñado con los neopreneros, pinto su miseria y abandono.”⁹⁹

⁹⁵ GALERÍA DE ARTE PRAXIS. Catálogo *García de la Sierra. Pinturas*. Por Gaspar Galaz. Santiago: La Galería, 1986.

⁹⁶ Arte en línea. “Sergio Lay” [en línea], enero 2007. Obtenido de <http://sergio-lay.artenlinea.com/about>

⁹⁷ *Galería Arte Actual. José Victorino Lastarria 307*. Diario “El Mercurio”, 21 de julio de 1991.

⁹⁸ GALERÍA ARTE ACTUAL. Catálogo *Obra (Que) Reciente*. Santiago: la galería, 1991.

⁹⁹ *Sergio Lay, retratista de marginales y de seres cotidianos*. Diario “La Segunda”, 1 de junio de 1991.

El uso de colores oscuros, las sombras utilizadas y el hecho de que ninguno de los personajes mire al observador... por otro lado tenemos el encuadre que utiliza el artista, que le entrega un visión micro, una mirada cercana que pareciera querer involucrar al observador de manera directa su marginalidad.

El pintor **Carlos Ampuero Carrión** (1965) dona a la Corporación su particular homenaje a la figura de uno de los líderes políticos que avanzó por la democratización de Sudáfrica como es Albie Sachs. En esta obra el soporte de pintura sobre tela cede ante la construcción de una imagen que es un cuerpo puesto en abismo en medio de una serie de elementos que configuran la mirada del sujeto sobre su propia relación con la sociedad, en donde transita el activista revolucionario hacia el constitucionalista que marcará con su consecuencia una de las transformaciones democráticas claves del postcolonialismo del siglo XX.

El artista penquista **Edgardo Neira** (1948) fue ganador del Concurso de las Artes que organizara la Subcomisión de Cultura de la Cámara de Diputados en 2005. Su obra es un homenaje a la tragedia de los 45 Héroes de Antuco, hecho que enlutó al Ejército de Chile ese mismo año. Neira utiliza recursos expresivos y abstractos para construir una imagen que da cuenta de la presencia de los cuerpos consumidos en su batalla contra

los elementos de la naturaleza, poniendo a los sujetos a merced del territorio.



Domingo de Toro Herrera

La fotografía es parte de un libro Médico militar creado en 1883 como un ensayo de registro de las heridas y amputaciones de que fueron víctimas los soldados y marinos en la guerra del Pacífico, y los tratamientos que recibieron, muchos creados in situ durante las batallas y combates, y las prótesis que recibieron por única vez. El proyecto se autorizó después de mostrar el piloto, dándose el visto bueno para un registro definitivo en 1885.

Autores de esta y la mayoría de las fotografías: el estudio Díaz & Spencer. El prototipo del libro de 1883 está en el archivo histórico del Ejército de Chile, el segundo fue retirado sin autorización por uno de los médicos militares encargados años después.

En 1993, una descendiente del médico lo donó al Museo Histórico Nacional. Como el libro nunca fue dado de baja y es material histórico debió ser devuelto al Ejército. Copia digital de la fotografía fue comprada al Museo Histórico Nacional para ser ampliada y obsequiada por nuestra fundación "Museo Guerra del Pacífico Domingo de Toro Herrera" a la Cámara de Diputadas y Diputados.

Domingo de Toro Herrera fue herido 2 veces a bala en la Batalla de Chorrillos mientras comandaba a su Regimiento, le hieren atravesando su cadera de lado a lado y monta por 45 minutos momento en que muere su caballo acribillado por fuego enemigo, pide un segundo caballo, que también es muerto a los 15 minutos, y el comandante Toro Herrera es extraído de la batalla para recibir atención médica y salvar su vida. Lo muy destacable es que, mientras participaba en batallas y combates, era diputado de Chile en ejercicio.

En junio de 1879, el Honorable Congreso dictamina que todos los soldados, marinos y particulares que estuvieran defendiendo a la patria en la presente guerra, reciben la Calidad Permanente de "Beneméritos de la Patria", es decir, Héroes Permanentes de la patria. Fue, en resumen, el único Congresista (diputado), herido en batalla defendiendo a la patria en una guerra internacional, que fue en la Guerra del Pacífico 1879-1884.

En 1900, fue 2 veces Presidente de la Cámara de Diputados, primero subrogante y después titular.

Principales obras de las que fue fundador: Cuerpo de Bomberos de Santiago, Club Hípico de Santiago, Batallón Cívico Movilizada Chacabuco, SOFOFA, Club Naval, entre otros.

Recién terminada la guerra, fue nombrado Comandante General de la Armada por 2 periodos. Único caso de un militar que después comanda a la Armada de Chile, y siempre siendo Diputado.



*Bernardo Vera y Pintado
(copia) Narcisse Desmadryl*



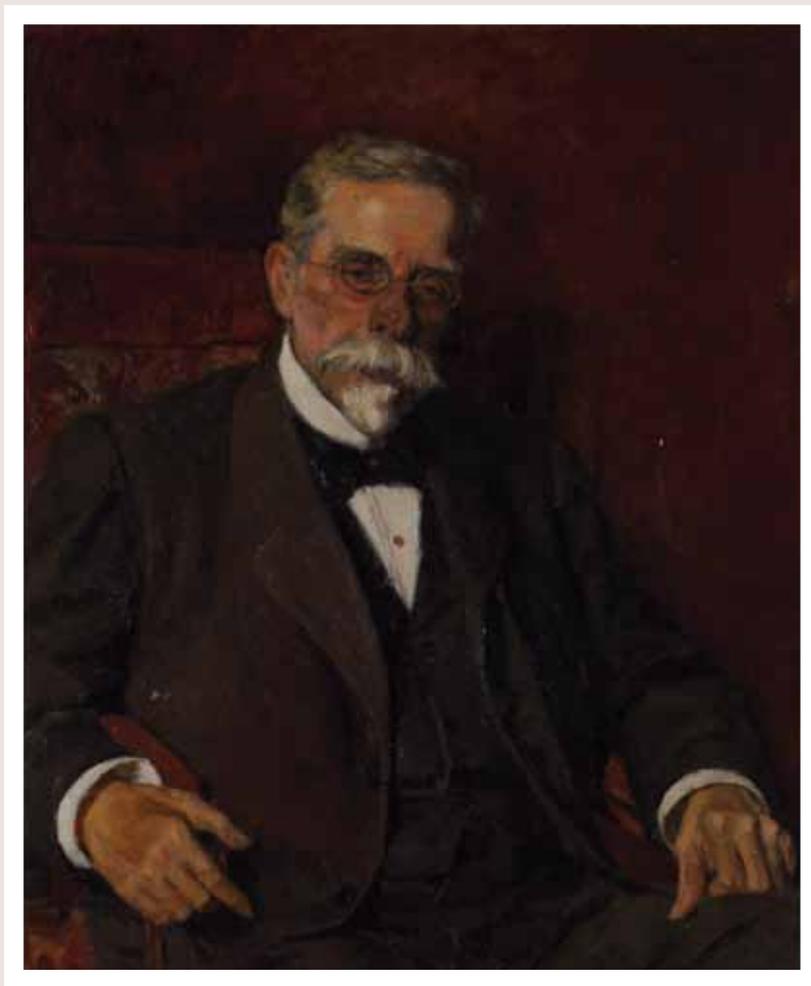
Mariano Egaña (copia)
Raymond Monvoisin



Abdicación de O'Higgins (copia)
Manuel Antonio Caro



Vicente Izquierdo
N.N.



