

# Gestación de la escultura en Chile: dilemas, actores e influjos

## *Gestation of sculpture in Chile: dilemma, actors and influences*

Pedro Emilio Zamorano Pérez\*

---

**Resumen:** Este artículo examina el desarrollo de la escultura en Chile, desde los inicios de su enseñanza en el país bajo una estructura académica, hasta la medianía de la pasada centuria. Plantea tres ejes de análisis: la relación del Estado chileno con los procesos estéticos; el modelo clásico como soporte formal e iconográfico de la escultura nacional y, finalmente, la relación de la actividad escultórica con las escuelas europeas (influjos). Analiza, además, aquellos autores que han tenido una mayor presencia y gravitación en el escenario artístico nacional, entregando antecedentes acerca de su formación académica, obras y relevancia en nuestro medio artístico. De otra parte proporciona información acerca de como se evoluciona desde un modelo estético clásico, que había caracterizado al arte y a los autores nacionales durante el siglo XIX, hacia conceptos artísticos y repertorios iconográficos más identificados con las propuestas vanguardistas, que se comienzan a desarrollar en el país durante las primaras décadas del siglo XX. El trabajo establece también algunos paralelismos entre la escultura chilena y la de otros países americanos.

**Palabras clave:** Escultura, Chilena, Influjos

**Resumo:** Este artigo examina o desenvolvimento da escultura no Chile, desde quando começou a ser ensinada dentro de uma estrutura acadêmica até a metade do século passado. A proposta se desenvolve em três eixos de análise: a relação do Estado chileno com os processos estéticos; o modelo clássico como suporte formal e iconográfico da escultura nacional e, por fim, a relação da atividade escultórica com as influências das escolas europeias. Também são analisados aqueles autores que tiveram maior presença e circulação no cenário artístico nacional, apresentando antecedentes sobre sua formação acadêmica e obras de relevância no meio artístico.

---

\* Magíster en Artes; Mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile (1985). Doctor en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, España (1987), Investigador Principal en varios proyectos Fondecyt (Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología), Profesor Titular de la Universidad de Talca, Chile. E-mail: <pzamoper@utalca.cl>.

Por outro lado, apresentam-se informações sobre a evolução a partir do modelo estético, que havia caracterizado a arte e os autores nacionais durante o século XIX, até os conceitos artísticos e repertórios iconográficos mais identificados com as propostas vanguardistas, que começaram a se desenvolver no país durante as primeiras décadas do século XX. O trabalho estabelece alguns paralelos entre a escultura chilena e aquela dos países americanos.

**Palavras-chave:** Escultura, Chilena, Influências

**Abstract:** The development of sculpture in Chile is examined in this article, from its beginning where it was taught within the academic structure of the country, up to the middle of the past century. The article presents three crucial points of analysis: The relationship of the Chilean State with the esthetic processes; the classical model as the formal and iconographic support for national sculpture, and finally, the relationship between sculpturing activity and the European schools (influences). Besides, it analysis those authors that have had a higher presence and gravitation in the national artistical scenario, providing data about the academic formation, work and outmark in our artistical media. On the other hand it provides information about how it evolves from a classic esthetic model that had characterized the art and the national authors during the XIX century XIX to artistical concepts and iconographic repertories more identified with the latest proposals that begin to develop in the country during the first decades of the XX century. The work establishes also some parallelisms between the Chilean sculpture and the other American countries.

**Keywords:** Sculpture, Chilean, influences

---

## **La escena decimonónica: relación entre los procesos estéticos, el Estado y el modelo clásico.**

Una vez consolidada la Independencia, la naciente sociedad del Chile post colonial tuvo que darse una estructura, un orden social y cultural, en ámbitos en donde estaba todo por hacerse. En el terreno de las artes, el país necesitaba formar a sus pintores y escultores. La Academia de Pintura fue la primera en crearse, en 1849, nombrándose como primer director al pintor italiano Alejandro Cicarelli (1811-1879). Después, en 1850, se creó el curso de Arquitectura, en cuya dirección se dejó al arquitecto galo Claude Françoise Brunet des Baines. Recién en 1854 se aborda por parte del Estado la formación de escultores, creando el Curso de Escultura<sup>1</sup>, el que se deja bajo la responsabilidad Augusto

---

<sup>1</sup> En 1854 es creada la Escuela de Escultura Ornamental en Relieve. Se trata de una escuela para formar artesanos que funcionaba en la sacristía de la Capilla de la Soledad, al lado del Convento de San Francisco. Su director y maestro inicial fue el escultor francés Augusto François. En 1859, se pasa a denominar Curso de Escultura, dividido en dos secciones: Escultura Estatuaria y Dibujo Ornamental.

François (1814-1896), artista francés vinculado a la escuela neoclásica europea.

El 7 de enero de 1859, a través de un Decreto Supremo, los cursos de pintura y escultura pasan a depender de la Universidad de Chile, reorganizándose los estudios bajo el sistema académico francés. La cátedra de escultura fue atendida por François hasta 1871, año en que retorna definitivamente a su patria. La herencia de este maestro en Chile se reduce a algunas escasas obras y al hecho, no menor, el hecho de haber iniciado la enseñanza de la disciplina en el país.

La organización de los estudios artísticos en torno a una estructura académica tuvo por objeto, de una parte, brindar oportunidades de formación artística para la juventud; de otra, reproducir y difundir la tradición clásica europea. “El arte de la Antigüedad griega y romana, mayoritariamente la escultura, formó el centro de esta tradición” (Voionmaa Tanner, 2004, p. 102). Con ello comienza a imponerse en Chile el peso de una tradición académica europea, que hundía su mirada en el pasado grecorromano. Ello, entre otras cosas, por la procedencia y el énfasis pedagógico de los primeros directores de la Escuela, por los modelos formales e iconográficos que se promueven en la enseñanza y por la continuidad de estudios en Europa (principalmente París) de muchos de los jóvenes artistas nacionales. Detrás de esta mirada dogmática podemos encontrar a la clase dirigente del país y a las propias estructuras del gobierno nacional.

Surge aquí una primera cuestión relevante: el rol significativo que tuvo el Estado, como organizador y luego ordenador, del campo cultural nacional<sup>2</sup>. El acento tradicionalista que tuvo en sus orígenes la enseñanza del arte y la actividad cultural, dice relación con esta situación. La mirada oficial de las autoridades de la época estuvo ciertamente más cercana del canon neoclásico que de cualquier intento de innovación estético-formal. Esta sensibilidad se legitima, podríamos decir, desde el propio Estado, sostenedor de nuestro principal centro de instrucción artística. Tal situación se hacía evidente no sólo en la enseñanza del arte, sino, además, en los salones, en los encargos y en determinar las líneas y orientaciones pedagógicas que debían seguir los artistas que se becaban a Europa. El comentario de Alejandro Cicarelli, en su discurso inaugural de la Academia de Pintura, de transformar a Chile

---

<sup>2</sup> Véase, Zamorano Pérez, Pedro Emilio, Rol del Estado en el desarrollo del arte en Chile; desde la fundación de la Academia de Pintura hasta 1928 (Statens roll i Konstens utveckling i Chile), revista *Heterogénesis*, Universidad de Lund, Suecia, año 9, n. 31.

en la “Atenas de la América del Sur”<sup>3</sup>, tenía sentido respecto de una sociedad, cuya dirigencia admiraba la cultura clásica europea.

