

## EL CIERRE DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES EN 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena

Patricio Lizama A.

*Instituto de Letras*

*Pontificia Universidad Católica de Chile*

El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929 constituye un episodio relevante para la plástica chilena. El presente artículo vincula esta medida a problemas relacionados con el campo cultural y a otros relativos al campo de poder.

The closing of the Fine Arts School in 1929 constitutes a significant episode for Chilean Fine Arts. The present article relates this measure to problems concerning the cultural field and other pertaining to the power field.

En los años veinte, el diario *La Nación* constituyó un espacio privilegiado para difundir, articular y legitimar a la vanguardia estética. El trabajo de puesta al día desarrollado por Emar y sus amigos en las páginas del periódico chileno entre 1923 y 1927, revelaba la integración periférica de las elites locales al flujo internacional de mensajes y a las redes vinculadas a la vanguardia.

La labor cultural desplegada en *La Nación* no estuvo exenta de dificultades. Al interior del campo artístico surgían tensiones originadas por la existencia de dos impulsos antagónicos: uno, el trabajo de modernización y cambio impulsado por una elite cosmopolita; otro, los esfuerzos de conservación implementados por un Estado que administraba y ordenaba el campo cultural.

A pesar de los conflictos, el trabajo emariano tuvo varios logros y el más visible se puede observar en la plástica<sup>1</sup>. Entre las principales actividades y propuestas hechas por el grupo de *La Nación* para transformar la pintura chilena – exposiciones, proyecto de nueva enseñanza, llamado a la autonomía del campo pictórico– existía una solución que era inimaginable, imposible que fuera aceptada y por ello se expresaba a través de un humor desatado.

Camilo Mori explicitó esa ocurrencia insólita cuando, en el marco de una entrevista hecha por Emar<sup>2</sup>, sugirió “cerrar la Escuela de Bellas Artes” Mori

1 Para apreciar el trabajo emariano respecto a la arquitectura, ver “Le Corbusier en *La Nación* de Santiago de Chile (1924-1926-1927). *Mapocho* 47 (2000):119-127.

2 La entrevista titulada “Con Camilo Mori”, apareció en *La Nación* el 13 de mayo de 1923.

agrega: "con el dinero que allí se invierte, enviar a los pintores a Europa, no a todos, naturalmente; a los que tengan condiciones, y para saber si las tienen se hace un gran Salón ... y entonces un jurado elimina lo malo, selecciona lo bueno. Es muy sencillo".(39)

La burla aumentaba porque Emar preguntó a Mori: "pero, ¿quiénes formarían el jurado?" Ambos asumían que los integrantes de ese virtual jurado, vinculados a las posturas académicas y en un campo plástico carente de autonomía, no elegirían a los artistas que podrían traer las novedades que hacían falta en el país. La respuesta de Mori ahondaba la ironía: "¡Hombre, es verdad! No había pensado en ello. ¡No, no! Desmienta usted mis palabras. ¡Que no se cierre la Escuela de Bellas Artes!" (39)

Lo increíble es que este sarcasmo se hizo realidad en 1929. La Escuela de Bellas Artes se cerró y con el presupuesto del año, el Gobierno envió a veintiséis artistas plásticos a estudiar a Europa durante tres años. Para aumentar la paradoja, uno de los becados era Camilo Mori.

¿Cómo explicar lo ocurrido? Junto a los testimonios y lecturas realizadas, creemos que es posible desentrañar una causalidad secreta, llena de contradicción y extrañeza que pueda revelar nuevos modos de entender los sucesos acontecidos en el campo plástico en 1929.

### La generación de 1920 y la batalla por lo nuevo

El esfuerzo modernizador encabezado por Emar en la página de *La Nación*<sup>3</sup> se sumaba a otras iniciativas y espacios donde se difundía la vanguardia europea y se proponían cambios para transformar el arte nacional. Al interior de la universidad, en las tertulias de los grupos independientes se discutía animadamente acerca del arte nuevo. En la bohemia, por ejemplo, Alvaro Hinojosa y Luis Emiliano Figueroa eran los más preparados en la nueva narrativa europea, Rojas Jiménez y Joaquín Cifuentes en la poesía y "en el vasto campo de las artes plásticas, nuestro maestro era un amigo de talento y lucidez excepcionales como lo era Alvaro Yáñez (Jean Emar)".

La multiplicidad de revistas, periódicos y agrupaciones independientes y estudiantiles, en Santiago y en provincias, revelaba el dinamismo de artistas e intelectuales emergentes. A la vez, daba cuenta de la conformación de una vanguardia estética chilena que tenía una clara conciencia generacional, se vinculaba con la vanguardia política y estaba en abierta pugna con los planteamientos artísticos, representantes, políticas e instituciones de la cultura oficial.

Para algunos de estos productores culturales, el mayor interés era conocer la reciente creación artística europea y estar en sincronía con la renovación gestada en los centros culturales más activos. Para otros, el énfasis estaba en acoger las nuevas expresiones del arte y el pensamiento latinoamericanos, rescatar la crea-

<sup>3</sup> Para más datos, ver Jean Emar. *Escritos de Arte (1923-1925)*. Santiago: B. Nacional, 1992.

ción del sistema aborígen y dar espacio a la difusión de escritores y artistas jóvenes<sup>4</sup>.

Todos coincidían en impulsar cambios profundos en la educación, el arte y la cultura del país. Al mismo tiempo, todos advertían el gran desconocimiento del arte nuevo en Chile, lanzaban el desafío de “crear belleza” a base de una nueva sensibilidad con formas, voces e imágenes originales y estaban empeñados en colaborar y “crear un ambiente de libertad; de cultura seria y moderna” que facilitara el quehacer artístico.

El organismo que, de preferencia canalizó el conjunto de estas inquietudes e hizo converger a las vanguardias estética y política, fue la “Asociación General de Profesores” (AGP). La AGP, verdadero movimiento ideológico y cultural que tuvo un destacado papel en el campo político y educativo, tenía sus raíces en el proceso histórico de ascenso e irrupción de los sectores medios y convocaba a profesores primarios, secundarios y universitarios, a profesionales e intelectuales que simpatizaban con su causa. (Núñez, 36)<sup>5</sup>

La reflexión que articulaba a la AGP era el proyecto de reforma educacional. En éste, se otorgaba una gran relevancia a la enseñanza y a la práctica del arte. La AGP, de acuerdo a estos planteamientos, favoreció la expresión artística entre sus propios asociados y se preocupó de crear “un clima estimulante para que los propios maestros desarrollen y manifiesten sus capacidades”. A la vez, difundió el pensamiento, las revistas, y las expresiones del arte nuevo latinoamericano en los diversos espacios culturales creados por la AGP como el periódico *Nuevos Rumbos*, los suplementos *Andamios* y *Caballo de Bastos*<sup>6</sup>; y las agrupaciones provinciales con sedes en todo Chile. Lo interesante era que en todos es-

4 Un ejemplo de estas opciones lo constituye la evolución de Neftalí Agrella. En el manifiesto “Rosa Náutica” (Valparaíso, probablemente 1922), él aboga por el cosmopolitismo: desde Europa, corazón del planeta, los ismos se han transmitido a todo el mundo y sólo en Chile, “está aún por conocerse todo ese enorme ciclo de ideología nueva”. En *Revista Nguillatún* (Valparaíso, 1924) Agrella alude a su entusiasmo anterior por Europa y sin negarlo, postula el estudio del sistema aborígen nacional y latinoamericano a partir de bases propias: “un programa ideológico nuestro pensando por cuenta propia”. Ver el libro de Nelson Osorio, *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia. Literaria Latinoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988.