Retrato del Gral. Don Jorge Wood
Alberto Valenzuela Llanos



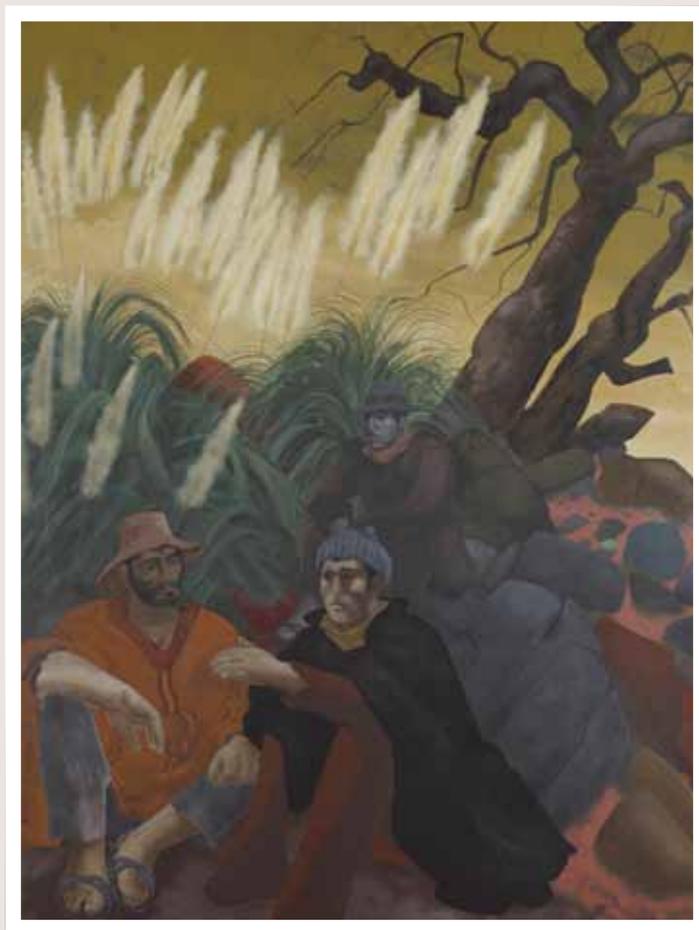
Isla Negra Sept "Neruda"
José Balmes



Vivir clausurada (Gabriela Mistral)
Roser Bru



La novia (De madrugada por las cumbres)
Patricia Israel



Conversación junto al estero
José Venturelli



Radio-foto 2
José Basso



Huérfanos
Sergio Lay



Declaration (Albie Sachs)
Carlos Ampuero



La salida
Eduardo García de la Sierra



Isla Negra, la inspiración de Neruda
Alberto Jeréz



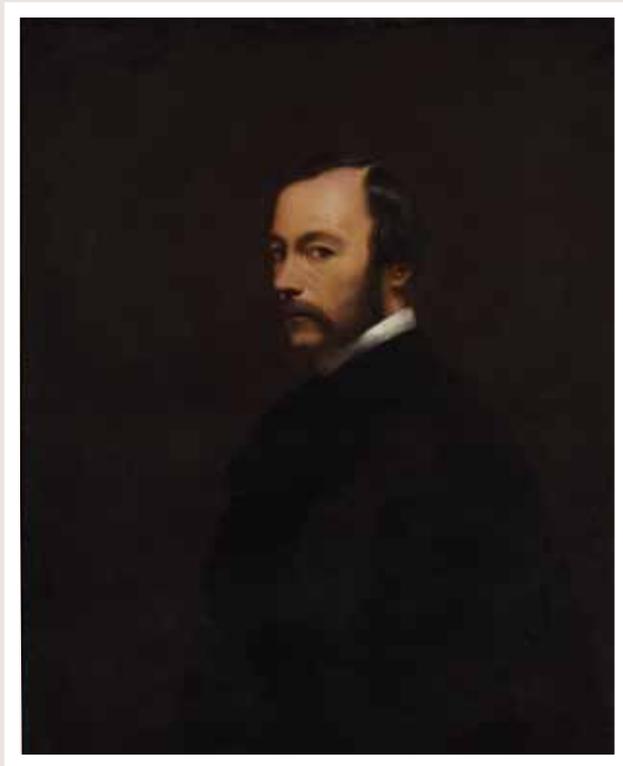
Carabelas en la bahía
Lenka Chelen



El marino III
Fernando Abalo



Homenaje a Boccherini
María Inés Lagos



Autorretrato
Francisco Mandiola



Inés Enríquez
N.N.



Marcha blanca a los jóvenes de Antuco
Edgardo Neira



3

JARDINES PARA EL ARTE: DE LA ORNAMENTACIÓN A LA CONMEMORACIÓN

La incorporación de jardines en espacios urbanos –de larga data en la historia de la arquitectura– llegó a estas latitudes gracias a la presencia de arquitectos italianos y franceses que, a través de un renovado programa de urbanismo en el siglo XIX, permite la creación de grandes espacios verdes asociados a espacios públicos. También los viajes a Europa, los relatos sobre las grandes ciudades, unidos a la herencia del naturalismo, al auge de la pintura de paisaje y a la contemplación romántica de la naturaleza, permiten que los jardines urbanos aparezcan “humanizados”, es decir, pensados para el hombre y su disfrute en un espacio que habita.

Los árboles y plantas son cuidadosamente escogidos, incluso con significaciones simbólicas –a la usanza del antiguo Renacimiento–, convirtiendo a los jardines en paisajismo asociado a los grandes edificios

o palacetes privados, a los que se añade la más diversa ornamentación que, a partir de ahora, podía ser fabricada en serie.

Imágenes femeninas e identidades masculinas serán definidas en este paisaje social a través del cuerpo y su emplazamiento en el territorio. Figuras escultóricas que, ajenas a los conceptos asociados a los monumentos públicos (identidad, Estado, nación), pondrán en el espacio público los conceptos de la “otredad”, apenas visualizados por quienes circundan el espacio ornamentado.

Los hermosos jardines que rodean al edificio en Santiago fueron diseñados por el paisajista Guillermo Renner, mismo que diseñara en 1896 la Plaza de Armas, en 1870 el Parque Cousiño y las lagunas rodeadas por flores de diversos tipos y vivísimos colores del Club Hípico en 1923, y otros importantes parques de Santiago y las afueras

de la ciudad. Más allá de la hermosura de la selección vegetal, uno de los elementos más transversales para esta época, serán las figuras de hierro fundido, la mayor parte de las veces, provenientes de Val D'Osne y que configurarán un territorio transversal y compartido en la memoria de Latinoamérica.

3.1 ESTATUARIA: ORNATO POR ENCARGO

Estas interesantes esculturas promovieron un interesante y nuevo mercado entre Francia y Latinoamérica, uno que mezclaba los conceptos de arte y arquitectura y que, además, incorporaba la definición del urbanismo moderno.

¿Pero cómo logran diversificarse tan rápidamente por todo el continente? Pues bien, las antiguas fundiciones francesas cambiaron su producción de balcones y placas ornamentales, por esculturas tridimensionales que eran promovidas mediante catálogos que circulaban por todo el mundo.

Val D'Osne, por ejemplo, ofrecía al público 40.000 objetos en 700 láminas que conformaban su catálogo; 650 esculturas religiosas, 38 bustos, 156 modelos de animales, 204 fuentes, 3472 urnas, entre otros tantos elementos (Robert-Dehaut, 2010. p.17). Esto permite visualizar la cantidad de opciones que se encontraban para orna-

mentar no solo los espacios públicos, sino también iglesias y jardines privados, llegando a masificarse rápidamente y convertirse en un referente simbólico de la industrialización y la modernidad.

La Fundición Val D'Osne se localizaba en la ciudad de Osne le Val en Francia y fue establecida en 1836 por Jean Pierre Victor André. Fue una de las primeras empresas en especializarse en la fundición artística y André un visionario emprendedor que previó los beneficios que se podrían hacer del hierro fundido, especialmente para los moldes y la decoración urbana en una producción seriada que se extendería hasta 1986. De esta manera, el uso del hierro fundido permitió una urbanización contemporánea en formatos nunca vistos hasta entonces y, por otra parte, abarató los costos en el proceso de embellecimiento de la ciudad.

En el antiguo Congreso, se localizan 18 piezas: 16 de ellas corresponden a figuras, luminarias y una fuente de hierro fundido provenientes, la mayoría de ellas, de la fundición Val D'Osne. Lo interesante de este fenómeno es que su iconografía responde, esta vez, a un gusto burgués, a un pueblo apenas educado en materia artística, aferrándose aún a lo clásico, dioses y diosas griegas, orientalismos y exotismo que atraía fuertemente a las masas. Era una apertura a figuraciones y temáticas que, lejos del espacio de la Academia, ponían a disposición del público una serie de simbolismos que cruzaban los aspectos públicos y privados.

Esta iconografía interpela al mundo natural de lo nativo y lo racial, a través de figuras como el Indio, el Encantador de Serpientes, la Aurora, Bailarinas, entre otras. De este modo, género y raza refuerzan los conceptos de identidad y paisaje, donde los sujetos sociales no aparecen individualizados, sino cohesionados en función de los conceptos que representan y a los arquetipos asociados a los espacios públicos, tanto de la mujer como de aquellas razas consideradas 'inferiores'.

El bajo costo de estas obras en hierro fundido permitió la reproducción en serie de obras escultóricas del patrimonio clásico y moderno, ayudados por el pantógrafo que permitía la reducción mecánica de los formatos. El proceso incluía la parti-

cipación de un escultor, un modelador, un fundidor, un cincelador, un especialista en aplicaciones de pátinas, entre otros técnicos y profesionales revelando la complejidad y la profesionalización que alcanzó la técnica. De esta manera alrededor de 200 escultores trabajarán con la fundición, como Carrier Belleuse, Mathurin Moreau, Carpeaux, entre otros.

En Chile, la trascendencia de las fundiciones francesas, del tipo Val D'Osne, cobraron gran importancia a partir de la segunda mitad del siglo XIX que se inicia con cambios importantes en el ámbito de las artes en Chile. Los jóvenes intelectuales viajan a Europa, motivados por el proceso de europeización que vivió la sociedad chilena desde 1830. Francia y Londres se convirtieron en los destinos favoritos de estos jóvenes que, a su regreso, contribuyeron a cambiar las costumbres tradicionales del país.

A estas alturas del siglo, Chile presentaba el desarrollo social y económico; un progreso se debía al contacto frecuente con Europa y por el desarrollo, cada vez mayor, "del culto a lo bello" y "al buen gusto". De esta manera, personajes como el Intendente de Santiago don Benjamín Vicuña Mackenna iniciará la renovación de la ciudad mejorando los servicios públicos de alumbrado, agua potable, seguridad y transporte, además de entregar a Santiago y sus habitantes una ciudad más bella al tipo París y Venecia, donde

el principal icono fue el Cerro Santa Lucía, importando desde Francia un interesante conjunto de esculturas ornamentales de la fundición Val D'Osne. El crecimiento de fortunas privadas, la construcción de palacetes y parques hacen florecer esta industria y el encargo de esculturas que instalarán una iconografía que marcará el desarrollo urbano de la ciudad durante el siglo XIX y que se transforma en parte de nuestra memoria visual contemporánea.