En esta etapa fundacional de la institucionalidad estética chilena encontramos puntos de coincidencia con otros países latinoamericanos. La fundación de academias bajo el modelo europeo neoclásico fue un elemento común en varios países americanos<sup>4</sup>. También lo fue la política de enviar a los jóvenes más promisorios a continuar estudios a Europa. En Argentina, a modo de ejemplo, un número importante de artistas recibe durante la segunda mitad del siglo XIX becas del Estado para seguir sus estudios en el Viejo Continente. Muchos de ellos van a Italia, otros a París<sup>5</sup>. En otros países americanos la situación es similar.

En Chile el modelo clasicista caracterizó a la mayor parte de los escultores – y también los pintores – formados en la Escuela. Es el caso de José Miguel Blanco, Nicanor Plaza, Virginio Arias, Carlos Lagarrigue, Guillermo Córdova, entre otros. En el ámbito de la crítica adhieren a este paradigma, entre otros, el citado escultor José Miguel Blanco, el pintor Pedro Lira<sup>6</sup>, Vicente Grez<sup>7</sup> y, en la primeras décadas del pasado siglo, José Backhaus<sup>8</sup>, Nathanael Yáñez Silva<sup>9</sup> y Ricardo Richon

<sup>3</sup> En el discurso de la fundación de la Academia de Pintura, en 1849, Cicarelli comentó lo siguiente: “Cuando examino, señores, el bello cielo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmósfera, cuando veo tantas analogías con la Grecia y con la Italia, me inclino a profetizar que este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur”. Cicarelli, Alejandro, discurso pronunciado en la apertura de la Academia de Pintura, en 1849. Citado por Rosario Letelier, Emilio Morales y Ernesto Muñoz, *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*, Museo de Arte Contemporáneo, Editorial Universitaria, 1993.

<sup>4</sup> La primera Academia de arte de estilo europeo en América fue la Real Academia de San Carlos de la ciudad de México del año 1785. La siguió la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro en 1826 y el mismo año la de Caracas.

<sup>5</sup> Entre 1873 y 1890 partieron rumbo a Europa, entre otros, los siguientes artistas argentinos: Ángel Della Valle, José Bouchet, Augusto Ballerini, Lucio Correa Morales, Graciano Mendilaharsu, Francisco Cafferata, Reinaldo Giudice, Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, entre otros.

<sup>6</sup> Pedro Lira (1845-1912) fue uno de los principales maestros de la pintura chilena. Junto a su vasta obra creativa tuvo una activa participación en el campo teórico. En 1902 publicó su *Diccionario biográfico de autores*, obra pionera de la historiografía artística local.

<sup>7</sup> Vicente Grez (1847-1909). Escritor y crítico de arte, funda la *Revista de Bellas Artes* (1889-1890). Participa como secretario de la comisión organizadora de la presentación de Chile en la Exposición Universal de París de 1889, ocasión en que escribió el libro *Les beaux arts au Chili*.

<sup>8</sup> José Backhaus Pintor chileno. Nació en Santiago en 1884 y falleció en París en 1922. Dedicó gran parte de su tiempo a la crítica de arte y a escribir trabajos sobre artes visuales, entre los que sobresalen “Orientaciones Modernas de Arte”.

<sup>9</sup> Nathanael Yáñez Silva (1884-1965). Novelista, dramaturgo, cuentista y periodista. Su obra crítica tiene un fuerte acento tradicionalista.

Brunet<sup>10</sup>. La oficialización de este modelo en Chile en el escenario social, político y cultural, impide que los alcances de la innovación artística, que comienzan a manifestarse con fuerza especialmente en Francia desde la segunda mitad del siglo XIX, llegaran al país, pese a la inquietud de cambio que ya comenzaba a manifestarse en algunos grupos de intelectuales y artistas<sup>11</sup>.

Aun cuando sesgada en lo académico, la acción de Estado fue ciertamente beneficiosa para el desarrollo artístico y cultural del país. Hubo progresos en un campo en donde todo estaba por hacerse. El sector oficial –léase Estado y sociedad influyente- hacía valer su opinión a través de algunas organizaciones culturales de carácter participativo, que apoyan el desarrollo artístico local. Entre ellas la Sociedad Artística<sup>12</sup>, fundada en 1867; la Comisión Permanente de Bellas Artes, y el Consejo Superior de Artes y Letras<sup>13</sup>, que presidía el propio Ministro de Instrucción Pública y que tenía a su cargo la “vigilancia general” de todos los establecimientos públicos de enseñanza artística del país<sup>14</sup>. El fomento del buen gusto estético fue una de las prerrogativas más importantes de este Consejo. Un buen gusto que debemos entender asociado a ciertos principios formales e iconográficos tradicionales y a una crítica que legitimaba al arte nacional desde una mirada europea y academicista.

El Estado tuvo también una fuerte presencia en la organización de la Exposición Internacional del Centenario, en 1910. Este certamen, de un claro trasfondo diplomático, fue manejado por el Consejo de Bellas Artes, razón por la cual se privilegiaron en la conformación de las

<sup>10</sup> Ricardo Luis Jorge Richon Brunet, pintor y crítico. Nació en París en 1866. Falleció en Santiago, Chile, el 28 de Abril de 1946. Su pluma estuvo cercana al academicismo, tal como consta en sus numerosas publicaciones de revista Selecta. Tuvo a su cargo el catálogo oficial de la exposición del Centenario.

<sup>11</sup> Hacia fines del siglo XIX y, más precisamente en las primeras décadas del XX, encontramos a varios artistas y grupos que plantean una visiones más renovadas en el plano estético. Resaltan a este respecto los pintores de 1913, la figura de Juan Francisco González, el grupo conocido como Los Diez, la colonia Tolstoyiana, Vicente Huidobro, entre otros.

<sup>12</sup> Fue fundada por Pedro Lira y Luis Dávila Larraín, incorporando además, artistas, aficionados y coleccionistas. Dentro de sus principales realizaciones cuenta la creación del Primer Museo de Bellas Artes, inaugurado en 1880.

<sup>13</sup> Creado mediante decreto el 31 de mayo de 1909.

<sup>14</sup> También le correspondía la supervigilancia y la dirección de la Escuela de Bellas Artes. Sus prerrogativas eran, desde luego, establecer las políticas y orientaciones, pero, además, podía dictar o modificar los planes de estudio y reglamentos internos de los diversos establecimientos artísticos; proponer al Gobierno el nombramientos de sus directores; nombrar o remover a los profesores y empleados; determinar las pruebas que debía exigirse a los alumnos “que aspiren al título de idoneidad profesional” y expedir los mismos títulos.

distintas comisiones, que actuaron tanto en Chile como en el extranjero, criterios tradicionales y académicos.

