

ALICIA CAMPOS G.*

El espacio entre el arte y la arquitectura. Segundo tercio del siglo xx en Chile

The space between art and architecture. Second third of twentieth century in Chile

<Resumen>

El siguiente artículo presenta una reflexión acerca de la concepción moderna de espacio, su intrínseca filiación con el arte de principios del siglo xx; los procesos de transferencia y el desarrollo en el escenario del arte y la arquitectura nacional, apostando a que dicha filiación en el ámbito nacional no necesariamente se produce.

<Abstract>

The following article presents a reflection on the modern conception of space, its intrinsic affiliation with the art of the beginning of twentieth century; transfer processes and the development at the scene of art and national architecture, considering that this affiliation does not necessarily occur at a national level.

<PALABRAS CLAVE>

ARQUITECTURA / PINTURA / ABSTRACCIÓN / ESPACIO

<KEYWORDS>

ARCHITECTURE / PAINTING / ABSTRACT / SPACE

La contribución del arte de principios del siglo xx, a la conformación de la arquitectura moderna, es un hecho hoy incuestionable y ampliamente investigado; Renato de Fusco en su Historia de la Arquitectura Contemporánea, ha sostenido que sin tal aporte, el devenir de la arquitectura no habría logrado los resultados de la producción racionalista, que predominó por más de la primera mitad del siglo pasado. Una de las grandes contribuciones provenientes del arte de principios del siglo xx, al racionalismo arquitectónico, se vincula a la evolución de la idea de espacio.

Durante la edad moderna de la arquitectura, la conciencia acerca del concepto de espacio, así como el dominio plástico de este material, experimentaron, una relevante alteración. La continuidad espacial al interior del cuerpo arquitectónico, que supera la delimitación de los recintos dada por los muros; la

transparencia que proporcionó la fluidez visual entre el interior exterior, y la condición de múltiples vistas o perspectivas, al interior del cuerpo arquitectónico; otorgaron una configuración espacial otrora nueva, que si bien se relacionó intrínsecamente con exigencias funcionalistas y del desarrollo técnico de los materiales constructivos, adquirió una nueva significación mediante operaciones propias del lenguaje pictórico y de las formas de representación. En este sentido, la concepción de espacio funcionalista, que desde Kant¹ otorgó al hombre el lugar del agente libre determinante del espacio, es afianzada desde el ámbito de la estética, justo ahí donde los ideales de belleza, propios del siglo xix son sustituidos por los de libertad, donde la primacía de un equilibrado y estático punto de vista es sustituido por una forma dinámica y menos determinada de representar el mundo.

El presente artículo expone una síntesis del trabajo realizado por el autor(a) para la obtención de la Suficiencia Investigativa adquirida en el programa de Doctorado conjunto entre la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile y la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

* Arquitecta titulada de la Universidad de Chile. Forma parte del equipo docente del Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la misma Universidad. Actualmente desarrolla tesis para obtención de Magister en Historia y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Suficiencia investigativa obtenida en programa de Doctorado conjunto entre la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile y la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid..

¹ Al respecto ver Crítica de la Razón Pura. Cap. I. Doctrina trascendental de los elementos. Primera parte: La Estética Trascendental. Sección Primera: El Espacio. México: Editorial Taurus, 2006.

Vistas exteriores de la casa Fedegheli. Roberto Dávila 1937. Archivo de la Arquitectura Chilena. Fondo Dávila. Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile. En las vistas se muestra el lenguaje volumétrico de cuerpos simples que conforman la vivienda.