El conjunto de 14 figuras luminarias, más un interesante conjunto de piezas que conforman la Fuente y que constituyen el patrimonio de obras fundidas en hierro por fundiciones francesas Val D'Osne y L. Thriot. Además del monumento a las Víctimas del Incendio de la Compañía y un busto de Jorge Huneeus.

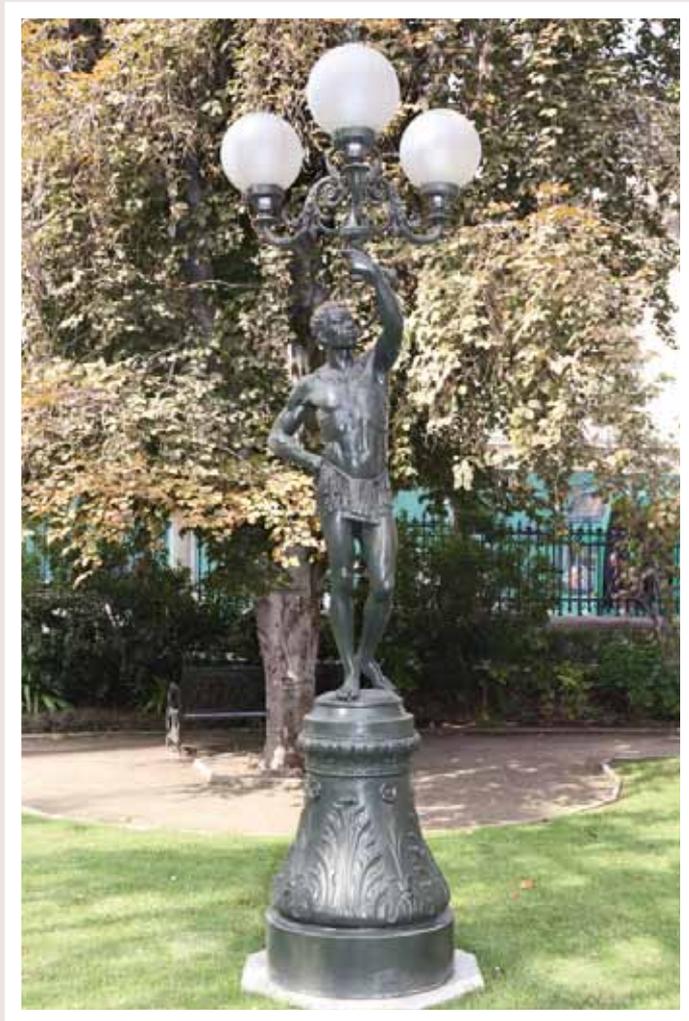
Un análisis no sólo histórico, sino además de la estética del paisaje y su contexto en el edificio, fortalecería el trabajo de intervención de las esculturas. Especialmente en lo relativo a la ubicación de éstas en el jardín, ya que debe responder a una propuesta iconográfica y simbólica de Renner. Así por ejemplo, las figuras de la Aurora y el Crepúsculo se encuentran confrontadas, asimismo las que corresponden al Encantador y al Malabarista, Indio e India.

Imágenes femeninas e identidades masculinas marginadas, fragmentadas del espacio público, definieron el paisaje social

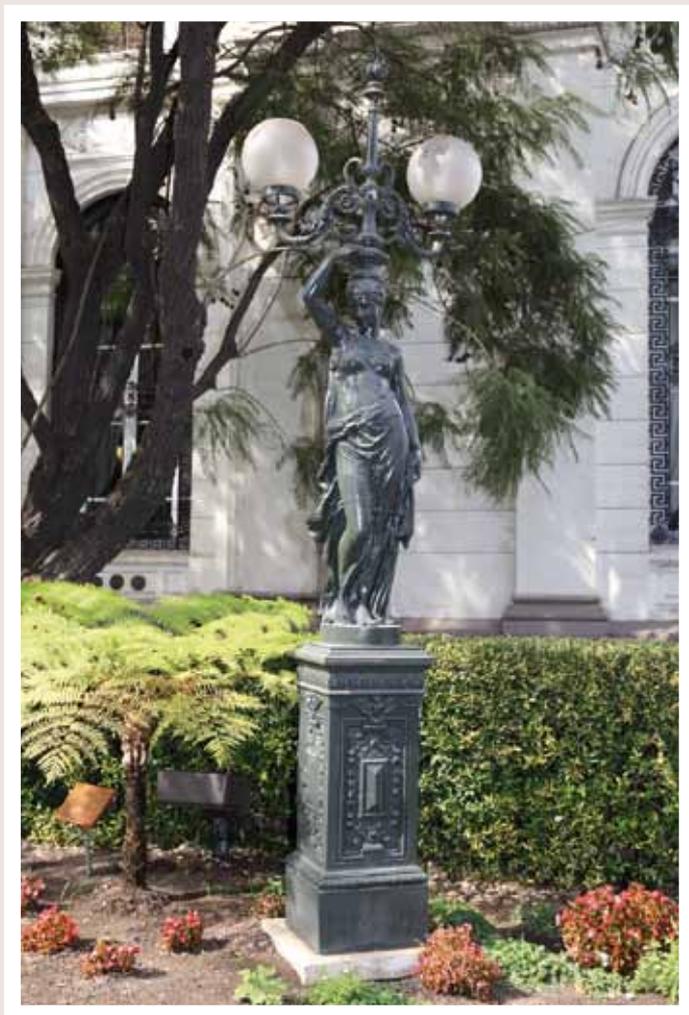
de los objetos ornamentales a través del cuerpo y su emplazamiento en el espacio intermedio del jardín, entre lo público y lo privado.



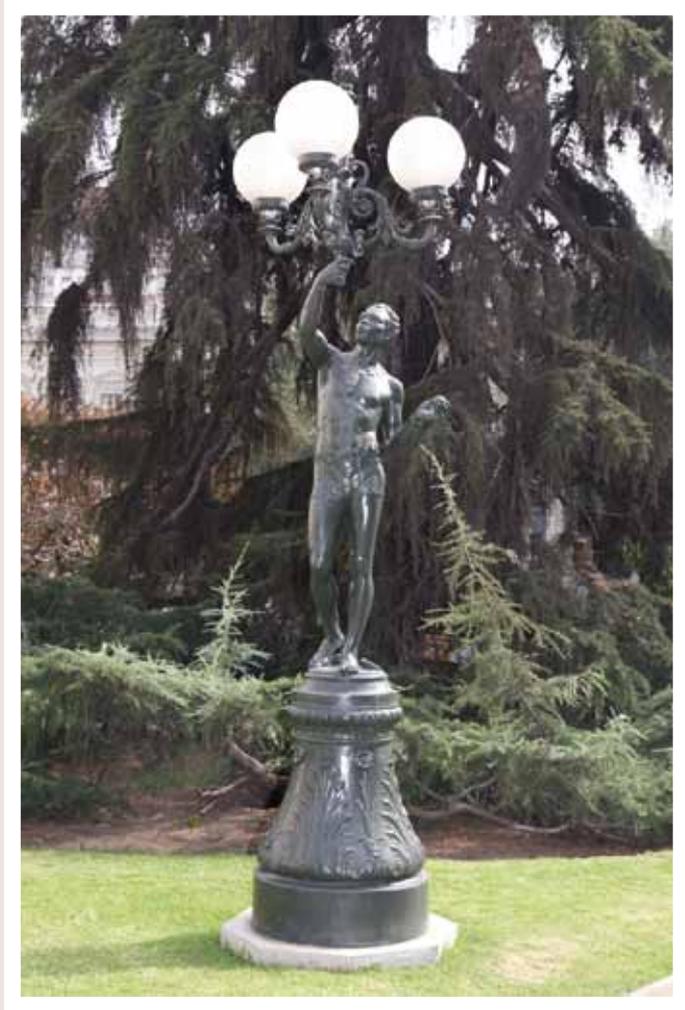
Torchère à la grappè de raisin (Candelabro con racimo de uvas)
Fundición Val D'Osne