La famosa exposición del Centenario en 1910, fue el paradigma de la hegemonía del arte académico. El Consejo de Bellas Artes –integrado en su mayoría por personalidades de la vida pública– la organizó, seleccionó los invitados, presidió los jurados de las diferentes secciones de la exposición y escogió las obras que se compraron para el Museo Nacional (Lizama; Patricio, 1992, s/p).

Como es posible apreciar, las responsabilidades que el Gobierno había asumido sobre las Bellas Artes tuvieron un alcance mucho mayor que el sólo financiamiento de sus planteles de enseñanza. El Gobierno pesó siempre con su visión, hizo valer y con fuerza su opinión (a través precisamente de su facultad discrecional de financiamiento) sobre el complejo mundo de ideas estéticas que la enseñanza y difusión que esta disciplina comportaba. En este mismo orden de ideas, otro antecedente ilustrador: cuando en 1928, bajo el primer gobierno del General Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), el Ministro de Instrucción Pública, Pablo Ramírez, decretó por encargo del Gobierno el cierre de la Escuela de Bellas Artes, dejando en funcionamiento sólo los cursos de dibujo, queda de manifiesto, una vez más, el rol patronal del Estado frente a las manifestaciones culturales. Los fundamentos de la decisión guardaban relación con los conflictos y desavenencias que se habían producido al interior del plantel. Se resolvió, entonces, enviar a Europa a veintiséis estudiantes y algunos profesores a estudiar distintas disciplinas relacionadas con pintura de caballete, pintura mural, escultura, artes aplicadas y organización de museos, entre otras. Es decir, tomado esto en un sentido literal, parte importante de la Escuela de Bellas Artes comenzó a funcionar en Europa, principalmente en París. A través de estos acontecimientos y circunstancias se refuerzan aún más ciertos patrones de dependencia ideológica, cuestión que se hace más evidente y estrecho todavía por algunas exposiciones de arte francés que se organizan en el país y, sobre todo, por la reflexión crítica de algunas plumas locales, entre ellas Nathanael Yáñez Silva y Ricardo Richon Brunet. Este último autor comentó lo siguiente: “Todo hombre tiene dos patrias: la suya y París”. Y agrega “... todo artista extranjero que tenga genio, talento y originalidad, puede conservar su nacionalidad y llegar a ser un artista parisiense, o si no que digan lo contrario Jongking, Wistler, Sargent, Zuloaga, etc.” (Richon Brunet, 1912, p. 141). Este comentario no es marginal; Richon Brunet fue algo así como el crítico

oficial del país por aquella época, autor, además, del catálogo ilustrado de la Exposición Internacional del Centenario, en 1910, actividad con la cual el Gobierno celebró la conmemoración secular. Como se ve, el Estado tuvo un rol de tutelaje ideológico en la cultura local. Un Estado militante, ordenador y con un fuerte acento tradicionalista respecto de sus manifestaciones culturales. Eso, hasta bien adentro del siglo XX.

### **Primeras promociones de escultores nacionales**

En las promociones de escultores formadas en la Escuela de Bellas Artes destaca un primer grupo, a quienes Víctor Carvacho denomina los escultores del “bello estilo” (Carvacho, 1983, p. 187), integrado por José Miguel Blanco (1830-1897), Nicanor Plaza (1841-1918) y Virginio Arías (1855-1941). Todos ellos adhieren a la corriente neoclásica, de tradición grecorromana, cuyas referencias teóricas más directas es posible encontrarlas en los ideales de unidad, armonía, proporción y sencillez plateados por Johann Winckelmann<sup>15</sup>. Estos artistas, aparte de su formación inicial con el maestro Augusto François, tienen como elemento común el hecho de haber proseguido estudios en Europa, bajo el alero de las academias oficiales de corte neoclásico. Este hecho es relevante, toda vez que define un primer nexo formal a través del cual se facilitan ciertas relaciones de intercambio y con las escuelas europeas. A *José Miguel Blanco*, el Gobierno le concede una beca en 1867 para estudiar en Europa<sup>16</sup>. En París se incorporó al Taller de Grabados del escultor Jean Baptiste Faronchon<sup>17</sup>. Luego fue admitido en la Escuela de Bellas Artes, cuyo Director era por esos años Eugenio

---

<sup>15</sup> Johann Winckelmann (1717-1768). Tras estudiar las culturas griega y romana, logra en 1755 una beca para trasladarse a Roma. Aquí ejerció en 1756 el cargo de conservador de las antigüedades romanas y más tarde bibliotecario del Vaticano. Escribió informes y relaciones sobre los descubrimientos que asombraron a toda Europa y que abrieron el camino de un conocimiento más profundo acerca de la antigüedad clásica. Sus escritos ejercieron gran influencia en el progreso del arte y la estética en el siglo XVII. Defendió el neoclasicismo y otorgó carácter científico a la historia del arte. Su obra mayor es “Gehschichte der Kunst der Altertuns” (1764). Sus teorías estéticas y su tratado de la pintura y escultura griegas fundamentan el idealismo clásico.

<sup>16</sup> En 1867 el Gobierno concede una beca a José Miguel Blanco, para que vaya al extranjero a especializarse en grabado de medallas, con la intención que prestara más tarde sus servicios en la Casa de Moneda. Viaja en compañía de su maestro François, quien facilitó sus primeros años en el Viejo Mundo.

<sup>17</sup> Jean Baptiste Faronchon (1812-1871), escultor y grabador en medallas. Obtuvo el Premio Roma, en 1835. Perteneció a la escuela neoclásica.

Guillaume<sup>18</sup>. En su afán de perfeccionamiento Blanco va a Nápoles y a Roma, principales referentes en su época de los ideales neoclásicos, incorporándose en ambos lugares a las academias artísticas respectivas. Se reintegra al país en 1875, trayendo algunas obras originales, libros de arte, reproducciones en yeso y fotografías de obras extranjeras. *Nicanor Plaza*, por su parte, había sido pensionado en 1863 para proseguir estudios en Viejo Continente. En París se incorpora al taller del escultor Francois Jouffroy<sup>19</sup>, recibiendo el influjo del academicismo europeo<sup>20</sup>. En 1871 el artista fue llamado por el Gobierno chileno para hacerse cargo de la clase de escultura que había dejado el maestro François, desempeñándose por largos años en el cargo, en donde da forma a una extensa progenie de escultores. *Virginio Arias*<sup>21</sup>, el discípulo más importante de Plaza, es otro de los artistas que logra desarrollar una obra significativa en producción y calidad, que tiene una formación fuertemente influenciada por la Ciudad Luz.