5 Para una perspectiva más específica sobre la AGP, consultar los libros de Iván Núñez, en especial *El magisterio chileno: Sus primeras organizaciones gremiales: 1900-1935*. Santiago: PIIIE, 1982. Para información sobre los otros grupos, ver los artículos de Danilo Santos “Las vanguardias en la década del veinte: La Asociación General de Profesores y Nuevos Rumbos”. *Taller de Letras* 27 (1999): 149-158 y el texto inédito “La vanguardia chilena de los años veinte: apuntes sobre algunas revistas y otras publicaciones”.

6 *Nuevos Rumbos* fue un periódico de aparición quincenal que circuló entre 1923 y 1926 (65 números). El sostenido interés por el arte condujo a los directores de *Nuevos Rumbos* a crear en 1925 una “revista de vanguardia artística” llamada *Andamios* la que más tarde continuó con el nombre de *Caballo de Bastos*. El director de *Andamios* (julio de 1925), fue Salvador Fuentes Vega y más tarde él y Pablo Neruda dirigieron *Caballo de Bastos*. En *Andamios* se publicaron textos de poetas chilenos jóvenes ligados a la AGP, artistas con mayor renombre en la época como Neruda y De Rokha, escritores de la vanguardia europea como Joyce, Valery y Apollinaire sin olvidar el antecedente de Baudelaire. Las ilustraciones estaban a cargo de Ricci Sánchez y los montparnassianos Luis Vargas Rosas y Manuel Ortiz de Zárate.

Más tarde la AGP publicó el *Boletín Educativo de Nuevos Rumbos* (1927-1928) para concluir con la reaparición del periódico original entre 1931 y 1932 (10 números). La difusión del arte nuevo en el periódico tenía por objetivo “hacer señales” y dirigir “la atención de todos hacia esta nueva generación de artistas que quiebra la línea del horizonte”.

tos órganos de difusión, participaban y colaboraban destacados intelectuales y artistas "amantes del arte libre"<sup>7</sup>.

¿Qué ocurría en la plástica? Los artistas que trabajaban en *La Nación*, los grupos universitarios e independientes, la AGP, continuamente hacían públicas sus opiniones respecto a la necesidad de transformar la enseñanza artística. La AGP la inscribía en una demanda aún más vasta: la reforma integral del sistema educativo. Los demás expresaban su rebeldía y disconformidad al organizar academias y salones alternativos, descalificar a la crítica de arte y elaborar planes de reforma de la escuela de Bellas Artes.

Ante este panorama, los intelectuales a cargo de los organismos oficiales reaccionaron con prontitud, y promovieron dos iniciativas con el propósito de reafirmar la hegemonía de la pintura española, más cercana a la tradición y alejada de los ismos de la modernidad. El Consejo de Bellas Artes a través de su presidente Alberto Mackenna, sugirió contratar un director español para la Escuela de Bellas Artes y consultó al recordado artista hispano y antiguo director de la Escuela, Fernando Alvarez de Sotomayor. Este recomendó a Ortiz de Echague porque "enlaza al realismo de la época caracterizada por Sorolla, un gran espíritu decorativo moderno." Y agregaba: "podría constituir un maestro moderno sin ser modernísimo" (Roxane)

La otra iniciativa que se complementaba con la anterior era fundar una Academia de Bellas Artes de San Fernando en Chile. Este proyecto liderado por Rodríguez Mendoza y apoyado desde España por Alvarez de Sotomayor, contaba con el respaldo de varios miembros influyentes del aparato público y del ámbito privado como Carlos Silva Vildósola, Marcial Martínez y el propio Alberto Mackenna. El radio de acción que abarcaría este organismo era muy amplio y delataba su pretensión hegemónica:

promover el estudio y cultivo de la pintura, escultura, arquitectura y música, ejerciendo la alta inspección de los monumentos históricos y artísticos de los museos y de las antigüedades; dar luz sobre importantes memorias de arte, diccionarios artísticos, etc. Formar un cuerpo consultivo del gobierno que evacue los informes en el ramo de bellas artes: censura a los proyectos de construcción y reformas de edificios públicos de carácter artístico, etc. (Roxane)

<sup>7</sup> Las agrupaciones provinciales con sedes en todo Chile, constituían un poderoso foco de irradiación cultural. Los miembros de estas entidades trabajaron activamente en la creación de órganos literarios y culturales.

Los Hogares Sociales, otra entidad de las agrupaciones provinciales, fueron también una alternativa de difusión. Sus directivos organizaron las concurridas "Horas de Solveig", veladas artísticas en las que, al menos en Santiago, colaboraban muchos "amantes del arte libre". Huidobro asistió para exponer sobre el Creacionismo y montar una muestra de caligramas; Neruda, para leer sus poemas, mientras Gabriela Mistral disertaba sobre educación. A ellos se sumaban Juan Emar, Luis Vargas Rosas, Julio Ortiz de Zárate, Víctor Bianchi, los miembros del grupo "Ariel" además de Humberto Díaz Casanueva, Gerardo Seguel, Salvador Fuentes Vega y Alejandro Gutiérrez.

El Consejo de Bellas Artes, a pesar de tener la capacidad y los recursos, no pudo desarrollar ninguna de las propuestas anteriores y en cambio, logró concretar otras iniciativas. El "Premio Europa" se anunció en octubre de 1925 y consistía en un concurso bien reglamentado, dirigido a pintores, escultores y arquitectos. Además, acordó la firma de los convenios con Argentina para montar exposiciones en ambos países<sup>8</sup>

Las propuestas, los planteamientos, las disputas y las estrategias de las distintas posiciones estéticas en el campo plástico, adquirieron una fisonomía muy diferente durante el gobierno del General Carlos Ibáñez. La abierta intromisión del campo de poder en el campo artístico y el nacionalismo cultural alentado por el gobierno, generaron un reordenamiento que tuvo consecuencias imprevistas para las autoridades ibañistas.

### **El gobierno de Ibáñez: Transformaciones en la Escuela de Bellas Artes**

El país a mediados de los años veinte, atravesaba por una honda crisis política y la permanente inestabilidad impedía trazar cualquier proyecto de desarrollo. La llegada de Ibáñez a la presidencia de la República en mayo de 1927, y el carácter dictatorial, fundacional y nacionalista que tuvo su mandato, se transformaron en una coyuntura propicia para impulsar profundos cambios.

El nacionalismo ibañista, en términos económicos, postulaba la necesidad de industrializar y autoabastecer al país. Este anhelo requería transformar de modo radical los fundamentos del conjunto de la educación chilena, en particular la enseñanza técnica: "el objetivo principalísimo de la reforma es el de orientar y adaptar la enseñanza a las necesidades de producción y crecimiento del país"<sup>9</sup>

La AGP fue el organismo encargado de implementar la reforma educacional. La gestión educativa se descentralizó al suprimir el cuestionado Consejo de Instrucción Pública; en su reemplazo, se creó la Superintendencia de Educación dependiente del Ministerio de Instrucción Pública que coordinaba a nueve ramas entre las que estaba la enseñanza artística. Cada una de éstas tendría una Dirección General autónoma, con su respectivo director y un consejo de pocos miembros<sup>10</sup>

8 Para profundizar, ver la tesis de Guadalupe Alvarez de Araya Cid. *La recepción de las vanguardias en Chile a través del Grupo Montparnasse. 1923-1925*. Universidad de Chile, 1995.