Charmeur (Encantador de serpientes)
Fundición Val D'Osne



Torchère (Candelabro)
Fundición Val D'Osne



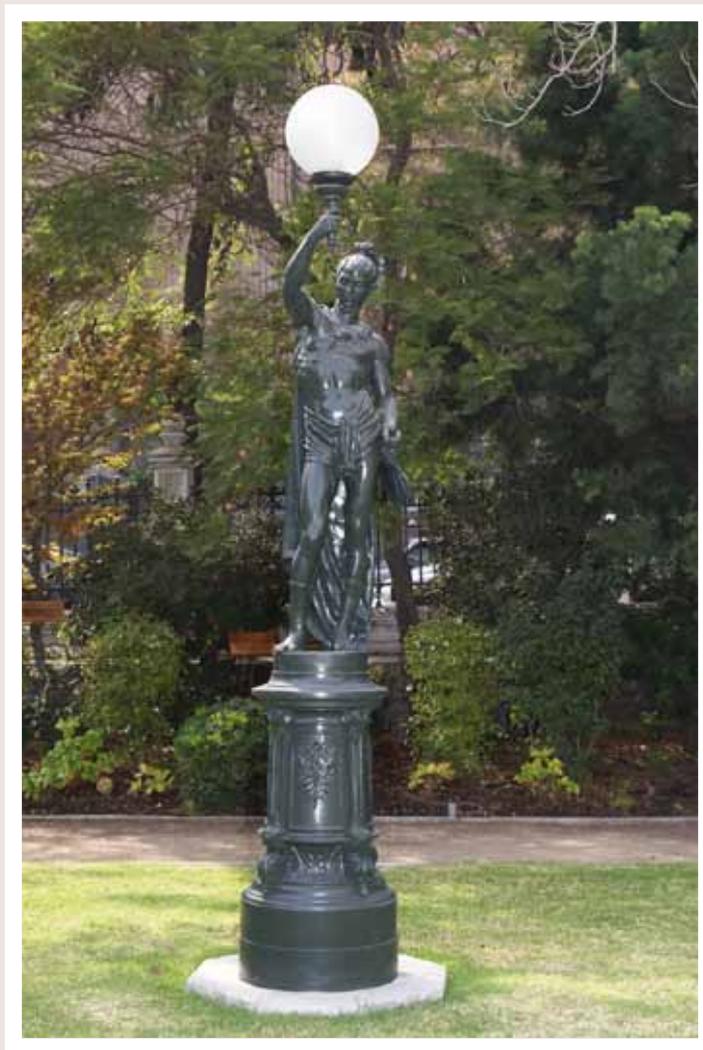
Jongleur (Malabarista)
Fundición Val D'Osne



Almée, avec bras levés (Almée con brazos alzados)
Fundición Val D'Osne



Indienne (India)
Fundición Val D'Osne



Indien (Indio)
Fundición Val D'Osne



Pandora
Fundición Val D'Osne



Torchère en symmetric (Candelabro en simetría)
Fundición Val D'Osne



Fontaine entourée de 4 enfants chevauchant des dauphins (Fuente rodeada de 4 niños montando delfines)
Fundación Val D'Osne



Hebe
Fundición Val D'Osne

3.2

ESCULTURAS: LAS PIEDRAS DE LA MEMORIA

Se encuentran en el edificio de Santiago, además de las esculturas ornamentales, unas pocas esculturas monumentales o conmemorativas que se relacionan con una política de lugar, de simbología del espacio y paisaje donde estos monumentos se emplazan.

Por lo mismo, dos obras son importantes de resaltar:

Una de ellas corresponde al “Monumento a las víctimas del incendio de la Compañía”; el hecho ocurrido en 1863, día de la Inmaculada Concepción, y que afectó al templo de los jesuitas localizado en el mismo lugar en el que se encuentra el ex Congreso Nacional. En el incendio, murieron más de 2000 personas, principalmente mujeres y niños, constituyéndose en uno de los escenarios más trágicos del país. Martina Barros Borgoño relata sobre el suceso,

“Como entonces no había asientos para las mujeres en ninguna iglesia [...] nosotras teníamos que llevar una pequeña alfombra para sentarnos en ella y no sufrir tanto con el frío de los ladrillos. Estas alfombritas parece que enredaron a muchas de las víctimas de esta horrible catástrofe, y lo mismo que la amplitud y resistencia de los vestidos de las señoras, contribuyeron a inmolar a muchas en ese día de lúgubre memoria.” (Barros Borgoño, 1942)

El rescate de las víctimas duró más de tres días y los hechos fueron narrados por todos los pasquines nacionales, quienes relataban el horror del suceso, ya que gran parte de la ciudad pudo ver cómo se quemaban las víctimas sin poder realizar ninguna labor de rescate. El posterior hallazgo de las víctimas, que sumaban día a día el número de muertos, y la imposibilidad de recono-

cerlos llevó a la decisión sepultarlos a todos en una fosa común, hoy en Avenida La Paz; damas notables, respetables señoras fueron sepultadas junto a mujeres del pueblo, sirvientas y vendedoras en una suerte de homogenización de clase frente a la muerte.

El hecho también fue reproducido en fotografías anónimos, dibujos y grabados, siendo el más notable el realizado por uno de los pintores más interesantes que se encontraban en Chile en aquella época: el francés Ernest Charton, cuyo dibujo del incendio circuló por *Le Tour du Monde*, una pionera revista de viaje fundada por el hermano del pintor, Édouard Charton.

Dos monumentos se realizaron para conmemorar la muerte de los devotos. El primero se encuentra en el actual Cementerio General y fue realizado por el escultor francés Albert-Ernest Carrier-Belleuse (autor del monumento a O'Higgins en la Alameda de Santiago) y gestionado por Benjamín Vicuña Mackenna. La iniciativa surgió por el clamor de un privado, Francisco Ignacio Ossa, quien ofreció 1000 pesos para el inicio de las obras, iniciativa que fue apoyada por el Gobierno Supremo encargando a una comisión liderada por Antonio Varas y Manuel Rengifo, incorporándose luego, Vicuña Mackenna.

La obra "La Dolorosa" fue fundida en Val D'Osne y emplazada en 1873 en los jardines del Congreso. Sin embargo tuvo que ser

removida del lugar y llevada al Cementerio General, debido a la negativa opinión pública que generó la obra. Para reemplazarlo, se realizó en 1900 "La virgen orante" diseñada por el italiano Ignazio Jacometti y ejecutada por el escultor chileno, José Miguel Blanco manteniendo la base de la antigua escultura y ubicado en el sitio preciso en el que se encontraba el antiguo Altar de la iglesia.

El conjunto escultórico está compuesto por cuatro figuras aladas que representan ángeles, en diversas actitudes: uno sostiene una guirnalda, mientras otros están en actitud de bendición y bajo ellos se localizan figuras de querubines. Del centro se erige una columna sobre la cual se encuentra una figura femenina de pie sobre una media luna, en actitud de oración, vestida con una túnica y un velo, que representa a la Inmaculada Concepción.

Las antiguas campanas de la Iglesia de la Compañía, fueron a dar a Swansea, Gales tras la demolición de los restos del incendio; vendidas como chatarra, llegaron de vuelta a bordo del buque de la Royal Navy HMS Portland. Permanecieron en la plaza de la Constitución en forma provisoria hasta el 8 de diciembre de 2010, fecha en que se trasladan a los jardines del ex Congreso Nacional.

Sin embargo, fueron los héroes 'homéricos', como lo señala en crítico de arte Ricardo Richon-Brunet en 1910, las repre-

sentaciones más difundidas en la estatuaría pública, los que proyectaron un espacio urbano históricamente asociado a las relaciones de poder. Junto a los héroes, se potencia también la figura del librepensador instalados para fortalecer la construcción de una República moderna. Así nos encontramos con un pequeño busto realizado por Aliro Pereira de Jorge Huneeus (1835-1889), autor de “La constitución ante el Congreso”.

Miembro del Congreso Nacional desde 1861, época en que se inician los primeros códigos (civiles, penal, comercio, entre otros). Siendo académico de la cátedra de Derecho Público y Administrativo en el Instituto Nacional y de la Cátedra de Derecho Constitucional en la Universidad de Chile, la labor pedagógica de Huneeus se concentró en la realización de comentarios sobre la Constitución de 1833 que dio origen a la obra “La constitución ante el Congreso”.

“Nosotros, que no queremos jefes del Ejecutivo omnipotentes, tampoco queremos Parlamentarios omnipotentes. Si el Ejecutivo no debe legislar, el Parlamento no debe gobernar, ni menos todavía administrar” (Huneeus, 1890. pp.17 y 18)

Otro de sus pensamientos más interesantes daban cuenta de la modernidad con la que Huneeus veía la enseñanza, declarando que “*el estado docente, es por consiguiente, una necesidad de primer orden, reconoci-*

da y ratificada por diferentes preceptos de la Constitución” (ibídem). Llegó a convertirse así en Ministro Justicia, Culto e Instrucción Pública (1879-1880) y en Rector de la Universidad de Chile en 1883 a 1888, sucediendo a Ignacio Domeyko.

Hasta aquí los monumentos conmemorativos republicanos. En la sede de Valparaíso estos están ausentes, siendo reemplazados por esculturas modernas y contemporáneas que dialogan con otras preocupaciones ciudadanas, como el medioambiente o el peso político de nuestra historia. Al interior del edificio cabe destacar la obra realizada en 1910 y firmada como M.J. Aguirre, “El Pensador”, que se encuentra ubicada en hall del mismo nombre. La obra fue realizada por el escultor argentino **Manuel José Aguirre Anchorena (1850-1912)**, quien presentó la escultura en la Exposición de Arte del Centenario de Argentina en el mismo año de 1910, donde fue premiada y adquirida por el gobierno trasandino para ser donada a la Cámara de Diputados de Chile (Ibarguren, 1983. p.21).