Siguiendo las tesis de Guideon² y Zevi³, la comprensión contemporánea del espacio arquitectónico, se sostienen, en gran parte, en la trasgresión de la perspectiva cónica instaurada como instrumento de representación y generatriz de orden espacial desde el Renacimiento. El inicio de este evento, es atribuido a la obra de los pintores europeos de tendencia racionalista, que desde Cézanne y su búsqueda de la constitución inalterable de las cosas, hasta el cubismo de Picasso; consolidaron la idea de que la realidad íntegra de un objeto, no puede ser comprendida mediante la perspectiva tradicional, sino desde muchos puntos de referencia, simultáneamente, cambiantes según el desplazamiento del observador; así, la realidad, resultó representada mediante sucesivos cuadros, que plasmaban las distintas y múltiples perspectivas del observador en torno al objeto. La representación estática de las cosas, fue reemplazada por una dinámica. Para lograr esta pretensión, la pintura cubista utilizó el lenguaje de planos y superficies que se cortan entre sí e intersectan, generando ángulos diversos, volúmenes y por último, transparencias; formas que emergen una atrás de otras, y se superponen. En este nuevo contexto de las artes, una nueva inteligencia espacial impulsó a los arquitectos a concebir la arquitectura, en términos de volúmenes, de planos y transparencias.

Por otra parte, una de las tendencias preponderantes en el arte moderno fue la

superación de los límites disciplinares tras la voluntad de integración de las artes, lo que produjo el trabajo conjunto de arquitectos, pintores y escultores, en una otrora nueva concepción del arte participante de la vida y la cotidianidad; en este sentido, la comprensión del espacio en tanto elemento plástico, contribuyó al despliegue de las condiciones materiales para dicha integración. De suyo, el lenguaje cubista; que parte de la trasgresión de la perspectiva y deviene en el collage y la superposición de elementos tridimensionales en la tela; proporcionó una vía de expansión del soporte pictórico bidimensional hacia la inclusión de lo tridimensional y del espacio como materia plástica; posibilitando un ámbito de reflexión y experimentación en lo referente a la integración de las artes; tanto por la utilización de un lenguaje de planos en la representación de perspectivas múltiples, como por el cambio de dimensiones de los materiales, y del espacio mismo, utilizados en las obras.

Como es sabido, el cubismo no ejerció una influencia directa en la arquitectura, pero los movimientos que desarrollaron el campo de experimentación abierto por una interpretación racional del mundo, de la materialización de la idea de perspectivas múltiples y de la tridimensionalidad; lograron una producción que tradujo los conceptos pictóricos sintetizados por el cubismo, a un lenguaje arquitectónico, haciendo real la voluntad de integración de las artes. En este sentido, tanto

en el Neoplasticismo como en el Purismo de Le Corbusier existió una correspondencia entre los principios plásticos vinculados a la idea de espacio, desarrollados en pintura y la puesta en obra arquitectónica.

El Neoplasticismo, extremó la interpretación abstracta de la realidad y del mundo. El propósito último fue concebir un arte integrado que, en la armonía con los principios y las proporciones universales, haría que todos los aspectos de la vida concordasen. Los medios plásticos para esta tarea, quedaron reducidos a la línea, el plano, el espacio y el color, organizados en composiciones elementales. Predominó la ortogonalidad de las formas, donde la relación vertical y horizontal aludía a la disposición y el desplazamiento del hombre en el espacio, que para Mondrian sólo podía ser determinado por la definición y proporción de sus dimensiones, proviniendo éstas de las relaciones presentes en la naturaleza.

En Arte Plástico y Arte Plástico Puro escribió:

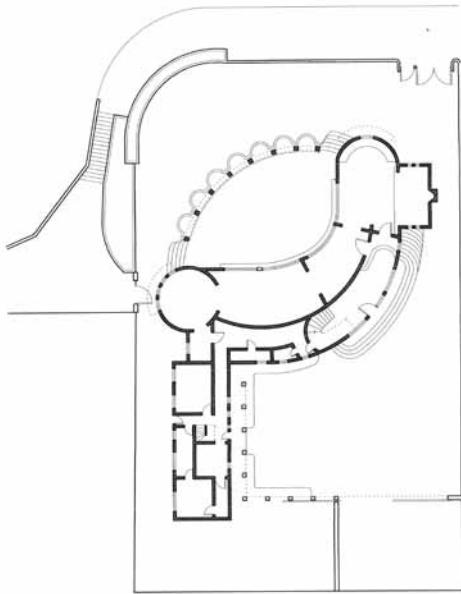
«En arte abstracto, la determinación del espacio y no la expresión del espacio es la manera plástica pura para expresar la realidad universal... El arte abstracto está en oposición a la visión natural de la naturaleza, pero coincide con las apariencias que están más o menos veladas en la apariencia natural. Estas leyes determinan el establecimiento del equilibrio, oposición, proporción, división, relaciones, etc.»⁴.