Un segundo conjunto de escultores, que se asimilan más a la corriente romántica, está integrado por Carlos Lagarrigue (1858-1927), Guillermo Córdova (1866-1936), José Lucas Tapia González (1876-1938) y, un poco más tardío, Raúl Vargas (1908-1992). Todos ellos se inician en la Escuela de Bellas Artes de Chile, para luego encaminar sus pasos a Europa, especialmente a París, en donde se integran a aquellos espacios y circuitos de corte neoclásico y romántico, que gozan todavía de reconocimiento y significación en la alta sociedad y en el mundo oficial. *Carlos Lagarrigue*, a modo de ejemplo, se perfeccionó en París y Roma, entre 1877 y 1891. En la capital francesa realizó cursos en la Escuela de Bellas Artes, trabajando después en los talleres de los artistas Aimé Millet (1819-1891), Charles Gauthier (1831-1891) y Jules Dalou (1838-1902), este último, un afamado escultor de estatuas y bustos. Fue Dalou quien transmitió al escultor nacional "... su vigor y mesura, haciendo su factura más plena" (Meltchers, 1982, p. 78). Años más tarde, Lagarrigue estudia en Roma con Giulio Monteverde (1837-1917),

<sup>18</sup> Jean Baptiste Claude Eugenio Guillaume (1822-1905). Escultor de bustos y alegorías. Obtiene el Premio Roma en 1845, una especie de consagración de los escultores neoclásicos.

<sup>19</sup> Francois Jouffroy (1806-1882). Escultor de estilo neoclásico, con estudios en la Academia Francesa de Bellas Artes en Roma.

<sup>20</sup> En 1866 abrió en París un taller propio, ejecutando un número importante de obras que fueron admitidas y elogiadas en los salones oficiales franceses.

<sup>21</sup> En 1876 ingresa a la Escuela de Bellas Artes, bajo la tutela de Jouffroy. Asiste también a clases en la Escuela de Artes Decorativas. Sus maestros fueron Falguiere y Carson. Después ingresó a la Escuela de Dibujo, del maestro Jean Paul Laurens.

uno de los artistas italianos más importantes de su época, quien fuera años más tarde maestro de Rebeca Matte. *Guillermo Córdova* fue también enviado en 1906 por el Gobierno a seguir estudios en París. Allí desarrolló su talento y habilidades como escultor de obras monumentales y de relieves alegóricos<sup>22</sup>. *José Lucas Tapia*, por su parte, también incorpora en su obra el sello de una formación europea.

En un sentido genérico, el modelo clásico fue el punto de encuentro de la mayoría de estos artistas. Un paradigma cuyas raíces históricas las encontramos en la cultura grecolatina y cuyos antecedentes más directos están en la escuela neoclásica, liderada en el terreno de la escultura por Antonio Cánova y el danés Berthel Thorvaldsen. Este modelo imponía una lógica estética y un repertorio iconográfico bien definido. Dentro de lo primero, prima el idealismo clásico y el virtuosismo técnico; en lo segundo, vemos la supeditación de lo estético a una narrativa discursiva pomposa, historicista, de intención alegórica o documental. Un arte refinado y elegante, propenso al virtuosismo técnico, que en Chile sintonizaba con el gusto de la clase dirigente.

Como se ha señalado, este modelo tuvo en Chile un carácter oficial. El Estado y los principales jerarcas sociales lo valoraban, entre otras cosas, porque respondía a las necesidades de testificación iconográfica que requería el país en ese entonces. Era necesario ir dotando a las plazas y avenidas de una estatuaria que exaltara a los personajes, las hazañas y símbolos patrios; se necesitaban expertos en la confección de relieves alegóricos de edificios, monumentos funerarios, diseño de cuños para monedas, entre otros objetos artísticos. El monumento público fue la expresión primordial; se transforma en testimonio más importante del arte estatuario, no solo en Chile sino en la mayor parte de la América post colonial<sup>23</sup>.

## **Conceptos y metodologías en la enseñanza de la escultura**

La clase de escultura suscribió desde sus inicios, en lo que respecta a sus fundamentos estéticos e iconográficos, las directrices de la cultura grecorromana. El modelo de las academias europeas, francesas e

<sup>22</sup> Su obra más conocida, el relieve para el frontón del Palacio de Bellas Artes, premiado en la Exposición del Centenario.

<sup>23</sup> A modo de ejemplo Rebeca Matte ejecutó *Los Mártires de la Aviación*, *Los Héroe de la Concepción*; Virgino Arias, el Monumento del General Baquedano y *El Defensor de la Patria* (conocido también como el “*Roto chileno*”); José Miguel Blanco realizó estatuas en homenaje a Arturo Prat y Benjamín Vicuña Mackenna.

italianas principalmente, fue incorporado casi literalmente en el espacio académico en nuestro país. La École Nationale des Beaux-Arts fue el sitio de referencia de mayor valor simbólico para la enseñanza de los artistas locales. Al analizar el reglamento de la École, publicado en 1908<sup>24</sup>, se advierten muchas coincidencias con los modelos y conceptos metodológicos que se profesaban en Chile<sup>25</sup>.

La estatuaria clásica y su enseñanza dice relación con normas específicas que se manifiestan a través de la representación de ciertos conceptos tales como los cánones helénicos, que hacen eje en la medida y valor simbólico de la figura humana. Estas normas, puestas en uso por los escultores clásicos, buscaban la representación armónica del cuerpo y connotan ideas y conceptos de carácter filosófico.

Responden a formulaciones retóricas que pueden ser rastreadas en las ideas de los filósofos que, como Aristóteles o los pertenecientes a las escuelas estoicas o epicúrea, se preocuparon por los problemas formales en la poesía y en las artes (Maderuelo, 1994, p. 16).

En esta puesta en valor iconográfica y simbólica del mundo heleno es necesario relevar también el aporte de algunos historiadores e intelectuales. El más conocido fue Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). En una de las primeras obras de este autor, *Reflexiones sobre la imitación de obras griegas en pintura y escultura* (1755) se aspiraba no solo recuperar el pasado helénico, sino que mantenerlo en vigencia como parámetro para la estética de su momento histórico presente. “El único camino que se nos abre para hacernos grandes, o mejor dicho, y si es posible, inimitables, es la imitación de los antiguos”<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Règlement École Nationale des Beaux – Arts, Ministère de L’Instruction Publique des Beaux – Arts et des Cultes, Delalain Frères Éditeurs, Paris 1908.

<sup>25</sup> A modo de ejemplo, la parte teórica fue importante tanto en la École, como en la Escuela de Bellas Artes chilena. En la École, cada año, los artistas cursaban los siguientes ramos: Historia y Arqueología, Historia general, y Literatura, cursos que se desarrollaban a los largo de tres años. También fueron relevantes los cursos de historia del arte y estética.

La expresión más consagratoria en la época para los artistas franceses era la obtención del Premio Roma. Varios países europeos, entre ellos Francia y España tenían respectivas academias en la Ciudad Eterna. La academia francesa en Roma, situada en la Villa Médicis, en los jardines de la Villa Borghese, en el Pincio romano, era el destino para aquellos artistas que obtenían en Francia el Premio Roma, que consistía en una beca de cinco años. Algunos artistas que obtuvieron la distinción fueron el pintor Raimundo Monvoisin y Denys Puech, quien dirigió la entidad entre 1921 y 1933.

<sup>26</sup> Mencionado por Rudolf Wittkower en *La escultura procesos y principios*, p. 252.