En el exterior de la sede de Valparaíso se encuentran tres esculturas, correspondientes a “Gaia, el planeta viviente”, de **Cristina Pizarro (1947)**, realizada en acero fundido y ensamblado; “Torres del silencio”, de **Marta Colvin (1907-1995)**, en piedra tallada y “Amor conyugal”, de **Samuel Román (1907-1990)**, en piedra tallada. Estas tres obras dan cuenta del traspaso del

pensamiento republicano, donde el espacio público es esencialmente un espacio político-commemorativo a un pensamiento contemporáneo, donde este se transforma en un espacio para el ciudadano, por ende, no presenta necesariamente cargas simbólica y la estatuaria puede invitar a la contemplación y disfrute del espectador.

Por otra parte, se encuentra la escultura monumental de Marta Colvin, “Torres del silencio” (1960?). Colvin se inicia en la escultura gracias a una profesora de dibujo del Liceo de Chillán, ingresando a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1939, donde fue acogida por el maestro Julio Antonio Vásquez. En 1948 viaja a Europa y obtiene una beca otorgada por el Gobierno de Francia, instalándose en París donde ingresa en l’Academie de la Grande Chaumière y conoce a artistas de la vanguardia como Ossip Zadkine.

Posteriormente, obtiene una segunda beca del British Council, y viaja a Londres. Ahí conoce a Henry Moore quien, junto a Zadkine, serán sus maestros decisivos. Es también por intermedio de ellos que conoce a Henri Laurens, Etienne Martin y Constantino Brancusi, quienes permiten agudizar la mirada de la artista. En su viaje a Inglaterra, trabaja en el Slade School de la Universidad de Londres con el escultor J.E. McWilliam. Henry Moore es quien le plantea el problema del Arte Precolombino que será determinante en su obra;

“¿Por qué vienen ustedes a estudiar a Europa esperando encontrarlo todo, si poseen una tradición tan rica para investigar e inspirarse?” (Anales Universidad de Chile, 1965)

Esta pregunta, que genera en Latinoamérica la cuestión por las raíces, permite que varios artistas indaguen sobre las temáticas indígenas y prehispánicas. En 1954, Colvin se presenta en el Salón de la Joven Escultura Francesa ya con esculturas como “*Germinal*”, obra que André Bretón rebautizaría como “*Humus*” (Soto, 1998. p.22). Entre 1957 y 1958, viaja por América Latina: Macchu Picchu, el Cuzco, Tiahuanaco; recorre el Perú, Bolivia, Brasil y parte de México. También la Isla de Pascua, buscando inspiración para su obra.

“Torres del silencio”, fue presentada por primera vez en la *Maison de L’Amérique Latine* de París en 1960, realizando una versión posterior para los jardines del Congreso Nacional en Chile. Esta estructura de piedras o bloque de piedra devastado, está compuesta por variadas formas geométricas rectas que se ordenan en el espacio, elevándose y sosteniéndose por otra estructura horizontal que la cruza, casi como reproduciendo un constructivismo matérico.

Colvin residió gran parte de su vida en Francia integrándose al medio artístico del país, representada por la Galerie de France, en París. En Chile se le reconoció en

el año 1970, cuando fue distinguida con el Premio Nacional de Arte. En esa misma época, era profesora de la cátedra Forma y Espacios, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Colvin se inicia en la escultura gracias a una profesora de dibujo del Liceo de Chillán, quien le mostró sus obras y le ofreció su primer puño de greda¹⁰⁰.

Movida por este descubrimiento en 1939 ingresa a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue acogida por el maestro Julio Antonio Vásquez. Esta etapa se caracteriza por la exploración de la figura humana, “evitando la descripción literaria y la subordinación de los volúmenes al dato concreto de la realidad.”¹⁰¹

En 1948 viaja a Europa; obtiene una beca otorgada por el Gobierno de Francia, por lo que viaja a París donde ingresa en l'Academie de la Grande Chaumière y conoce a artistas de la vanguardia como Ossip Zadkine.

Posteriormente, obtiene una segunda beca del British Council, y viaja a Londres. Ahí conoce a Henry Moore, quien junto a Zadkine, serían sus maestros decisivos. Es

también por intermedio de ellos que conoce a Henri Laurens, Etienne Martin y Constantino Brancusi, quienes “aguzan su esencia y alma de escultora.”¹⁰² En su viaje a Inglaterra, también trabaja en el Slade School de la Universidad de Londres con el escultor J.E. McWilliam.

Henry Moore es quien le plantea el problema del Arte Precolombino que será determinante en su obra; “¿Por qué vienen ustedes a estudiar a Europa esperando encontrarlo todo, si poseen una tradición tan rica para investigar e inspirarse?”, le preguntó.¹⁰³

Según Milan Ivelic, sus viajes por Europa marcan una segunda etapa en su obra, sobre la búsqueda de un lenguaje tridimensional, encontrando de a poco, su estilo propio. Más tarde viaja también a Bélgica y al Norte de África (1949).¹⁰⁴

La tercera etapa es cuando logra determinar su estilo propio, que viene de la perspectiva que le entregaría su estada en Europa, logrando un *descubrimiento de las raíces americanas*.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Marta Colvin. Anales de la Universidad de Chile, abril – junio 1965, p. 182.

¹⁰¹ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Marta Colvin*, textos de Milan Ivelic y Cecilia Valdés. Santiago: El Mercurio, 1993, p. 16

¹⁰² SOLANICH, Enrique. *Escultura en Chile: Otra mirada para su estudio*. Santiago: Ed. Amigos del Arte, 2000, p. 86

¹⁰³ Marta Colvin. Anales de la Universidad de Chile, abril – junio 1965, p. 184.

¹⁰⁴ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Marta Colvin*, Op cit., p. 17.

¹⁰⁵ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Marta Colvin*, Op.cit., p.18

En 1953 viaja por Irlanda (el país donde nació su abuelo, el primero que la refirió al arte) y en 1954 se presenta en el Salón de la Joven Escultura Francesa con la escultura “Germinal” que *André Bretón re-bautizaría como “Humus”; trabajo que le abre las puertas de la prestigiosa Galería Verneuil de París*¹⁰⁶.

Entre 1957 y 1958, viaja por América Latina: Macchu Picchu, el Cuzco, Tiahuanaco; recorre el Perú, Bolivia, Brasil y parte de México. También la Isla de Pascua, buscando inspiración para su obra.

“Entre 1959 y 1960 recibe numerosos reconocimientos internacionales al ser seleccionada para la exposición al aire libre del Museo Rodin, en París. Es invitada a una exposición similar en el Battersea Park de Londres...” junto a esculturas de Picasso, Arp, Zadkine, entre otras.¹⁰⁷

Residió gran parte de su vida en Francia integrándose al medio artístico del país, representada por la Galerie de France, en París. En Chile se le reconoció en el año 1970, cuando fue distinguida con el Premio Nacional de Arte en 1970. En esa misma época, era profesora de la cátedra Forma y Espacios, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.¹⁰⁸

Su obra se caracteriza por la monumentalidad, una temática abstracta relacionada con simbologías americanistas y en especial, con la cultura precolombina. Los materiales característicos en su obra son la piedra, la madera y el bronce, todos materiales extraídos de la geografía de nuestro continente.

La obra aparece en *Marta Colvin. Sculptures*, exposición realizada en la Maison de L'Amérique Latine de Paris. En la página 8 aparece “Tours du Silence” de 1960 (fotografía más abajo)¹⁰⁹.

En el libro *Marta Colvin*, sobre la exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en 1993, Milan Ivelic escribe: *una obra clave* (de la tercera etapa de la artista) es “*Torres del silencio*” (1960), ejecutada en piedra de 4.30m de altura. (Una versión de esta obra está instalada en los jardines del Congreso Nacional de Valparaíso). (...) Con esta y con otras catorce obras representó a Chile en la 8° Bienal Internacional de Sao Paulo, obteniendo el Primer Premio de Escultura.¹¹⁰ También aparece aquí, una fotografía de la obra.

¹⁰⁶ SOTO, Humberto. *Orbita de Marta Colvin*. Chillán: Municipalidad de Chillán, Eds. Universidad de Concepción, 1998, p. 22.

¹⁰⁷ Op.cit., p. 35

¹⁰⁸ *Marta Colvin, Premio Nacional de Arte 1970*. Diario “El Mercurio”, Santiago, 30 de diciembre 1970, p. 21.

¹⁰⁹ MAISON DE L'AMÉRIQUE LATINE. *Marta Colvin. Sculptures*. Unión Latine, Maison de L'Amérique Latine. Paris: Maison de L'Amérique Latine, 1993.

¹¹⁰ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Marta Colvin*, textos de Milan Ivelic y Cecilia Valdés. Santiago: El Mercurio, 1993, p. 19

Aparece también en el catálogo “Chile en la Octava Bienal de Sao Paulo, 1965”, y en el libro “La obra escultórica de Marta Colvin”¹¹¹, en el cual aparece fotografiada la obra original de 1960. Dice que “una versión de esta obra ocuparía parte destacada en el Edificio del Congreso, en Valparaíso, Chile.”

También aparece fotografiada la obra de 1960, en el libro “Órbita de Marta Colvin”¹¹² y en los Anales de la Universidad de Chile¹¹³.