² Espacio-Tiempo y Arquitectura. Cap. VI. Barcelona: Editorial Hoepli, 1958; p. 451.

³ Historia de la Arquitectura Moderna. Buenos Aires: Emece Editores SA.

⁴ Arte Plástico y Arte Plástico Puro. P. Mondrian; p. 45.

Planta y vista exterior de la Casa Flores. Viña del Mar. Fuente: Revista C.A. N Planta: digitalización del autor.



La realidad podía ser reducida a una relación de objetos en el espacio, donde éstos adquirirían la condición ya no de volúmenes sino de una figura de mayor simplicidad, el plano. El espacio en la construcción de mundo neoplasticista fue representado por medio de la superposición de planos, este sistema tradujo la tridimensionalidad de la realidad a la bidimensionalidad de la tela, logrando concretar una concepción de mundo operativa tanto para el lenguaje pictórico aplicable a las técnicas bidimensionales del lienzo, como para el arquitectónico y los métodos tridimensionales del espacio.

El Purismo presentó otra instancia de traducción arquitectónica de los principios espacio temporales despertados por el lenguaje pictórico racionalista, siendo los principales exponentes Ozenfant y Le Corbusier quien, como arquitecto y pintor elaboró una interpretación del cubismo donde la volumetría pura, la superposición no de planos sino de elementos sólidos, y la perspectiva simultánea operaban tanto en la obra pictórica como en la arquitectónica.

En la arquitectura de Le Corbusier, los elementos descritos en sus cinco principios, como la planta libre, los pilotis o las ventanas continuas, posibilitan al interior del volumen relaciones espaciales de perspectivas simultáneas y de continuidad y se integran a la composición sin romper la totalidad volumétrica externa. La Villa Savoye y el Pabellón Suizo de

la Universidad de París, son modelos donde predomina el prisma puro elevado sobre pilotis, como suspendido, posibilitando una continuidad con el espacio circundante dada por la flexibilidad de la primera planta, pero sin romper la integridad del volumen.

Otra instancia de confluencia entre las reflexiones y experimentaciones provenientes del ámbito pictórico y del arquitectónico fue el ofrecido por la Bauhaus. Theo van Doesburg, Klee, Kandinski, Itten, Moholy, entre otros pintores participaron del espíritu experimentalista y la voluntad de integrar arte y arquitectura en una vía racional compartida por las expresiones abstractas de raíz cubista. Walter Gropius, Joseph Albers, Marcel Breuer y Ludwig Mies van der Rohe, efectúan la síntesis de los principios pictóricos al lenguaje arquitectónico y proyectaron la plástica del racionalismo a nivel mundial desde la producción arquitectónica y el ejercicio docente efectuado posteriormente en las universidades de Harvard e Illinois.

En la obra de Gropius, la multiplicidad de las perspectivas, es lograda a través de la yuxtaposición de volúmenes compuestos que rompen la continuidad de la forma externa y de la utilización de envolventes transparentes que permitan una continuidad entre el interior y el exterior de los volúmenes. Las fachadas transparentes, muestran la constitución interna del edificio y sus espacios, materializando la idea de simultaneidad de perspectivas.