De otra parte Georg W. F. Hegel (1770-1831) nos introduce con mayor profundidad en la fenomenología de la estatuaria clásica. El trabajo realizado por este pensador alemán es de especial importancia debido a sus análisis de los sistemas constructivos de la figura humana. A este respecto señala:

El centro de nuestra consideración será dado según lo dicho, a la manera en que lo ideal clásico alcanza a través de la escultura, su mas adecuada realidad. Pero antes de poder pasar a este desarrollo de la escultura ideal, debemos primero mostrar qué contenido y qué forma conviene estrictamente al punto de vista de la escultura, como arte particular, y la conducen, en consecuencia, a representar el ideal clásico en la figura humana espiritual animada y su forma abstracto espacial (Hegel, 1985, p. 143).

Las obras escultóricas realizadas en Chile durante el siglo XIX, su enseñanza, modelos y repertorios iconográficos son influenciados por estas teorías, que se institucionalizan en el espacio de las academias oficiales, los sectores oligárquicos y la crítica más conservadora. Obras tales como *Giotto*, de Carlos Lagarrigue, *Hoja de Laurel y Dafne y Cloe*, ambas de Virginio Arias, *La Quimera*, de Nicanor Plaza y *Alegoría de las Bellas Artes*, de Guillermo Córdova, constituyen ejemplos interesantes de esculturas realizadas por nuestros artistas en donde es posible seguir el clasicismo como huella orientadora y formativa. Hablamos de obras cuyos modelos y dimensiones semánticas fueron planteadas inicialmente por la estatuaria griega del siglo V al II a.C., continuadas por la cultura romana y reinterpretada por el Renacimiento, especialmente en su manifestación italiana. Estos códigos clásicos y helenísticos se ponen de manifiesto en nuestro medio bajo diferentes categorías, las cuales van desde la copia, los préstamos formales y las re-interpretaciones.

Hacia fines del siglo XIX, la estatuaria nacional empieza a incursionar en otros conceptos estilísticos y espacios iconográficos. Aparecen temas relacionados con la estética romántica, además de una tendencia vinculada con el realismo. Tendríamos también que sumar también algunas obras de connotación más ecléctica, que inscriben en su configuración la imbricación de discursos estéticos diversos. En este sentido, la combinación realismo-romanticismo pareciera ser una de las variables estéticas más persistentes en nuestro medio, especialmente en el tránsito del siglo XIX al XX. Algunas obras como *La miseria*, de Ernesto Concha y *El mendigo* de Simón González, pueden constituir buenos ejemplos de lo expresado precedentemente.

## Las nuevas formas escultóricas.

En los inicios del siglo XX la demanda de esculturas procedía, principalmente, del mundo público. El problema fue que declinó el mercado de su principal producto: el monumento público (Hobsbawm, 1999, p. 18).

La escultura se abrió a espacios que fueron más allá de la tradicional estatuaria asociada a las demandas iconográficas decimonónicas. Esta renovación modificó, primero, los sustentos formales y temáticos de las obras, luego, el propio sentido del arte del volumen. Dentro de los muchos cambios que se plantean en este sentido está la propia ubicación de las esculturas<sup>27</sup>. Otro elemento que declina su importancia, ya en los años iniciales del siglo XX, fue el pedestal. Esta estructura arquitectónica tenía como misión elevar la obra del suelo a la vez que subrayar su valor simbólico<sup>28</sup>. Augusto Rodin marca en este sentido un cambio. En su *Monumento a Balzac*, fundió la escultura y el pedestal en un único bloque, indiferenciado, marcando de este modo un camino de autonomía estética para la obra. Similares actitudes encontramos en algunas obras de Constantino Brancusi y Alberto Giacometti. “La pérdida del pedestal en la escultura moderna refleja la ausencia de voluntad conmemorativa y, como consecuencia, evidencia el carácter efímero que se opone a la noción de permanencia que caracteriza a la escultura tradicional” (Maderuelo, 1994, p. 19).

Otro rasgo que señala un cambio en la escultura chilena es el alejamiento de algunos artistas del uso de aquellos medios expresivos considerados tradicionalmente como nobles. La madera, el hierro, el cemento, el granito y otras piedras reemplazan casi en su totalidad al mármol y el bronce.

En forma paralela a los cambios señalados y, quizá motivados los escultores por llevar su obra a los espacios de circulación de la pintura, se produce una drástica reducción de la escala monumental de la obra escultórica. La innovación más importante, sin dudas, fue el reemplazo del tradicional modelado por la técnica de la talla directa.

<sup>27</sup> El tradicional monumento conmemorativo asociaba su prestigio e importancia a una ubicación preeminente en el espacio público. De este modo, la obra podía dotar de un significado o convertir en hito a ciertos lugares de la ciudad.

<sup>28</sup> Obras tales como *Homenaje a Hernando de Magallanes*, de Guillermo Córdova, en Punta Arenas, el *Homenaje a los héroes de Iquique*, de Denys Puech, en Valparaíso y la *Escultura ecuestre a Bernardo O'Higgins*, de Carrière Belleuse, en Santiago, ilustran acerca de la importancia que tuvo el pedestal en los monumentos públicos emplazados en nuestro país.

El escenario europeo de fines del siglo XIX y comienzos del XX oscilaba entre las persistencias académicas y los debates rupturistas. La pintura evolucionó quizá más rápido que la escultura hacia la búsqueda de nuevas miradas y soluciones. El arte escultórico, en su afán por salir del neoclasicismo pomposo, declamatorio e historicista, encuentra cierta orientación ideológica en la obra de Augusto Rodin. Este nuevo escenario –con algunos desfases de tiempo– comienza a incidir en nuestro país.

En Chile llevan la escultura a un concepto de mayor modernidad y autonomía artística varios autores. Entre ellos Simón González (1858-1919), Ernesto Concha (1874-1911), Rebeca Matte (1875-1929) y Lorenzo Domínguez (1901-1963). Estos artistas, que imponen en sus obras un realismo más expresivo, desarrollan también parte importante de su formación estética en Europa. *Simón González*, a modo de ejemplo, siguió estudios en París junto a Jean Injalbert<sup>29</sup>, escultor y profesor en la Escuela de Bellas Artes parisina. En 1906 el artista regresa al país, siendo nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes, cargo que desempeñó hasta su muerte. *Ernesto Concha*, por su parte, terminada su beca, permanece en Francia en donde fallece a la temprana edad de 37 años; *Lorenzo Domínguez*, más cercano al mundo hispano, realiza su formación en el entorno de la Academia de San Fernando, en Madrid. Capítulo aparte merece *Rebeca Matte*. La artista se insertó muy joven en el medio europeo, estudiando escultura en Roma, con Giulio Monteverde. La formación de Rebeca Matte prosiguió en París con los maestros Denis Pierre Puech (1854-1942)<sup>30</sup> y Dubois, quien oficiaba como maestro en la Academia Julian. La obra de Rebeca Matte se distingue por su calidad, carácter y sentido expresivo.