Por último, aparece nombrada en diversos recortes de diarios chilenos, franceses y brasileños, como ganadora de la Bienal con la obra Torres del Silencio. En un diario chileno (sin nombre), se escribe que Marta Colvin gana Premio Internacional¹¹⁴. Aquí aparece la obra fotografiada; además, dice que la obra fue expuesta en una muestra de escultura contemporánea, en el Museo Rodin de París. También aparece nombrada en el diario El Mercurio de Santiago¹¹⁵.

Esta estructura de piedras está compuesta por variadas formas geométricas rectas que se ordenan en el espacio, elevándose y sosteniéndose por otra estructura horizontal que la cruza. Es parte de la que llamamos tercera etapa, en la cual, nuestra artista encausa su arte hacia las raíces americanistas, buscando expresar la *singularidad de nuestro continente*¹¹⁶, a través del trabajo del material y del material mismo, la piedra.

Como decíamos anteriormente, esta obra es una versión de la original que se encuentra en Bélgica, y que está expuesta en los jardines del Congreso Nacional de Valparaíso.

Al respecto, Marta Colvin dice que esta obra (la original) “es la que concreta el paso definitivo a la producción de su escultura americanista, americanizadora. La realizó casi enseguida de esas experiencias intensas, vividas en Machu Picchu e Islas de Pascua. Aquel recorrido descubierto de América es estimado en la siguiente afirmación enfática: fue *una modificación de mi esquema de valores, un segundo nacimiento, mi nacimiento a la escultura americana.*”¹¹⁷

¹¹¹ SCHULTZ, Margarita. *La obra escultórica de Marta Colvin: rosa de los vientos*. Santiago: Hachette, 1993, p. 100

¹¹² SOTO, Humberto. *Órbita de Marta Colvin*. Chillán: Municipalidad de Chillán, Eds. Universidad de Concepción, 1998, p. 25.

¹¹³ *Marta Colvin*. Anales de la Universidad de Chile, abril – junio 1965, p. 180.

¹¹⁴ *Marta Colvin gana Premio Internacional*. 2 de septiembre de 1965, sin número.

¹¹⁵ *Bienal de Sao Paulo abre hoy sus puertas*. Diario “El Mercurio”, Santiago 4 de septiembre de 1965, p. 37.

¹¹⁶ *Marta Colvin*. Anales de la Universidad de Chile, abril – junio 1965, p. 180. Archivo Documental de Marta Colvin MNBA.

¹¹⁷ SCHULTZ, Margarita. Op.cit, p. 99.

Por otro lado, en “Chile en la Octava Bienal de San Pablo”, se refieren a que Colvin hace homenaje a las víctimas del terremoto de Chile en 1960¹¹⁸. Justamente, ese año fue el sismo más fuerte que se ha sentido en toda la historia de nuestra humanidad. La zona más afectada fue la ciudad de Valdivia y sus alrededores, costando la vida a casi 2.000 personas. Recordemos que Marta Colvin ya había sido afectada por el terremoto de Chillán en 1939, siendo ésta, la segunda catástrofe que afectaba a su ciudad natal.

Finalmente, la obra “Amor conyugal”, de Samuel Román, -también conocida como “*El amor*”, según el diario *El Siglo* de 1962- está dedicada a su mujer. Su obra continúa siendo alegórica, pero desplazada de los simbolismos oficiales.

La temprana inclinación por la escultura de Samuel Román estuvo motivada por el trabajo de su tío como tallador de estribos y arreos, antiguo oficio artesanal. A los 17 años viaja a Santiago a estudiar en la Escuela de Bellas Artes donde se inscribe en los cursos del escultor Virgilio Arias, uno de los escultores más emblemáticos del primer período de la escultura chilena. También asiste a las clases de Carlos Lagarrigue, otro de los escultores más activos en la realización de monumentos públicos.

A pesar de la fuerte impronta de su maestro, con el tiempo su obra pudo desligarse de la rigurosa disciplina académica de Arias, gracias a una gran inquietud por alejarse de los modelos clásicos para acercarse a las raíces modernas latinoamericanas, que apelaban a lo vernacular. A diferencia de Colvin, los intereses de Román no iban en torno de lo indígena/prehispánico y geométrico, sino hacia la simplificación de la forma que se encuentra en el mundo popular.

En 1928 es nombrado profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, donde introduce en los planes de estudio de sus alumnos la síntesis de formas a partir de motivos americanos que lo alejan definitivamente de los criterios clásicos de la formación escultórica y, con el tiempo, le valieron el reconocimiento internacional. Además, fue profesor de escultura en piedra de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile desde octubre de 1949. En 1937 obtiene la beca Humboldt que le permite residir dos años en Berlín junto a los artistas Israel Roa y José Perotti. Durante esos años recorre otros países de Europa e incrementa sus conocimientos, perfeccionando sus técnicas de trabajo, aprende

¹¹⁸ BIENAL DE SAO PAULO. *Chile en la Octava Bienal de San Pablo*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1965.

procesos de manufacturas. Entre otros logros durante esos años, obtuvo el Premio de Honor de la Exposición Internacional de Artes Aplicadas de Berlín en 1938. También funda la Escuela de Canteros Pedro Aguirre Cerda en 1943, centro destinado a potenciar la formación de artífices para escultura en la piedra asociados a la arquitectura y que, en términos sociales, significó que estudiantes de sectores populares pudieran adquirir un oficio artístico.

En 1960 representa a Chile, junto al pintor Roberto Matta, en la Bienal de Sao Paulo y en 1964 se hace merecedor del Premio Nacional de Arte.

La obra aparece nombrada y fotografiada en diversos recortes de prensa. Entre ellos, diario "El Siglo" del 19 de junio de 1966¹¹⁹, donde aparece con el nombre "El amor" y dice que está hecha en piedra "verde manzano"; en "El Diario" del 30 de marzo de 1990¹²⁰; en "El Mercurio" del 15 de abril de 1990¹²¹ y del 10 de mayo del mismo año¹²²; diario "La Tercera" del 21 de marzo de 1993¹²³; diario "El Mercurio" de Valpa-

raíso del 1 de junio de 1993, donde además se consigna que la escultura sería montada en los jardines de la Cámara de Diputados, "una estructura de acero" que "representará el amor conyugal"¹²⁴, relato que se repite en "El Mercurio" de Santiago del 24 de junio del mismo año.¹²⁵

También está fotografiada en "Samuel Román", con el título "Amor conyugal", piedra verde (El Manzano", tallado directo. Alto: 175 cm. 1962.¹²⁶

Esta pieza de piedra, uno de los materiales más usados por el artista, muestra otra etapa dentro del corpus artístico. El realismo presente en "Vendimia" se traslada a líneas y formas más simplificado, mostrando más subjetividad (A pesar de que no tenemos fecha, podemos consignar que es anterior a 1966, ya que aparece fotografiada en un recorte de prensa de ese año)

Notable es el trato del material, bastante irregular y artesanal, dejando en claro que con este término nos referimos a su cercanía con los artesanos y alfareros de quienes aprendió diversas técnicas.

¹¹⁹ Samuel Román: "el obrero", el mejor título que me han dado. Diario "El Siglo", 19 de junio de 1966.

¹²⁰ Samuel Román Rojas: *Los Titanes Aún Existen*. "El Diario", 30 de marzo de 1990.

¹²¹ Samuel Román *Se Nos Fue con la Novia del Viento*. "Artes y Letras", diario "El Mercurio", 15 de abril de 1990.

¹²² *Actualidad Cultural*. Diario "El Mercurio", 19 de mayo de 1990.

¹²³ *Vendieron casa museo del escultor S. Román*. Diario "La Tercera", 21 de marzo de 1993.

¹²⁴ *Montarán nueva escultura en el Congreso*. Diario "El Mercurio", Valparaíso, 1 de junio de 1993.

¹²⁵ *Cámara rindió homenaje al escultor Samuel Román*. Diario "El Mercurio", Santiago, 24 de junio de 1993.

¹²⁶ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Samuel Román*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1993, p. 177.

Es parte de lo que Milan Ivelic llama “escultura personal de gran tamaño”, ya que retrata una anécdota propia, el matrimonio entre él y su mujer.

Todas estas obras, entonces, están vinculadas a lo latinoamericano, a la reducción física de las formas y la materia. Román y luego Colvin resumen generaciones de escultores que transitan hacia la modernidad, concluyendo en la producción de escultoras como Pizarro, que retoman los conceptos de la armonía y el equilibrio de las formas curvas y abstractas.

La obra de Cristina Pizarro escultora chilena egresada de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, está en directa relación con su compromiso con temas medioambientales, organizándose junto a otros artistas para *“denunciar la catastrófica destrucción de nuestro planeta, pero también para buscar respuestas y estimular las conciencias”*, según sus palabras. En 1983, junto a Castillo, reunieron en el Museo de Historia Natural de Santiago, a 120 artistas ligados con el tema. Dos años después, en Curitiba, Brasil, coordinaron a otro centenar de creadores en la muestra *Arte pela Paz*. Destaca también *Litoral de las artes*, proyecto que instala esculturas en los espacios públicos de la Quinta Región, y la creación de la Corporación Cultural de Artistas Pro Ecología.