9 El deseo de convertir a Chile en una poderosa nación industrial y la necesidad de desarrollar la eficiencia económica de la población por medio de la enseñanza, fueron ideas expresadas por los ensayistas de principio del siglo XX. Encina articulaba esta necesidad con el nacionalismo al sostener que la enseñanza puede suplir los vacíos y contribuir directamente a rehabilitar el sentimiento de nacionalidad.

10 La Dirección General de Enseñanza Artística estaba dirigida por Alberto Mackenna Subercaseaux e integraba a la Escuela de Bellas Artes, al Museo de Bellas Artes y al Conservatorio Nacional. Mackenna designó a Carlos Humeres como secretario de la Dirección General y luego a Carlos Isamitt como Director de la Escuela y del Museo de Bellas Artes. Al poco tiempo fue suprimida la Dirección General para dar paso en enero de 1928 al Departamento de Educación Artística y Extensión Cultural aunque se mantuvo la Superintendencia de Educación. En octubre de 1928 volvía a reformarse la enseñanza y retornaban las Direcciones Generales.

Para que la reforma tuviera la profundidad y el impacto anhelados por Ibáñez, requería de una irradiación en particular entre el profesorado. El Ministerio de Educación creó entonces diversos órganos formativos y medios de comunicación donde comenzaron a trabajar numerosos intelectuales y artistas relacionados con la vanguardia. El ingreso de este grupo al aparato estatal fue de gran importancia y resultó crucial para lograr los cambios que finalmente ocurrieron en la plástica a fines de los años veinte.

El nacionalismo ibañista, en términos culturales, advertía con claridad dos dimensiones del arte. Una tenía relación con las proyecciones económicas y significaba que el trabajo creador debía transformarse en algo útil, puesto al servicio del desarrollo económico del país. Otra era su componente ideológico. Según el gobierno, existía una decadencia en el sentimiento de nacionalidad y en la valoración de los rasgos del carácter chileno. Para revertir estos problemas, se planteó la necesidad de articular una identidad, un alma basada en una esencia inmovible que tenía sus raíces en los antepasados indígenas. De acuerdo a esta visión, el rasgo singular del sistema cultural aborígen era su purismo racial pues se le consideraba una raza libre de influencias significativas y poseedora de un apreciable patrimonio artístico. El arte, al asumir y elaborar esta identidad, podría cohesionar al país y proyectarlo en el extranjero.

A la luz de estos planteamientos, no cabía duda que la reforma educacional implicaba profundos cambios en la enseñanza artística:

La reforma en la enseñanza artística tiende a despertar en el alma de cada alumno la chispa artística . . . que hasta ayer, se perdía sin ninguna utilidad. Del renombre de los artistas depende en gran parte el renombre de un pueblo, y las obras de arte . . . siempre han sido los vehículos de mayor y eficaz propaganda. De aquí parte el interés que el gobierno ha sabido conceder a la enseñanza artística del país. *Gaceta de Chile*

El gobierno, a partir de esta ideología nacionalista, impulsó un vasto plan artístico-cultural a través del nuevo Consejo de Cultura y Esparcimiento Nacional. Las comisiones y subcomisiones del reciente organismo se transformaron en las instancias encargadas de definir lo que debía ser el arte chileno: "todo lo que haya encontrado inspiración en nuestra tierra y tenga entronque con nuestra raza en cualquiera de sus manifestaciones" A partir de estos conceptos, el Consejo dictaba pautas para la elaboración de la literatura, la danza, la música, el teatro y la pintura.

El nacionalismo había llegado a la plástica chilena. Se hacía imprescindible reformar los contenidos de la enseñanza artística en la Academia y en la sección de Artes Aplicadas y orientarlos hacia dos finalidades específicas: desarrollo económico del país y recuperación de la esencia indígena. La transformación de la Escuela de Bellas Artes era inevitable.

El encargado de cumplir este mandato y conducir el proceso de cambios fue el pintor Carlos Isamitt quien asumió como director de la Escuela de Bellas Artes en agosto de 1927. Su elección se explica porque él poseía un

gran conocimiento de las materias y orientaciones que interesaban al gobierno ibañista. Isamitt había viajado a Europa comisionado por el gobierno para estudiar la Exposición de Artes Decorativas celebrada en París en 1925. Allí se impuso de la organización, métodos de enseñanza y resultados prácticos de las escuelas de Artes Aplicadas europeas por lo que a su regreso a Chile, traía una visión amplia de lo que debía ser la educación plástica y novedosas orientaciones para la enseñanza del dibujo. A la vez, poseía un gran dominio de la cultura y de las artes indígenas producto de sus largas estadías en Arauco y Tierra del Fuego<sup>11</sup>

### La sección de Artes Aplicadas : arte y desarrollo económico

Conocida también con el nombre de sección de arte decorativo, su origen se remonta a comienzos del siglo XX, a la época en que Virginio Arias era el Director de la Escuela de Bellas Artes. El creó esta sección para complementar la enseñanza que recibían los estudiantes de la Academia y para entregar principios de educación artística al mundo obrero a través de un programa de cursos vespertinos. Así se lograba dinamizar la vida económica del país<sup>12</sup>. En los años 10, Luis Orrego Luco, director de la Escuela de Bellas Artes entre 1913 y 1916, retomó estos planteamientos y afirmaba que las mejores academias artísticas estaban en Alemania y Estados Unidos, "las dos naciones industriales por excelencia", y concluía que "este mismo papel de propulsor de la industria está llamado a servir entre nosotros la Escuela de Bellas Artes. El futuro de este país está en el auge de sus industrias" (7). En los años veinte, a raíz del carácter industrial y al mismo tiempo artístico que alcanzó la clase de encuadernación, se vio la conveniencia de fabricar objetos de arte aplicados de diverso tipo: cerámica, fundición, vitraux, tejidos, juguetería, afiches. etc.

Julio Ortiz de Zárate elaboró un proyecto que recogía esta inquietud productiva e integraba los anhelos nacionalistas. El sostenía en octubre de 1927 que era necesario ampliar el quehacer de la sección de arte decorativo y para ello propuso la creación de una Escuela de Artes Aplicadas a la Industria la que funcionaría como un conjunto de talleres industriales.

Los jefes de estos talleres, agregaba el pintor, debían ser contratados en Europa o Estados Unidos debido a que requerían estar preparados en modernos sistemas y ser capaces de crear industrias rentables. Los alumnos

11 La visión de Isamitt respecto al arte aborigen era muy lúcida pues "no pide ni intenta una vuelta al indio. Sólo quiere un perfecto conocimiento de las artes araucanas y fueguinas para que sus elementos puedan servir de materiales, de puntos de partida, de inspiración". Además, confesaba a Emar en 1924 que desearía ver pronto en Chile un museo completo de las artes indígenas que mostrara la continuidad histórica y la relación plástica que existe entre ellas. Su otro deseo era una radical modificación en la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias.