El contacto con los medios franceses refrenó de manera positiva los desbordes iniciales, le dio el sentido de la medida en lo expresivo, la compostura compositiva más realista y natural y suavizó el sentido táctil de las formas humanas al tratarlas con mayor blandura y sin tanta retórica de venas, tendones y cartílagos (Carvacho, 1983, p. 208).

Durante las décadas iniciales del siglo XX y siempre bajo un paradigma europeo, la escultura chilena tiende hacia una renovación.

<sup>29</sup> Jean Injalbert (1845-1933), artista neoclásico de cierta celebridad, especialmente por sus esculturas de figuras y bustos.

<sup>30</sup> Denis Pierre Puech, fue un destacado escultor de figuras, bustos, estatuas y grabador de medallas. Fue también Director de la Villa Médicis en Roma (1921-1933) y un destacado actor del mundo cultural parisino de la época.

Augusto Rodin pasa a ser un referente significativo para los artistas nacionales, por liberar a la escultura de su mediatización histórica y por lograr "... un retorno a la materia y a la vida, modelando formas inacabadas, sugerentes de una realidad simbólica superior" (Cruz de Amenábar, 1984, p 449). Francisco Gazitúa (2004, p. 21) señala a Rodin, Bourdelle, Brancusi y Moore como "gestores poderosos de una parte fundamental de la historia de la escultura en Chile".

La renovación más radical es protagonizada en nuestro medio por artistas tales como Abelardo Bustamante (1888-1934); Totila Albert (1892-1967); José Perotti (1886-1956); Julio Antonio Vázquez (1897-1976); Laura Rodig (1901-1972) y Samuel Román (1907-1995), entre otros. Al igual que sus antecesores, estos artistas abordan preferentemente el tema de la figura humana. La diferencia está en que ensanchan sus posibilidades iconográficas y, sobre todo, abandonan el arquetipo neoclásico en búsqueda de nuevas soluciones estéticas y renovados perfiles expresivos. "Es en ese momento cuando el artista comienza a entender de otra manera la relación entre el mundo del arte y el mundo del entorno" (Gaspar Galaz 2004, p. 87). *Abelardo Bustamante* ("Paschín"), conocido también como pintor, es considerado por Víctor Carvacho (1983, p. 223) como el "primer escultor moderno, de formación culta". Personaje pintoresco y bohemio, cultiva variadas expresiones del arte y las artesanías. *Tótila Albert* nace en Chile pero se forma artísticamente en Berlín. Escultor, poeta, músico, filósofo y esteta. Su obra se sitúa en un espacio de modernidad todavía no visto en el país. "La pasión por el dinamismo, por el ritmo, por las líneas y las formas estilizadas que encierran rotundamente sus composiciones y figuras en musicales arabescos, en cadencias contenidas, aludiendo a una espiritualidad simbólica situada más allá de las fronteras de la realidad" (Cruz de Amenábar, 1984, p. 452).

*José Perotti* cultivó diversas expresiones de las artes visuales. En España se forma en el entorno de la tradicional Academia de San Fernando, con el escultor Miguel Blay y los pintores Joaquín Sorolla y Julio Romero de Torres. Luego, en París, se motiva por las innovaciones de Rodin y, especialmente, de Antoine Bourdelle, uno de los escultores más influyentes en la escultura chilena<sup>31</sup>, figura esta última determinante en su posterior labor como escultor. De regreso en Chile en 1923, Perotti

<sup>31</sup> Bourdelle fue maestro de varios escultores chilenos: Lorenzo Domínguez, en 1928, Julio A. Vázquez, en 1929, Raúl Vargas, de 1928 a 1931, José Perotti, en 1920, Lily Garáfulic y Marta Colvin, en 1938.

participa de las inquietudes rupturistas de los artistas vinculados al grupo Montparnasse, desarrollando una amplia labor docente<sup>32</sup>. *Julio Antonio Vázquez* forma parte del grupo de artistas becados a Europa en 1928. En París estudia con Bourdelle en la Academia Grand Chaumiere. Luego, en Alemania, estudia en la Escuela de Altos Estudios Artísticos de Berlín, junto al escultor Ernst Barlach (1870-1938). Ejerció por largos años como profesor de escultura en la Escuela de Bellas Artes de nuestro país. La obra de este artista distingue dos etapas. La primera, con cierto apego a la tradición decimonónica; después, una etapa de mayor simplificación formal, llegando hasta el cubismo y la abstracción. *Laura Rodig* – artista muy vinculada a la poetisa Gabriela Mistral – sigue otro libreto formacional. En 1924 viaja a México en donde se interesa por la escuela indigenista. Luego continúa sus estudios en Madrid y París. Algunas de sus obras, especialmente aquellas relacionadas con el tema de la maternidad, muestra rasgos indigenistas. Laura Rodig realizó una vasta labor docente y una amplia labor creativa, en donde se incluyen, además de sus esculturas, algunos murales. *Samuel Román* es uno de los primeros escultores que arraiga en su obra una mirada artística más local, americanista: “tiene un temperamento americano muy fuerte y muy propio, ligado al conocimiento y la compenetración más perfecta con los ideales plásticos europeos”<sup>33</sup>. En 1937 obtiene una beca para estudiar en Berlín junto a los escultores Barlach y Peter Bahrens. Su prolífica y dilatada obra oscila entre el realismo y la abstracción. Román obtiene el Premio Nacional de Arte en 1964.

Víctor Carvacho e Isabel Cruz de Amanábar distinguen dos generaciones escultóricas en la medianía del siglo XX. La primera, de los años cuarenta, en donde incorporan, entre otros, a Lily Garáfulic (1914), Marta Colvin (1907-1995), María Fuentealba (1914-1963), y Peter Horn (1908-1969). Otra, que va de la década del cincuenta al sesenta, incluye a nombres tales como de Sergio Mallol (1922-1973), Claudio Girola (1923-1994), Jaime Antúnez (1923), Rosa Vicuña (1925), Sergio Castillo (1925), Juan Egenau (1927-1987), Matías Vial (1931) y Federico Assler (1929), entre otros.

<sup>32</sup> Por esta época asume el cargo de profesor de escultura en la Escuela de Bellas Artes. Al cerrarse el plantel en 1928 se hace cargo de la sección de Artes Decorativas y dos años más tarde es designado como director de la Escuela de Artes Aplicadas.

<sup>33</sup> Linfert, Carlos, citado por Víctor Carvacho, *La historia de la Escultura en Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1983, p. 247.

## **Influjos y transferencias.**

Como es posible observar, las artes visuales en Chile han estado influenciadas fuertemente por las escuelas europeas, especialmente la francesa, la italiana, la inglesa, la alemana y la española. Muchas son las razones de esta vinculación. Entre ellas, los modelos estéticos que se instalan junto a la fundación de los primeros planteles de enseñanza artística en el país, la llegada de maestros europeos, las becas otorgadas por el gobierno para que los artistas nacionales perfeccionen sus conocimientos en el Viejo Continente, las orientaciones de una elite dirigente, etc. El español Antonio Romera, figura clave en la historiografía artística local, señala al “influjo francés” como una de las constantes del arte nacional. “El fenómeno es casi universal pero en Chile, por la mayor porosidad espiritual de sus artistas, adquiere características de persistencia” (Romera, 1976, p. 14).