Estos aspectos pueden fácilmente observarse en “Gaia, el planeta viviente”, 1998, una escultura de acero inoxidable de gran formato compuesta por una esfera realizada a partir de fragmentos metálicos, rodeada de estructuras semicirculares sobre una base rectangular. Gaia, la diosa griega que simboliza a la madre tierra, un vientre cósmico y procreador que nace del caos, y que existía antes que cualquier otra forma de vida. La diosa nos remite a la creencia de la retroalimentación del planeta como un ente que se auto construye y se auto sana. Bajo esta mismo principio funciona la Hipótesis de Gaia o Teoría o Principio de Gaia, que plantea que todos los organismos que de la Tierra, así como sus entornos inorgánicos, conforman una unidad que se auto regula, permitiendo que se mantengan las condiciones de la vida.

Sus tempranas dotes para el dibujo y la pintura la llevan a ingresar a la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, donde comienza a desarrollar sus trabajos en volumen, primero en madera y luego en arcilla.

Alumna de Felipe Castillo, quien posteriormente se convertiría en su marido, junto a él comienza la exploración del hierro como material expresivo. Esta búsqueda se verá complementada con una estancia en Holanda en el taller del escultor Jan Jacobs.

Ha realizado más de veinte exposiciones individuales y participado en alrededor de ochenta exhibiciones colectivas en Chile, Brasil, Cuba, España, Dinamarca y Holanda. Ha sido curadora y coordinadora de numerosas muestras de escultores tanto en Chile como en el extranjero.¹²⁷

Como escultora ha asumido un compromiso con temas medioambientales, organizándose junto a otros artistas para “denunciar la catastrófica destrucción de nuestro planeta, pero también para buscar respuestas y estimular las consciencias”. En 1983, junto a Castillo, reunieron en el Museo de Historia Natural de Santiago, a 120 artistas ligados con el tema. Dos años después, en Curitiba, Brasil, coordinaron a otro centenar de creadores en la muestra “Arte pela Paz”.

Así, se fue formando en torno a ella y su marido un núcleo de activistas que, desde la cultura, han asumido la ecología como tema relevante. En este sentido destacan el “Litoral de las artes”, proyecto que instala esculturas en los espacios públicos de la Quinta Región, y la creación de la Corporación Cultural de Artistas Pro Ecología¹²⁸

Escultura de acero inoxidable de gran formato compuesta por una esfera realizada a partir de fragmentos metálicos rodeada de estructuras semi circulares sobre una base rectangular que, en su conjunto, nos hacen pensar en la representación de un globo terráqueo. Por su título, sabemos que es una alusión a Gaia, la diosa griega que simboliza a la madre tierra y que en este trabajo nos remite a la creencia de la retroalimentación del planeta como un ente que se auto construye y se auto sana.

El año 1998 –fecha de la obra-, se realiza la Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático que permite reforzar la conciencia pública hacia el medio ambiente y los problemas relacionados con el cambio climático. En él, se incorpora el Protocolo de Kyoto, en el cual los gobiernos acuerdan una serie de medidas para reducir las emisiones de ciertos gases nocivos.

Ese mismo año, Cristina participa en la III Feria Internacional del Medio Ambiente, realizada en Chile en el Centro Cultural Estación Mapocho. La artista se mantiene vigente con las temáticas contingentes del medio ambiente, y las apoya a su nivel artístico, posicionándolas en las calles de nuestras ciudades.

¹²⁷ *Exposición de Cristina Pizarro y Felipe Castillo en Sala Gasco*. Diario “El Líder”, San Antonio, 8 de diciembre de 2002.

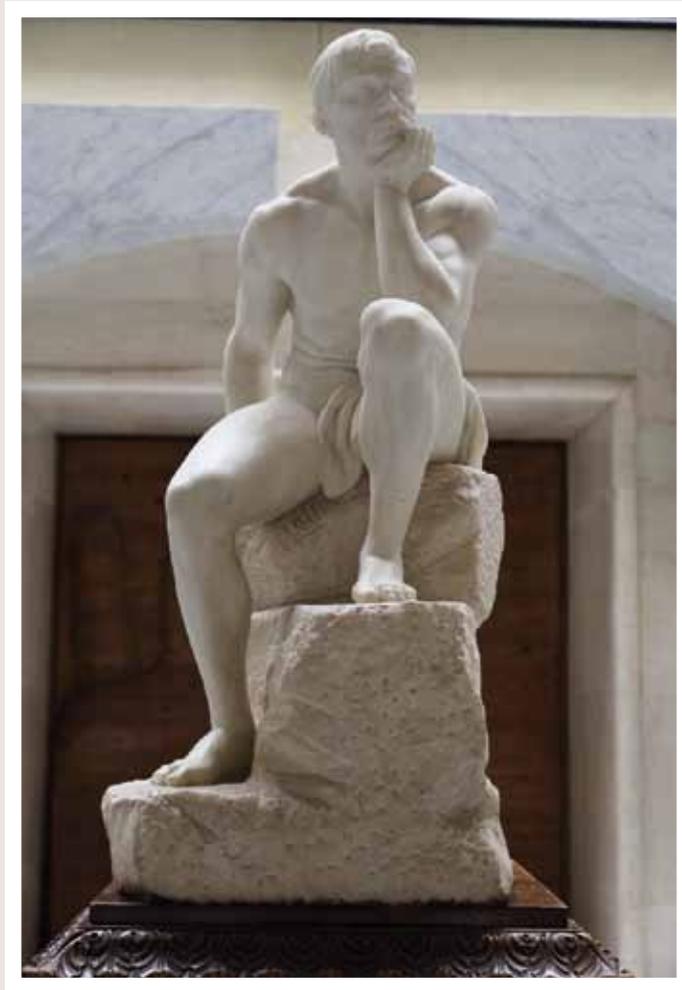
¹²⁸ *Retrospectiva de Cristina Pizarro*. Diario “El Mercurio”, Santiago, 24 de julio de 2001, pg. C-14.

Según el historiador Enrique Melchers, *"...sus creaciones ejecutadas en hierro, están en la línea del arte abstracto, que distingue a Liptin o Belling; tal vez más serena y concentrada en la escultora chilena. En sus curvaturas ascendentes, retiene un sentido de compostura ordenada. Son líneas llenas de ritmo y armonía, espacios abiertos y cerrados que permiten un juego entre la sombra y la luz."*¹²⁹

¹²⁹ MELCHERTS, Enrique *Introducción a la Escultura Chilena*, Talleres de Ferrand e Hijos, Valparaíso, 1982.



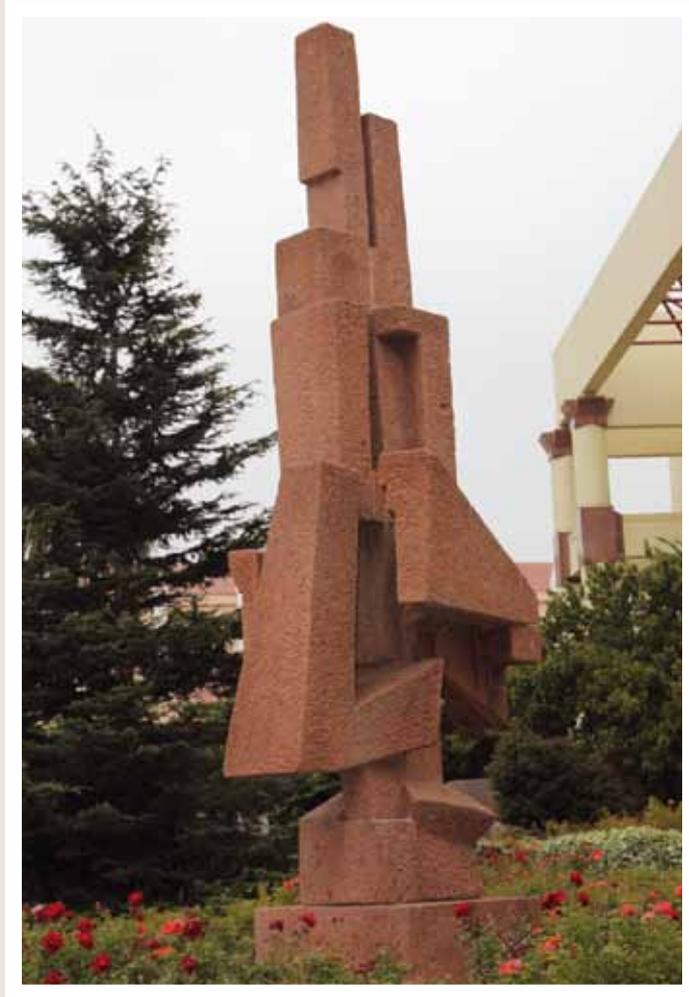
Víctimas del Incendio
Ignazio Jacometti



El Pensador
Manuel José Aguirre



Amor conyugal
Samuel Román



Torres del silencio
Marta Colvin



Gaia, el planeta viviente
Cristina Pizarro

3.3

PUERTAS: UMBRALES PARA EL FUTURO

La puerta, como significado simbólico, conlleva una serie de elementos que separan el adentro y el afuera desde diferentes perspectivas. En primer lugar, es el acceso, la conexión entre uno y otro mundo compartiendo este simbolismo con el ritual del paso representado por el umbral. También se le confiere un sentido femenino, de apertura y penetración a un espacio, que difiere al muro, lo masculino. Mientras en el ritual masónico la puerta es la delimitación de dos mundos, el umbral es la frontera en constante movimiento, ordena y mantiene el contenido interior es decir, el cosmos.