En abril de 1927, Isamitt ingresó a la Sociedad Bach y allí se interesó por la música indígena. Cual antropólogo que hace estudios de campo, convivió con los araucanos, aprendió su lenguaje, investigó sus leyendas y mitos y recopiló las manifestaciones musicales.

12 La Escuela de Bellas Artes consta de una Academia para la preparación de pintores y escultores y de una sección de Artes Aplicadas, (nocturna), para la preparación de artífices en oficios como repujado en cuero y metal, cerámica, encuadernación, tipografía artística, tallado en madera, afiches y escenografía.

serían artistas y estudiantes de la Academia de Bellas Artes y de la sección de Artes Aplicadas.

El creador, para Ortiz de Zárate, se transformaría en una “especie de artífice renacentista” que trabajaría manual y espiritualmente y que produciría objetos para vender en el mercado nacional e internacional con lo cual aparte de tener su empleo asegurado, sería “elemento indispensable para la República”. La rentabilidad de este proyecto permitiría múltiples beneficios económicos: mayores recursos para la Escuela y el Museo de Bellas Artes, financiamiento para los viajes de perfeccionamiento de artistas a Europa y al regreso, apoyo económico a los artistas<sup>13</sup>

Aunque no se fundó una escuela como la pensaba Ortiz de Zárate, el núcleo de su proyecto fue implementado por Isamitt en 1928. Los fundamentos nacionalistas que estaban a la base de los nuevos objetivos de la sección de artes aplicadas eran claros: producir riqueza; hacer un arte bello y con utilidad práctica “de acuerdo con las necesidades de nuestra raza, de nuestra tierra y de nuestra vida actual”; crear obras que incorporaran los motivos aborígenes, que tuvieran una identidad nacional y en última instancia, liberar a nuestro país de la dependencia extranjera en materia de artes aplicadas.

El cumplimiento de estos anhelos requería entregar nuevos contenidos y transformar las modalidades de enseñanza. El estudiante recibiría una preparación técnica de aplicación industrial, se exaltarían las actividades orientadas a promover la creación y los alumnos se convertirían en “trabajadores de espíritu armoniosamente desarrollado”

Isamitt dividió el proceso formativo en dos ciclos. El primero consistía en una preparación general, tenía carácter obligatorio, duraba un año e incluía tres cursos: Dibujo y Composición elemental, Dibujo lineal y Modelado. El segundo ofrecía talleres de especialización, “el alma misma de toda Escuela de Artes Aplicadas”, era optativo y según manifestaba Isamitt, algunos de estos talleres estarían a cargo de profesores especialistas y comenzarían a dictarse en 1929.

Los estudiantes ingresaron a los cursos nocturnos del primer ciclo en 1928. La renovación de profesores era un hecho destacable: Isaías Cabezón tenía a su cargo el taller de escenografía y afiches; el montparnassiano José Perotti, el de escultura. A fines de año, Isamitt hacía un balance muy halagüeño “[los estudiantes] aman a la Escuela, mantienen asistencia constante” y su esperanza en el desarrollo futuro era manifiesta: “la Escuela de Artes Aplicadas se transformará así en un foco de estudio y producción dignificadora de toda labor industrial . y en una enorme labor que ha de realizarse para bien de nuestro país”. (36)

## La Academia de Bellas Artes: arte moderno y arte aborígen

La Academia de Bellas Artes tenía otros desafíos pues debía “enderezar todos los cauces de la belleza”. Para el gobierno esto significaba terminar con la

<sup>13</sup> Ortiz de Zárate afirmaba además que se podrían financiar los talleres industriales, reinvertir en ellos en forma permanente, construir un establecimiento para que pudieran trabajar diez becados y entregar dos pensiones vitalicias a artistas de renombre.

imitación de modelos foráneos, rescatar y hacer propio el patrimonio artístico indígena y elaborarlo creativamente. Así, "con sincero y entusiasta nacionalismo, las influencias del exterior se irán debilitando, hasta que puedan producirse obras nacionales, inconfundibles, que destacarán a Chile presentándolo tal como es ante las consideraciones de América y del mundo entero."

Isamitt entendía al arte latinoamericano como expresión de una cultura híbrida, articulado a base de los postulados estéticos que inspiraban al mundo moderno, a las grandes culturas del pasado y a las culturas originarias. Este planteamiento le permitió ir más allá del marco nacionalista propuesto por el gobierno y conducir a la Escuela hacia la valoración de las artes primitivas y populares y simultáneamente hacia el conocimiento de las modernas tendencias de la plástica europea.

El director concentró los cambios en dos problemas pedagógicos. Uno, curricular, consistía en modificar el plan de estudios. El primer año se concebía como un tiempo de prueba para que cada alumno demostrara su vocación a través de creaciones individuales y composiciones con líneas, planos y más tarde con figuras que luego las hacía en modelado. Complementariamente, los futuros artistas aprendían perspectiva, composición, anatomía e historia del arte primitivo y popular chileno y americano en todas sus manifestaciones.

El segundo año continuaba con tres ciclos. En el primero se aplicaban los conocimientos anteriores en el natural: dibujo de la figura humana, croquis, naturaleza muerta, dibujo de paisaje, animales, etc; al mismo tiempo, se ofrecían cursos de Historia del Arte, Historia de los Estilos, etc. En el segundo, esta relación con el natural se integraba con los estudios de academia del desnudo, alta composición y pintura. Además, por primera vez se enseñaban otros medios de expresión plástica como el agua fuerte, el grabado en madera y la litografía. En el tercer ciclo, junto a los cursos de academia, los alumnos trabajarían con entera libertad en talleres individuales.

El otro cambio tenía carácter metodológico y se sustentaba en el amplio conocimiento que tenía Isamitt del quehacer de las escuelas y academias europeas. El director renovó el proceso de enseñanza – aprendizaje con el objeto de favorecer la libertad, la creatividad y el contacto más directo entre profesor y alumno.

La aspiración de Isamitt era despertar en el alumno la apreciación individual, "el deseo de la creación y no la copia servil", pues "el copista o el asimilador no puede desarrollar su espíritu creador" Para ello se excluía "de manera absoluta la repetición o aplicación de los estilos históricos" y se redefinía el trabajo del profesor quien se convertía en "un animador que estimule la facultad de pensar, sentir y realizar en forma personal o independientemente"

Las novedades curriculares y metodológicas de 1928 se complementaron con la llegada de nuevos profesores. Entre los que sobresalían podemos mencionar al pintor ruso Boris Grigorieff y a Ricardo Latcham quien dictaba las clases de arte primitivo nacional y latinoamericano.

## El Museo Nacional: educación artística e identidad

El Museo de Bellas Artes no quedó ajeno a la dinámica cultural impuesta por el gobierno ibañista. Dirigido por Isamitt y con Cámilo Mori como Sub-Director, este organismo concentraba su labor en torno a tres prioridades que mezclaban lo artístico y lo ideológico: educar la comprensión artística, promover una conciencia patriótica en todo el país y revelar la identidad nacional en el extranjero.