El pintor y crítico francés Ricardo Richon Brunet, en el Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición del Centenario (1910, p. 28-29) comentaba ya esta relación

Todos los artistas chilenos, durante los últimos treinta años pasaron por los talleres de los maestros franceses: la influencia de la escuela francesa y de la intelectualidad artística de los franceses es indudable, y esta influencia fue tanto más fuerte, cuanto que algunos de los artistas chilenos que volvieron después a Chile, la introdujeron y la esparcieron en el país ya muy preparado, por lo demás, para recibirla.

La vinculación de Chile con las escuelas europeas se articula, precisamente, a partir de estas y otras circunstancias. Aquí es posible distinguir dos factores que sistematizan esta relación: influjos y transferencias. Los influjos se manifiestan en un contexto más bien cultural, no exclusivamente acotado al fenómeno estético, y actúan también en otras facetas de la cultura: literatura, moda y arquitectura, a modo de ejemplo. Las transferencias, por su parte, se manifiestan al interior del discurso estético, a nivel de extrapolaciones formales, conceptuales y técnicas.

El concepto influjo dice relación con una especie de transfusión cultural, de carácter más bien unidireccional, que, nos parece, ha caracterizado la sociedad y la cultura chilena, podríamos decir, a lo largo de toda su historia. Nuestra sociedad, cultura y pensamiento, se han visto forzados desde su origen colonial a reproducir la cultura

y pensamiento europeos, a desarrollarse como “periferia de otro universo” (Subercaseaux, 2004, p. 19). Este fenómeno está, sin dudas, condicionado por la imperiosa necesidad de establecer en Chile un orden social y cultural que fuera perfilando arquitecturalmente el Estado de la joven nación. En este sentido hubo una clara predisposición de la clase dirigente en orden a replicar patrones culturales externos, en casi todos los dominios de la actividad nacional. Aquí cobra un rol relevante las elites ilustradas y los grupos de intelectuales: núcleos sociales se auto percibían como europeos. Ellos intentan reconstruir modelos exógenos con desfases históricos y sin las condiciones materiales y espirituales que dieron origen a estos movimientos en Europa. Tendríamos, en consecuencia, “barroco sin contrarreforma, liberalismo sin burguesía, positivismo sin industria, existencialismo sin segunda Guerra Mundial, post modernismo sin modernidad, etc.” (Subercaseaux, 2004, p. 20). De este modo, la cultura europea que se ha venido reproduciendo, tiene, entonces un carácter más bien epidérmico, “es una máscara carente de una relación orgánica con el cuerpo social y cultural latino americano” (Subercaseaux, 2004, p. 21). Esta noción de influjo o más bien “apropiación” connota una idea de dependencia, en la cual se convierten en propios elementos ajenos. A veces transplantados en su literalidad de origen; en otros casos incorporando algunos niveles de elaboración o adaptación de rasgos más locales. Estos influjos dicen relación con un contexto cultural y se manifiestan en ámbitos bastante más amplios al fenómeno estético.

En Chile, como se ha señalado, fue el propio Estado quien definió una política de intercambio con Europa. De este modo, muchos jóvenes intelectuales, científicos, artistas y profesionales, en todos los ámbitos de la vida nacional, fueron a al Viejo Continente a seguir estudios y a conocer modelos y teorías que fueron luego replicadas en el contexto de la vida nacional. Hubo una clara predisposición de la sociedad chilena para aprehender y asimilarse a esta condicionalidad exógena. Propician, además, esta relación los viajes, la literatura llegada al país (libros y revistas), objetos suntuarios que se importan (muebles, vestuario, joyas, vajilla, etc.), la replica de modelos arquitectónicos, paisajísticos y urbanísticos, entre otros elementos.

## **La escena latinoamericana durante el siglo XX**

Latinoamérica es un espacio cultural heterogéneo, en donde adquieren importancia las historias locales y los sedimentos étnicos y

culturales. Con todo, se han generado durante la pasada centuria algunos procesos culturales y estéticos relevantes, con un nivel de inmanencia interesante de analizar. Es así como algunos planteamientos realizados por movimientos vanguardistas latinoamericanos de principios del siglo XX han definido un contexto simbólico alternativo al modelo centralista europeo.

La experiencia histórica de los países latinoamericanos, en la formación de sus estados republicanos, tiene ciertos niveles de coincidencia cronológica y simbólica. En este sentido, la cultura y las expresiones estéticas decimonónicas plantean puntos de coincidencia. Durante las primeras décadas del siglo XX se van haciendo evidentes mayores niveles de diferenciación, dependiendo ello de la propia dinámica de los procesos sociales de cada país, como también de los sustratos étnicos, que comienzan a presionar en el plano cultural.

Los comienzos formales del modernismo<sup>34</sup> en esta parte del mundo deben situarse hacia la década de 1920. El fenómeno vanguardista tiene un alto nivel de coincidencia – y quizá de determinación – con algunos procesos de cambios sociales que se manifiestan en Latinoamérica. Algunos acontecimientos importantes que impactan en la escena artística fueron la Revolución Mexicana, iniciada en 1910; las reformas laborales del segundo periodo (1911-15) de Beattie Ordóñez en Uruguay; las luchas de Brasil durante los años veinte hasta la implantación de la dictadura nacionalista (1930-45) de Getulio Vargas; la lucha de Sandino en Nicaragua y la reforma universitaria iniciada en Córdoba en 1918. Estos acontecimientos guardan relación e impactan, con más o menos fuerza, en el plano estético. Es así como, entre 1920 a 1930, encontramos varios movimientos artísticos cuyos planteamientos dicen relación con revisiones estéticas, con demandas y planteamientos sociales y, dependiendo del lugar, con más o menos fuerza, con la búsqueda de una identidad estética americanista. Entre ellos tenemos al movimiento muralista mexicano, con su Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionarios, elaborado en 1929 por David Alfaro Siqueiros<sup>35</sup>; el grupo que promovió, actuó y se constituyó a partir de la Semana de Arte Moderno de San Pablo, en 1922<sup>36</sup>; el movimiento

<sup>34</sup> Modernismo en los términos como lo entiende Edward Lucie-Smith, *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Ediciones El mundo del Arte, página 13.

<sup>35</sup> A partir de 1922 surgió en México la Escuela Muralista, con el propósito de colaborar con el Gobierno desarrollando la “Revolución de la educación, organización y cultura de las masas a través de la pintura mural”.

<sup>36</sup> Que incorpora a varios artistas, tales como Anita Malfatti (1896-1964), Emiliano di Cavalcanti (1897-1976) y Vicente do Rego Monteiro (1899-1970).

martinfierrista, aglutinado alrededor de la Revista “Martín Fierro”, publicada en Buenos Aires, a partir de 1924; el grupo Montparnasse, en Chile, cuya primera exposición de 1923 recoge el influjo de las vanguardias europeas de principio de siglo; y otros movimientos generados en Cuba, Argentina y Uruguay. El fortalecimiento de la escena artística latinoamericana conjuga una doble mirada: una, hacia la búsqueda de una identidad americanista; de otra parte, sintonizar su discurso estético con los procesos vanguardistas europeos. A todo ello debemos agregar un fuerte compromiso ideológico de muchos de los artistas con la realidad social y con su momento histórico.