En términos simbólicos, las puertas del Congreso abren paso al Hemiciclo que indica la presencia del Parlamento. Ambos derivados del teatro griego; el parlamento o libreto, la parábola o falabore latina, el parabolar o decir palabras que luego se transforma en parlement, o consulta utilizado

por las asambleas populares francesas. Finalmente, el Parlamento se constituye en el órgano legislativo al que aludimos hoy.

De este modo el proyecto arquitectónico del Congreso en Valparaíso no sólo consideró la presencia de obras escultóricas en sus jardines, a la manera de ornamentación, sino que también integró la participación activa de dos importantes escultores chilenos en la propuesta formal para su puerta de acceso exterior y las puertas de su hemiciclo.

Para las primeras será el escultor Francisco Gacitúa (1944), quien en base a la técnica del ensamblado combina materialidades metálicas y pétreas en una sugerente forma

En tanto las dos puertas interiores que dan acceso al hemiciclo han sido esculpidas en madera por Osvaldo Peña (1950), quien tiene una trayectoria en el trabajo de

la talla directa sobre madera que inscribe la filiación de su trabajo en línea con la tradición seminal de la instalación de la modernidad escultórica en nuestro país.



Puerta
Francisco Gacitúa

4. BIBLIOGRAFÍA

- ALLAMAND, Ana Francisca Onofre Jarpa. *La naturaleza: fuente inagotable de inspiración*, Origo Ediciones, Santiago, 2008.
- ANINAT, Isabel *Pintura Chilena Contemporánea*, Grijalbo, Santiago, 2008.
- BALMES, José Balmes. *Viaje a la pintura*, Ocho Libros Editores, Santiago, 1995.
- BARROS BORGOÑO, Martina *Recuerdos de mi vida*, Editorial Orbe, Santiago, 1942.
- BARROS OSSA, Gabriel *Obras de Arte. Colección del Ministerio de Relaciones Exteriores*. La Fuente Editores Ltda, Santiago, 1999.
- BASSO, José *Con los Ojos Sumergidos en este Paisaje*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2011.
- BÉNÉZIT, Emmanuel *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, L. Gründ, París, 1976.
- BINDIS, RICARDO. *La pintura chilena. Desde Gil de Castro Hasta Nuestros Días*. Morgan Marinetti Impresiones, Santiago, 1979.
- BINDIS, Ricardo *Pintura Chilena. Doscientos Años*, Origo Ediciones, Santiago, 2006.
- BOSCH, Lynette *M.F. Barreda 1946-1996: Pintor chileno contemporáneo*, Morgan Impresores, Santiago, 1996.
- BROOKS, Rosetta et al. *Rauschenberg Overseas Culture Interchange*, National Gallery of Art, Washington, DC 1991
- BRUNET DEBAINES, Charles *Curso de Arquitectura*, Imprenta de Julion Belin, Santiago, 1853. Edición Facsimilar 2008.
- CARTER, Denny *Edmond Aman-Jean: A Study of His Life and Works*, Cincinnati University Press, Cincinnati, 1974.
- CARRASCO, Camilo. *Volumen 14: Banco Central de Chile 1925-1964, Una historia Institucional*. Anexo IV. Billetes y Monedas Emitidos por el Banco Central (1925-1964). Santiago.
- CORTÉS, Gloria “Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)”, en *Artelogie*, n° 5, octubre 2013.
- CORTÉS, Gloria y Francisco HERRERA “Geografías urbanas, arte y memorias colectivas: El Centenario chileno y la definición de lugar”, *Historia Mexicana*, n° 237, México, julio-septiembre, 2010.
- CORTÉS, Gloria *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950*, Origo Ediciones, Santiago, 2013.
- COUSIÑO TALAVERA, Luis *Catálogo del Museo de Bellas Artes*, Sociedad Imprenta y Litografía Universo, Santiago, 1922.
- CRAFT, Cetherine *Robert Rauschenberg*, Phaidon Press, Londres, 2013.
- DUCLOS, Arturo *El ojo de la mano*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1996.
- FELIÚ CRUZ, Guillermo et al. *Monvoisin*, Ediciones Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, Santiago, 1955.

GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milan *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1981.

GUTIÉRREZ, Rodrigo *Monumento Conmemorativo y Espacio Público en Iberomamérica*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1994.

GUZMÁN, Fernando y Juan Manuel MARTÍNEZ (editores), *Arte americano e Independencia. Nuevas iconografías*. V Jornadas de Historia del Arte. Santiago, 2010

HUNEUS, Jorge. *La Constitución ante el Congreso*, Imprenta Cervantes, Santiago, 1890-1891

HUNTER, Sam Robert *Rauschenberg: obras, escritos y entrevistas*, Ediciones Poligrafía, Barcelona, 2006.

IBARGUREN, Carlos. *Los Antepasados, a los largo y más allá de la Historia Argentina. Genealogía de sus respectivos linajes*, Buenos Aires, 1983

ISRAEL, Patricia *Bocas de Fuego*, Obras 1988 – 1989, Galería Época, Santiago, 21 de septiembre al 21 de octubre de 1989.

LIRA, Pedro. “De la pintura contemporánea”, *Revista Artes y Letras*, Santiago, 1884

LUCIE SMITH, Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000

MALDONADO, Carlos *Valenzuela Llanos: cuando la poesía se hace imagen*, Ministerio de Educación, Santiago, 1972.

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

MELCHERTS, Enrique *Introducción a la Escultura Chilena*, Talleres de Ferrand e Hijos, Valparaíso, 1982.

MELENDO, María José, “*Memoria y espacio urbano: indagaciones sobre lo efímero y lo antimemorial en el arte público actual*”, Ier Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica, GEAP, Buenos Aires, 2009 (inédito)

MÉNDEZ, Francisco *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 1995.

MEZZA, Gonzalo *Pinturas Digitales y transferencias al borde del siglo XXI*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1994.

MUÑOZ ZÁRATE, Patricio (ed.) *Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2009.

NAZARE, Jacobo Arturo *Pacheco Altamirano, vida y obra*, Editorial de la Universidad de Concepción, Concepción, 1964.

NORDENFLYCHT, José de “*Pintura mi(g)rada. Notas sobre la obra de Francisco Méndez Lebbé.*” en *Cuadernos de Arte*, nº 18, 2013.

NORDENFLYCHT, José de “*Tres “tallas directas” en la escultura chilena contemporánea*” en GUTIÉRREZ, Rodrigo (dir.) *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2005.

ORREGO LUCO, Luis. “*Hechos y Notas*”, *Revista Selecta*, nº11, año I, febrero 1910

PALACIOS, José María *Pintura chilena 1816/1957*. Colección Roberto Palumbo, Empresa y editora Ograma y Hares Trafalgar, Santiago, 1997.

PEÑA, Osvaldo *Gestos Patrimoniales. Esculturas*, Sala de Arte Fundación Telefónica, Santiago, 2001.

PEREIRA SALAS, Eugenio *La arquitectura chilena del siglo XIX*, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1956.

ROMERA, Antonio *Historia de la Pintura Chilena*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1976.

RUIZ ZALDÍVAR, Carlos *Arturo Pacheco Altamirano*, Ediciones Delfín, Santiago, 1974.

SAÚL, Ernesto *Artes Visuales 20 años 1970-1990*, Ministerio de Educación, Santiago, 1991.

SCHULTZ, Margarita *La obra escultórica de Marta Colvin: rosa de los vientos*. Hachette, Santiago, 1993.

SOLANICH, Enrique *Escultura en Chile: Otra mirada para su estudio*, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, LOM Ediciones, 2007.

SOTO, Humberto *Órbita de Marta Colvin* Chillán: Municipalidad de Chillán, Eds. Universidad de Concepción, 1998.

TUPPER, Patricio *Somerscales: con el catálogo de su obra*, Ediciones Ayer, Santiago, 1979.

VV. AA. *Pedro Subercaseaux: Pintor de la Historia de Chile*, Corporación Cultural de la Municipalidad de Vitacura, Santiago, 2000.

VV. AA. *Arte de Fundición Francesa en Chile*. Ilustre Municipalidad de Santiago, Dirección de Obras Municipales, Andros, Santiago, 2005.

AA. VV. *Arte en Chile: 3 miradas*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2014.

VENTURELLI, José *José Venturelli, 45 años de pintura 1943-1988*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1990.

VERDUGO, Patricia *Conversaciones con Nemesio Antúnez*, Eds. ChileAmérica, CESOC, Santiago, 1995.

VICUÑA SUBERCASEAUX, Benjamín. "Don Pedro Lira", *Revista Selecta*, n°2, año I, mayo 1909.

VOIONMAA, Lisa Flora *Escultura Pública: del monumento conmemorativo a la escultura urbana: Santiago 1792-2004*, Ocho Libros Editores, Santiago de Chile, 2004.

ZAMORANO, Pedro *Gestación de la Escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2012.



VALPARAÍSO 2015