El conjunto de estos desafíos condujo a elaborar un plan de extensión artístico-cultural. Isamitt sabía que para asentar las bases de su proyecto, era imprescindible mejorar la colección del Museo. El director sostenía que "la línea histórica y estética del desarrollo artístico no debe tener vacíos; debe hablar el Museo mismo, demostrar objetivamente la razón de ser que tuvo toda escuela" Y agregaba: "no puede concebirse que exista un Museo divorciado de alguna expresión artística"<sup>14</sup> Respecto a la compra de las obras, el director del Museo se distinguió por una gestión autónoma pues no aceptaba la intromisión de poderes ajenos al ámbito artístico: "nada ni nadie tendrá el poder de presionar para las adquisiciones"

El patrimonio artístico, incrementado, había que difundirlo. Isamitt sostenía que era necesario "introducirse en los hogares" y así realizar la "labor ennoblecedora de los sentimientos". Para ello, la reproducción fotográfica de las obras de arte resultaba esencial. Isamitt se preguntaba: "¿Qué ocurriría en los hogares si tuvieran reproducciones de Caupolicán, de los jugadores de chueca?. ¿Cuánto significaría en nuestra intimidad colectiva?". Además, la reproducción fotográfica reunida en álbumes y archivos serviría para estudiar la historia del arte y establecer canjes con Museos y Escuelas de Bellas Artes del extranjero.

El arte aborígen no estaba excluido de estas iniciativas patrimoniales y educativas. El propio director fue quien se encargó del rescate, estudio y difusión del patrimonio y la cultura aborígen al organizar excavaciones en cementerios indígenas, resultados que se publicaron de inmediato en revistas nacionales. A lo anterior se sumaba la propuesta de Isamitt de abrir una sección de Arte popular e Indígena y otra de Arte Aplicado.

Por último, otra medida del director del Museo para favorecer la extensión cultural fue el apoyo a la expresión del conjunto de las disciplinas artísticas. Isamitt patrocinó y estimuló la organización de conferencias, conciertos, exposiciones y espectáculos.

## La querrela entre antiguos y modernos

Los éxitos logrados por Isamitt en la enseñanza y la extensión, concitaron el apoyo de diversas esferas del mundo artístico y de esta forma se alcanzaron logros que tuvieron amplias repercusiones en el campo plástico. El concurso

<sup>14</sup> Las palabras utilizadas por Isamitt, "razón de ser", llenar "vacíos", revelan la acogida de los planteamientos de Emar. Este sostenía en sus artículos la necesidad de explicitar "la razón de ser de la pintura" para evitar los abismos que existían en Chile entre una escuela y otra.

más anhelado por los pintores, el viaje de pensionados a Europa, se concretó en forma rápida; para ello se nominó un jurado representativo de todos los estamentos. Así se daba cumplimiento a un decreto que establecía la realización periódica de estos concursos.

Los artistas ligados a los "modernos", en forma gradual pudieron insertarse en el Salón Oficial y acceder a las instancias organizativas del principal mecanismo de difusión. Ya en 1927 y bajo el comisariato de Laura Rodig, los jóvenes eran mayoría y sus obras hacían evidente la transición en la plástica. Un año más tarde, el comisario del Salón Oficial era Camilo Mori y los estudiantes que en 1923 habían respaldado a Emar en sus propuestas sobre la enseñanza artística, exponían sus obras después de haber ido a París siguiendo la huella de los montparnassianos.

La existencia de una crítica que percibía el proceso de cambio y aclaraba las novedades en las obras expuestas en el Salón de 1928, constituía otro signo alentador. Elvira Santa Cruz (Roxane), Acevedo Hernández, Rojas Jiménez, Armando Donoso, Manuel Hubner, Angel Cruchaga, Víctor Bianchi y Domingo Santa Cruz destacaban los envíos de Isaías Cabezón, Camilo Mori, Laureano Guevara y de los más jóvenes como Augusto Eguiluz, Inés Puyó y Marta Cuevas.

Los críticos advertían la presencia de cuadros basados en un arte "que ya no interesa ni convence", que "hicieron ya su época y nos resultan insoportables por su anacronismo." A la vez, realzaban otros que demostraban el nacimiento de una nueva conciencia plástica la que se manifestaba en el abandono de los géneros tradicionales, el rechazo de la "pintura en la literatura" y el afán experimental continuo.

Los nuevos espacios comunicativos, muchos con apoyo gubernamental, fueron otra conquista relevante en la disputa por el arte nuevo. El Ministerio de Educación publicó en 1929 la *Revista de Educación* dirigida por Tomás Lago e Isaías Cabezón. En ella colaboraban Alberto Rojas Jiménez y otras figuras extranjeras como Mariano Picón Salas. El mismo año y con el respaldo del Departamento de Educación Primaria aparecía renovada la *Revista de Educación Primaria* dirigida por Humberto Díaz Casanueva a la que se sumó la *Primera Revista de Arte* que dio paso a la *Segunda Revista de Arte*, órganos del Departamento de Educación Artística y Extensión Cultural. Para proyectar al país en el extranjero y como instrumento al servicio de las relaciones comerciales y diplomáticas, el Ministerio de Relaciones Exteriores editó la cuidada y lujosa revista *Chile* donde el arte, en particular el nativista, contaba con una cobertura privilegiada<sup>15</sup>.

Los escritores más independientes no se quedaron atrás. Neftalí Agrella, Lautaro García, Julio Walton y Enrique Délano publicaron *La Quincena Literaria*; otros artistas lanzaban *Sagitario* y en 1929 surgía la famosa *Letras*, órgano de los escritores imaginistas dirigido por Salvador Reyes. La revista *Zig-Zag* acogía a

15 En febrero de 1930 se realizó la "Exposición de arte popular e indígena de Chile" en la "Casa de América" de París. La revista *Chile* publicó una crónica en la que subrayaba el aporte de Elena Montero de Leiva quien además, obsequió un conjunto de objetos indígenas al Museo de Etnografía de París.

Antonio Acevedo Hernández y a las mujeres como Elvira Santa Cruz (Roxane) e Inés Echeverría de Larraín, (Iris). Oscar Waiss publicaba la americanista *Minarete* que incluía mensajes a la juventud de Indo América, comentarios sobre Tina Modotti y los poetas peruanos. En provincias, la vida cultural también se agitaba, el arte nuevo se difundía y se defendía en revistas como la porteña *Gong* a cargo de Oreste Plath y la revista *Austral* de Concepción encabezada por Arturo Troncoso y Luis Sepúlveda.

La paulatina aceptación de los "modernos" y las posiciones privilegiadas que éstos alcanzaban en el campo cultural, generaron un abierto rechazo de los partidarios del arte académico. Para ellos, "el momento actual es de lucha por principios" y aglutinados en la otrora revolucionaria SNBA, también se preocuparon de hacer público su desacuerdo con los modernos.

La SNBA creó la revista *Bellas Artes* en octubre de 1928 con el objeto de influir en la producción, circulación y consumo del campo plástico<sup>16</sup>. Los principales destinatarios de su discurso eran las autoridades del gobierno de Ibáñez a quienes les hacían ver una contradicción fundamental: cómo un gobierno nacionalista permitía que en la Escuela de Bellas Artes se enseñara y privilegiara el arte contemporáneo y no el arte nacional.