La relación con Europa y, luego Norteamérica, tiene grados y matices distintos, dependiendo ello de las propias experiencias y patrimonios étnicos y culturales de cada país. Algunos teóricos, entre ellos Marta Traba, presentan interesantes planteamientos sobre temas de colonialismo cultural. La autora argentina se interroga acerca de la medida en que el arte latinoamericano se somete arbitrariamente a los códigos de las corrientes culturales norteamericanas y europeas. La autora realiza un análisis de las vanguardias a partir de un mapa del continente en el que confronta las áreas abiertas de Buenos Aires y Caracas (debiéramos agregar Chile), expuestas a las influencias europeas, con las áreas cerradas de Bogotá y Lima, caracterizadas por modelar su patrimonio cultural en el tiempo circular de sus tradiciones. Frente a lo que llama el arte de la entrega y la estética del deterioro, ella propone un arte de la resistencia, que releve su propia esencialidad y tradiciones. En Chile esta resistencia, en el terreno de las artes visuales, fue más bien débil. La propuesta de un arte vernáculo más potente provino de un sector de la literatura nacional. Misael Correa, en la revista *Sucesos* (1919) señala como parámetro que la literatura “debe perpetrar los tipos de una raza y la mentalidad de una época”, alejándose de los poetas que copian e imitan los modelos europeos.

La sentencia de Marta Traba de un arte o estética de la entrega tiene sentido en la historia de la pintura y la escultura chilena. Esa vinculación potente con los arquetipos europeos, subrayado también por Romera como “influjo francés”, ha marcado un eje definitorio en el desarrollo de nuestras artes visuales. Primero, bajo el paradigma clasicista; luego, en la adhesión a los modelos vanguardistas europeos de comienzos del siglo XX. No ha habido aquí una estética de la resistencia, excepto por el testimonio de algunos escasos autores. ¿Arte chileno o arte hecho en Chile? He ahí un dilema a despejar.

## Conclusión

Los escultores reseñados en estas páginas y sus obras están atravesados por ciertos influjos y transferencias procedentes de un modelo europeo, que muta desde la ortodoxia clasicista a visiones más abiertas al fenómeno de la vanguardia. Este modelo, con sus argumentaciones estéticas y simbólicas, se transfiere desde Europa a Chile a través de distintas formas. Las más importantes, desde luego, tienen que ver con los procesos de enseñanza que, en nuestro país, dicen relación con una asimilación casi literal de la enseñanza académica francesa, especialmente del modelo de la *École de Beaux Arts*. Refuerza esta vinculación la política del Gobierno de Chile, de enviar a los alumnos artistas más destacados, pintores y escultores, a perfeccionar sus estudios a París. De otra parte, los salones, la escritura artística, las decisiones acerca del coleccionismo público y la mirada y valoración y censo de la sociedad influyente favorecían el paradigma de lo clásico.

Testificada esta dependencia, expresada en los conceptos de influjos y transferencias, resulta interesante interrogarse acerca del status de nuestra escultura en esta relación con las escuelas foráneas. ¿Somos dependientes sistemáticos –sujetos pasivos o activos- en esta relación?

Nuestra escultura, en sus tendencias individuales y genéricas, ha tenido niveles disímiles de elaboración propia en este intercambio con las escuelas foráneas. Hay similitudes –quizá las más- y también algunas asimetrías, que puedan ser leídas como rasgos específicos de nuestro discurso estético. En este sentido, resulta interesante analizar el trasfondo simbólico americanista que se manifiesta en algunos artistas nacionales, entre ellos Lorenzo Domínguez, María Fuentealba, Samuel Román, Laura Rodig, Marta Colvin y Lily Garáfulic. Para estos autores –aun cuando su obra se inscribe en una matriz europea- el simbolismo de América cobra sentido y dimensión en su obra.

¿Copiamos literalmente un modelo de carácter internacional o tenemos una participación activa, aunque desde la periferia en el mismo?

## Referências

CARVACHO HERRERA, Víctor. *La historia de la Escultura en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983. 328 p.

GACITUA, Francisco. De Virginio Arias a Lily Garáfulic. *Escultura chilena contemporánea 1850-2004*. Santiago de Chile: Ediciones Arte Espacio, 2004.

GALAZ, Gaspar. Algunos aspectos históricos y críticos de la escultura chilena. *Escultura chilena contemporánea 1850-2004*. Santiago de Chile: Ediciones Arte Espacio, 2004. p. 87.

CRUZ DE AMANABAR, Isabel. *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y la escultura chilena*. Santiago de Chile: Editorial Antártica, 1984.

HEGEL, W. F. *Estética*. La arquitectura y la escultura. Ediciones Nueva Visión, 1985.

HOBSBAWN, Eric. *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, (1998). Crítica. Barcelona, España: Egedsa, 2009.

IVELIC, Milan. *La escultura chilena*. Serie Patrimonio Cultural Chileno, Colección Historia del Arte Chileno, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Santiago, Editora Gabriela Mistral, 1976.

LATELIER, Rosario; MORALES, Emilio; MUÑOZ, Ernesto. *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*. Museo de Arte Contemporáneo, Editorial Universitaria, 1993.

LIZAMA Améstica; PATRICIO, Jean Emar. *Escritos de Arte (1923-1925)*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992.

MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.

MELCHERTS, Enrique. *Introducción a la escultura chilena* (Primer Premio Concurso “Jaime Eyzaguirre, 1982, convocado por la Embajada de España en Chile), publicación patrocinada por el Colegio Regional de Periodistas A. G. y el Círculo de Prensa de Valparaíso, 1982. 352 p.

Règlement École Nationale des Beaux – Arts, Ministère de L’Instruction Publique des Beaux – Arts et des Cultes. Paris: Delalain Frères Éditeurs, 1908.

RICHON BRUNET, Ricardo. Conversando sobre arte. *Revista Selecta*, n. 5, p. 141, ago. 1912.

RICHON BRUNET, Ricardo. *Catálogo Oficial Ilustrado*. Exposición Internacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, sept. 1910.

ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. 4. ed. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976.

SUBERCASEUAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile* (el Centenario y las vanguardias). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004. Tomo III.

SUBERCASEUAUX, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile* (Nacionalismo y cultura). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2007. Tomo IV.

VOIONMAA TANNER, Liisa Flora. *Santiago 1792-2004, Escultura pública; del monumento conmemorativo a la escultura urbana*. Santiago de Chile: Ocho Libro Editores, 2004.

WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma, 2006.

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. Rol del Estado en el desarrollo del arte en Chile; desde la fundación de la Academia de Pintura hasta 1928 (Statens roll i Konstens utveckling i Chile). *Revista Heterogénesis*, Suecia: Universidad de Lund, año 9, n. 31.