Los académicos acusaban a los "falsos apóstoles" del arte moderno que "ungidos de autoridad oficial", hacían gran daño al verdadero arte; ellos no comprendían cómo "se de cátedra de Arte, se le enseñe y se le imponga en los propios establecimientos del Estado" Y por ello llamaban a las autoridades a actuar: "Nuestro actual gobierno, animado como lo está de propósitos renovadores . . . no dejar pasar sin tomar las medidas del caso." (34)

Las medidas no eran otras que destronar al director de la Escuela y del Museo de Bellas Artes y detener las reformas educativas que éste impulsaba. La SNBA señalaba que Isamitt carecía de antecedentes y méritos, implementaba enseñanzas "que a nada conducen", contrataba a profesores extranjeros como Grigoriev, "cuyo bagaje profesional es por lo menos inadecuado" e impulsaba un Salón "que ha deshonrado para siempre el Parthenon de la Quinta Normal"

La propuesta estética de los miembros de la SNBA estaba orientada a reivindicar el nacionalismo, pero en rigor ellos no pretendían recuperar el sistema aborigen ni el popular, sino combatir el cosmopolitismo y las novedades europeas. Su discurso era defender "nuestra tradición, nuestra originalidad", postura que se complementaba con su reverso: no se debe imitar.

Las influencias las consideraban inconvenientes por su origen europeo y por su falsa novedad (lo que en Europa ya desaparecía, en América tenía un aspecto revolucionario y novedoso). Agregaban que los pintores, producto de las influencias, sólo imitaban a los consagrados y no manifestaban una personalidad propia. Entonces, la solución de la SNBA era que los

<sup>16</sup> La revista *Bellas Artes* se dedicó a atacar a los diferentes ismos y para ello traducían artículos de críticos europeos. Su otro interés era denunciar la desorientación que según ellos reinaba en Chile en la enseñanza de las artes plásticas y en las muestras oficiales.

pintores realizaran un arte nacional, un "reflejo de sus patrias respectivas" y se transformarían en "los pintores de su tierra y de su raza." Los creadores debían trabajar aislados, libres de toda influencia, y así podrían ser artistas independientes.

La polémica revelaba que detrás del rechazo a las influencias y a la imitación, lo cuestionado era que pintores chilenos propugnaran la modernidad plástica y los nuevos cánones de una belleza que negaba la tradición. El conflicto visto desde la periferia latinoamericana, lo ironiza Emar: "influencias ajenas ¡en Chile! Jamás, desde Almagro a nuestros días, habíase visto semejante cosa". Marta Traba lo explicita:

si la acusación de extranjerizante proviene de los contactos con el arte europeo, todos los artistas conocidos en el continente, incluidos los mexicanos, son extranjerizantes; si, en cambio, se endosa ese adjetivo despectivo a quienes de algún modo recibieron en su pintura elementos plásticos formados y desarrollados en Europa, resulta que también todos deben recibir ese calificativo. (44)<sup>17</sup>

Ante tanto descalabro, la alternativa recomendada por la SNBA era enviar a Europa a verdaderos maestros que regresaran a enseñar a la juventud, lo que terminó haciéndose, pero no con la orientación artística pensada por la SNBA.

### Cierre de la Escuela de Bellas Artes y creación de la Facultad de Bellas Artes

A finales de los años veinte se podía observar una diversidad de tendencias en el campo plástico, cada una con diferentes fundamentos, producción, posición y peso específico, las que disputaban por asuntos artístico-culturales y por el control de los procesos de producción, transmisión y circulación en el campo simbólico.

Los creadores de vanguardia estaban ligados al sistema erudito y enfatizaban un arte cosmopolita al favorecer los vínculos con las corrientes europeas del siglo XX. Los modernos, con el respaldo oficial y en posiciones centrales del campo plástico, tenían a su cargo la Escuela, el Salón Oficial, varias revistas y contaban con la adhesión de numerosos críticos.

Los artistas académicos abogaban por un arte nacional y escondían su adhesión al sistema erudito que estaba vinculado a las corrientes europeas del siglo XIX<sup>18</sup>. Ellos, a fines de los años veinte y después de haber detentado la hege-

17 Néstor García Canclini sostiene que "aun en países donde la historia étnica y gran parte de las tradiciones fueron arrasadas, como en la Argentina, los artistas 'adictos' a modelos europeos no son meros imitadores de estéticas importadas, ni pueden ser acusados de desnacionalizar la propia cultura." *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 2ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, (1995): 77.

18 Emar elaboró en sus novelas, entre otros temas, las disputas plásticas de los años veinte. El narrador de *Miltín 1934* señala que en el caso de los pintores independientes y los del Salón Oficial, el lugar del consueta lo ocupan Cézanne, Picasso, Chirico. Sin embargo, y agrega con mucha burla, en el caso de la SNBA, "el lugar del consueta está vacío; en él no están los impresionistas ni los Artistes Français ni Alvarez de Sotomayor ni Somerscale ni Aman Jean ni Sorolla ni nadie". Y concluye: "esta gente se inspira directamente del cielo, de sus arboles yavecillas". *Miltín 1934*. Santiago: Dolmen (1997): 220.

monía, ocupaban las posiciones marginales del campo plástico (SNBA) y desde allí tenían que desarrollar estrategias alternativas desde donde atacaban duramente a la vanguardia, pero cada vez con menos posibilidades para imponer sus concepciones.

La tendencia nativista enlazada con el sistema aborígen, carecía de una producción real y su aporte estaba en rescatar el arte indígena a través de algunas exposiciones. Los nativistas también se oponían a los modernos, pero aunque ocupaban posiciones relevantes y contaban con el respaldo estatal, no concitaron mayores adhesiones<sup>19</sup>

La generación del 13 adhería al realismo español y al sistema popular. Algunos de sus integrantes estaban en provincia y aunque poseían una producción importante, ésta tenía poca visibilidad. Su trabajo no contaba con mayor legitimación en la sociedad y carecía de respaldo crítico significativo.

Las diferentes propuestas estaban inscritas dentro de varias tensiones existentes en el campo cultural. En el ámbito educativo existía una disputa que giraba en torno a la orientación y los contenidos de la enseñanza. Para unos, había que incrementar la formación generalista y humanista; para otros, las aptitudes productoras y especializadas dándole a la educación un contenido útil.

La polémica educacional se expresaba a su vez en el campo artístico donde se podían distinguir diversos ejes de discusión. Uno era el concepto y función del arte: privilegio del arte puro, el proyecto de Isamitt; privilegio del arte aplicado, el proyecto de Ortiz de Zárate. Otro eje eran los contenidos de la enseñanza que apuntaban al problema de la identidad: con un enfoque esencialista, se debían favorecer las manifestaciones nacionales y el arte aborígen; con un enfoque cosmopolita, el conjunto del arte moderno. El último eje estaba referido a la autonomía del campo plástico. El gobierno promovía un arte nacional y la SNBA alentaba la intromisión abierta del campo de poder en el campo plástico con el objeto de favorecer ese arte y evitar la intromisión de los ismos modernos. Isamitt, en contra de un arte dirigido, tuvo una gestión más independiente y enseñó un arte moderno que integraba el patrimonio aborígen.

El gobierno de Ibáñez zanjó estas polémicas artísticas y educacionales al tomar una decisión inusitada: cerrar la Escuela de Bellas Artes en marzo de 1929 y con el presupuesto del año, enviar a un grupo de profesores y alumnos a perfeccionarse a Europa durante tres años.

¿Cómo se originó esta medida? En octubre de 1928, el Ministro de Hacienda Pablo Ramírez quedó a cargo, en forma interina, del Ministerio de Educación. Pronto se supo que las intenciones de este biministro eran clausurar el Conservatorio y la Escuela de Bellas Artes durante tres años. Más tarde, el 31 de diciembre de 1928, firmó un decreto que enfatizaba la línea de un arte al servicio del desarrollo económico al recrear la Dirección General de Educación Artística.

---

19 Sady Zañartu y Camila Bari fueron activos promotores culturales del nativismo y más que una real creación artística, la pareja se esforzó por difundir entre las clases acomodadas la convicción de que Chile poseía un alma nacional y popular. Para ello recorrieron el país en busca de manifestaciones autóctonas, dictaron charlas, participaron en las comisiones oficiales y colaboraron en exposiciones de arte y dibujos araucanos, dentro y fuera de Chile.

Se trataba de reorganizar esta rama "sobre nuevas bases, de manera que ella proporcione una verdadera cultura artística y que la aplicación de las artes sirva a las diferentes actividades productoras nacionales"

A partir de estas orientaciones, Ramírez solicitó la asesoría de Moisés Vargas, Isaías Cabezón y Luis Figueroa y en marzo de 1929, firmó el decreto de cierre de la Escuela quedando ésta sólo con los cursos de dibujo. El director Carlos Isamitt, ajeno del todo a estos proyectos y que incluso había elaborado el presupuesto para el año académico de 1929, no pudo impedir estas medidas y se encontró con que su cargo no existía<sup>20</sup>

El grupo que viajó a Europa estaba compuesto por 26 pensionados, todos seleccionados por el propio biministro. Los inspectores de estudio a cargo de los viajeros eran Isaías Cabezón y Camilo Mori; entre los artistas favorecidos se destacaban Laureano Guevara, Abelardo Bustamante y los montparnassianos Julio Ortiz de Zárata y Luis Vargas Rosas; entre los alumnos iban varios que más tarde se identificarían con la llamada Generación de 1928 como Inés Puyó, Graciela Aranís, Laura Rodig y Augusto Eguiluz.

Cada uno de los pensionados tenía estipulado en forma muy precisa su quehacer en Europa y lo significativo era que el viaje no era para trabajar en arte puro, sino para especializarse en técnicas de artes aplicadas. Algunas de éstas eran vaciado, modelado, ornamentación, aguafuerte, grabado, artes gráficas, vitrales, fierro forjado, escenografía, litografía, cerámica, y en algunos casos se añadía el estudio de diferentes métodos de enseñanza y organización de Museos, Academias y Escuelas de Artes Aplicadas. Al regreso, aparte de su labor de arte libre, los artistas tenían obligaciones específicas: que "creen el ambiente indispensable y apliquen y transmitan con éxito sus conocimientos en la Escuela de Artes Aplicadas y demás establecimientos educacionales."<sup>21</sup>

Que Camilo Mori fuese uno de los pintores que viajó a Europa en 1929 a raíz del cierre de la Escuela de Bellas Artes no fue la única paradoja. Una nueva consistió en que los creadores de la vanguardia que viajaron, fueron elegidos por un gobierno que promovía el nacionalismo. La última paradoja fue que esos pintores resultaran seleccionados por un gobierno que intervino con decisión en el campo cultural y que no respetó los grados de autonomía logrados por Isamitt, autonomía que era una de los fundamentos esenciales de la posición vanguardista.

Más allá del curioso tramado de la historia, las diversas explicaciones sobre el cierre de la Escuela de Bellas Artes, revelan que la decisión del ministro Pablo Ramírez tuvo una determinación múltiple. Ossa centra el problema en la propia Escuela. La adhesión a Boris Grigoriev generó una actitud imitativa de parte de los alumnos: " En cinco años, habría dicho Ramírez, vamos a tener a puros Grigoriev. Mejor se van todos a estudiar a Europa. Y nada de pintura o

20 El ministro Pablo Ramírez le ofreció a Carlos Isamitt el cargo de la Dirección General de Enseñanza Artística, pero él lo rechazó asumiéndolo Lautaro García.

21 Aparte de sus obligaciones específicas, los pensionados debían entregar al Estado una copia anual de alguna obra famosa con el fin de formar un museo especial. Además, debían concurrir a los Salones Oficiales y por último, estaban comprometidos a donar una obra original la que sería parte del futuro Museo de Arte Moderno.

escultura. Se van a aprender las artes aplicadas, el trabajo en vidrio, el fierro, la cerámica." (Ossa, 56)

Santa Cruz indica que todo se debió al abierto interés de los artistas por viajar a Europa con respaldo oficial. Ellos "se guardaron bien de informar al director Isamitt de los pasos que daban" y el pintor Isaías Cabezón "parece haber sido el verdadero organizador de la expedición colectiva". El mismo Santa Cruz añade otra explicación que enfatiza la presión desarrollada por la Sociedad Nacional de Bellas Artes sobre las autoridades de gobierno. El biministro Ramírez fue visitado por "los elementos desplazados del Conservatorio y por la Sociedad Nacional de Bellas Artes, representantes ambos, según se decían, de la tradición, guardadores celosos de los valores consagrados" (Santa Cruz, 334)

Junto a las anteriores lecturas, agreguemos otros puntos de vista. El cierre de la Escuela de Bellas Artes se puede entender como el triunfo de las posiciones nacionalistas que promovían la industrialización y que sustentaban una educación con contenido útil, orientada a desarrollar las aptitudes productoras y especializadas. En este mismo plano, se podría pensar también en el triunfo de Ortiz de Zárate pues el viaje de los pensionados a Europa favorecía su proyecto de reorientar el arte puro hacia el desarrollo económico. El contrato de los artistas no admitía dudas: debían estudiar en Europa la aplicación del arte a las actividades industriales del país. Por último, se puede advertir un triunfo del Estado producto de su intervención en el campo plástico y no de la Escuela de Bellas Artes que dirigida por Isamitt, tenía una gestión más autónoma.

La clausura de la Escuela, además, se puede considerar como el triunfo del trabajo emariano iniciado en 1923. Si bien los pensionados fueron a estudiar arte aplicado y no arte puro, Emar en lo esencial tuvo éxito porque en sus artículos iniciales y en las "Notas de Arte", él siempre postuló la necesidad de cambiar la enseñanza impartida por la Escuela de Bellas Artes (lo que hizo Isamitt) y de enviar a los pintores a estudiar a Europa (lo que hizo Ramírez). Emar entonces, a largo plazo logró persuadir y sus planteamientos fueron decisivos para que el quehacer plástico, al regreso de los becados, tuviera mayor autonomía, mereciera más consideración y se ejerciera en un campo menos ingrato. Pocos reconocieron la importancia de su labor, por eso nos parecen muy justas las palabras de Alberto Rojas Jiménez escritas en 1929:

Y aquí es deber nuestro recordar con gratitud la labor de desbroce que hace seis años efectuó aquel Grupo Montparnass -Jean Emar, Julio Ortiz, Camilo Mori, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti y Manuel Ortíz- que, en la apatía de nuestro ambiente, personificaron los precursores heroicos de la nueva sensibilidad. (147)

¿Qué ocurrió con los pensionados? Viajaron a mediados de 1929, no les fue fácil enrolarse en las academias y escuelas, y debido a la grave crisis económica que vivía el país, ninguno de ellos pudo permanecer en Europa el tiempo estipulado en el contrato. Tras la caída de Ibáñez en julio de 1931, las nuevas autoridades de gobierno no pudieron mantener los compromisos contraídos por la anterior adminis-

tración y de esa forma la gran mayoría de los pintores retornó a Chile. Unos alcanzaron a estar en Europa año y medio; otros, dos años; los menos, prolongaron algo más su estadía. Al regreso, varios comenzaron a trabajar como profesores de la Escuela de Artes Aplicadas lo que significó un valioso aporte a la docencia.

La Escuela de Bellas Artes entre tanto, tuvo como Director en 1930 a Julio Fossa Calderón. Su desempeño dio origen a dos serios conflictos: la toma de la Escuela de Bellas Artes y la creación de una escuela alternativa con financiamiento autónomo, Talleres Libres y exposición independiente<sup>22</sup>. A raíz de estas situaciones, los artistas y los estudiantes manifestaron su descontento a las autoridades educacionales y esa protesta, unida a los problemas en el conservatorio y al cierre de la Escuela de Bellas Artes, tuvo interesantes consecuencias para el mundo artístico y educacional.

Las autoridades de gobierno decidieron otorgarle un estatuto universitario y por tanto, la anhelada autonomía a la Escuela de Bellas Artes, Escuela de Artes Aplicadas y al Conservatorio Nacional. Estos organismos abandonaron la dependencia del Ministerio de Educación y se integraron a la Universidad de Chile donde se creó la Facultad de Bellas Artes<sup>23</sup>. Con ello, a la universidad le correspondía la enseñanza y la extensión cultural, lo que implicaba organizar los Salones Oficiales. La nueva institucionalidad según Carlos Humeres, "ha hecho posible la estabilidad y coordinación de sus estudios; y luego, les ha procurado el rango intelectual que corresponde a una enseñanza universitaria." (50)

La dependencia universitaria agrega otra faceta a la evaluación de las medidas tomadas por el biministro Pablo Ramírez en 1929. Mientras que el pintor Sergio Montecino calificó el cierre de la Escuela como una "revolucionaria medida", la Comisión de la Facultad en 1933 sostenía que "se sacrificó la Escuela de Bellas Artes". Santa Cruz iba más allá al afirmar que el sacrificio "también alcanzó a la de Artes Aplicadas y, me atrevo a pensar, también al Conservatorio" (336). Carlos Humeres defendía la decisión al sostener que el grupo de artistas que regresó de Europa, "constituye hoy la base sobre la cual ha sido posible renovar las escuelas de arte, infundiéndoles la modernidad necesaria en sus métodos pedagógicos y en la orientación estética general" (49)

El proceso desarrollado en la Escuela de Artes Aplicadas, pareciera darle razón a Humeres. En 1934 un profesor de la Universidad de Chile expresaba: Se "iba perdiendo la bella tradición folklórica del viejo artesanado colonial y el fresco aporte indígena; el artesano o el obrero moderno copiaban rutinariamente el

22 Un grupo de artistas abandonó la Escuela porque no compartía las concepciones plásticas de Fossa Calderón: "su arte impersonal y fofo pegado a añejas fórmulas, no corresponde a los nuevos problemas plásticos" El otro problema fue la toma de la Escuela. Gregorio de la Fuente recuerda que "Fossa trató de imponerse a base de una disciplina dictatorial y académica lo que pronto provocó un divisionismo entre los alumnos". Fossa por ejemplo, prohibió la asistencia a talleres en la tarde y obligó a asistir a cursos de historia. Este tipo de medidas provocó la toma por parte del propio De la Fuente, Carlos Hermosilla, Juanita Müller, Enrique Mossella, entre otros. Luego fueron expulsados y reintegrados por un tribunal de honor donde los defendió Francisco González.

23 Aparte de estos tres establecimientos, también formaron parte de la Facultad de Bellas Artes el Instituto de Cinematografía educativa y el Departamento de Extensión Artística.

modelo europeo, careciendo la obra de todo espíritu creador" (s/f 4). La reforma, el viaje de los pensionados a Europa, el regreso de ellos a la escuela, suscitó el espíritu de creación y así existe "un arte popular chileno que se libera de la fría imitación . . . y empieza a revelar el alma nacional" El aporte al desarrollo tampoco estaba ausente: "para la vida económica nacional los oficios y actividades que se desglosan de la enseñanza de nuestra Escuela constituyen una saludable promesa". Y el articulista concluye: se logró una "nueva motivación cultural y se empezó a resolver un problema que interesa simultáneamente a nuestra Educación y nuestra Economía" (s/f 7-8)

### Palabras finales

Los sucesos ocurridos en la plástica durante el gobierno de Ibáñez, evidencian con nitidez la intervención estatal en el arte. En consecuencia, sería interesante relacionar este intervencionismo con tendencias y expresiones artísticas desarrolladas en esa época. Un ejemplo: La polémica literaria desatada entre el criollismo y el imaginismo, nos parece que se podría inscribir y relacionar con el nacionalismo ibañista. Si bien ya en 1925 existía una crítica al criollismo –Alone alude a la "especialización nacionalista"– es en los años 1928–1929 cuando este debate literario alcanza mayor visibilidad<sup>24</sup>

### BIBLIOGRAFÍA

- "Con Camilo Mori". Entrevista. Jean Emar. *La Nación* 13 mayo 1923. Reproducida en Jean Emar. *Escritos de Arte (1923-1925)*. Selección e introducción, Patricio Lizama. Santiago: B. Nacional, 1992: 37-39.
- Isamitt, Carlos. "La sección de Artes Aplicadas de la Escuela de Bellas Artes" *Revista de Educación* año 1 N° 1: 33-36.
- "Nuestra entrevista con el pintor Fernando Alvarez de Sotomayor" Entrevista. Roxane. *El Mercurio* 13 noviembre 1926. Reproducida en Alvarez de Araya Cid, Guadalupe. *La recepción de las vanguardias en Chile a través del Grupo Montparnasse. 1923-1925. Anexo 2* Universidad de Chile, 1995: 64-65.
- Nuñez, Iván. *El Magisterio Chileno: sus primeras organizaciones gremiales: 1900-1935*. Santiago: PIIE, 1982.
- Orrego Luco, Luis. "Nuestra Escuela de Bellas Artes". *El Mercurio*. 11 mayo (1913): 7.
- Ortiz de Zárate, Julio. Entrevista. "Una Escuela de Arte aplicado a la Industria. Lo que nos dijo Julio Ortiz de Zárate". *Zig-Zag*. 15 octubre 1927.
- Ossa, Nena. *La mujer chilena en el arte*. Santiago: Ed. Lord Cochrane, 1986.

<sup>24</sup> Ver el *Diccionario de Movimientos y Grupos literarios chilenos* de Luis Muñoz y Dieter Oelker. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1993.

- Rojas Jiménez, Alberto. "El Salón Oficial de 1928" *Alberto Rojas Jiménez se pasea por el alba*. Oreste Plath, ed. Santiago: Dibam, 1994: 147-149.
- S/f. "Desorientación". *Bellas Artes* n°2. Diciembre 1928: 32-34.
- S/f. Escuela de Artes Plásticas. Sección artes aplicadas. Universidad de Chile, 1934: 1-8.
- Santa Cruz, Domingo. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el presente siglo. Volumen Primero. Segunda Parte 1924-1928. La Sociedad Bach y su gran batalla*. Santiago: 1977. (Inédito).
- Traba, Marta. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ed. Librería Central, 1961.