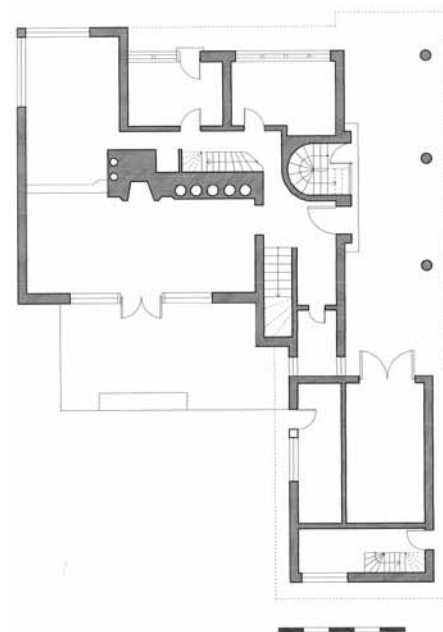
La primera etapa en la producción de Mies van der Rohe, presenta un método de composición espacial en un lenguaje de planos, herencia Neoplasticista de según De Fusco, posible gracias a una estructura soportante que libera de compromiso estructural a los muros; éstos a su vez se presentan como planos, articulando los ambientes interiores sin encerrarlos estáticamente, es decir, produciendo continuidad espacial al interior del cuerpo arquitectónico. Otra propiedad de los planos es la extensión hacia el exterior, sobrepasando el perímetro del volumen, proyectando la continuidad interior hacia el exterior de éste, negando la configuración del volumen, en palabras del propio Zevi:

«Solo en Mies van der Rohe el vacío arquitectónico guía, el espacio fluye entre las paredes, uno los ambientes, se extiende al exterior».

La idea de espacio y la plástica nacional

En Chile, una de las vías de inserción del racionalismo arquitectónico fue la actividad de arquitectos chilenos que accedieron al escenario europeo durante las primeras décadas del siglo xx; Roberto Dávila, Juan Martínez, Sergio Larraín García-Moreno, Rodolfo Oyarzún, entre otros, mantuvieron contacto o viajaron a Europa, conociendo la tendencia racionalista en arquitectura y

Planta primer piso y vista exterior casa Rodolfo Oyarzún Ph. Santiago, 1931. Actualmente demolida.
Fuente: Revista C.A. N.22 de 1978 Planta: digitalización del autor.



participando, en el caso de Roberto Dávila, del taller de producción de Le Corbusier y Peter Behrens, asimilando en la práctica los principios del racionalismo y desarrollando posteriormente una producción arquitectónica acorde con las otrora nuevas tendencias.

La formación profesional de los arquitectos a principios del siglo xx se mantenía dirigida por los preceptos academicistas, lo que se expresó directamente en la producción arquitectónica. Según Eliash y Moreno, a través de las viviendas de los propios arquitectos y de encargos de mandantes extranjeros –ajenos a las convenciones sociales de los estilos– el racionalismo encontró campo para ser practicado. Las obras estatales, por otra parte, conformaron un medio de difusión del lenguaje racionalista, pero privilegiando la funcionalidad.

Sin embargo, el racionalismo fue incorporado en un primer momento como un lenguaje de geometrías y volúmenes simples, opuesto al lenguaje de estilos del eclecticismo imperante. Los interiores de las viviendas presentaron una lógica racional en la distribución de los recintos, pero mantenían una estructura de muros que delimitaba cada estancia.

La casa Fedegheli y la casa Flores de Roberto Dávila, la casa Taller de Rodolfo Oyarzún construida en 1931 o la casa

Keymer 1 de Jorge Aguirre, el edificio de departamentos Santa Lucía de Sergio Larraín, son ejemplos de una innovación formal en cuanto a la propuesta volumétrica pero predominando en su interior una estructura de recintos confinados en muros; en tanto las fachadas sólo incorporaban parcialmente la transparencia.

Las reflexiones vinculadas a la idea de espacio, los conceptos de continuidad espacial, apertura visual, transparencia, son desarrolladas en la producción arquitectónica nacional, en una etapa posterior a la inserción del primer racionalismo, durante la década del 40.

La casa de Eduardo Castillo Velasco en la comuna de La Reina construida en 1949; el Hogar Modelo de Jorge Aguirre, El Hogar Hipódromo Chile de E. Gebhard, son ejemplos de intentos por adoptar la planta libre que exige de compromiso estructural a los muros interiores, posibilitando la continuidad espacial en el interior de las obras y, asimismo, la independencia de la fachada del esquema estructural para la incorporación de paños vidriados de mayores dimensiones; la transparencia y la multiplicidad de perspectivas.

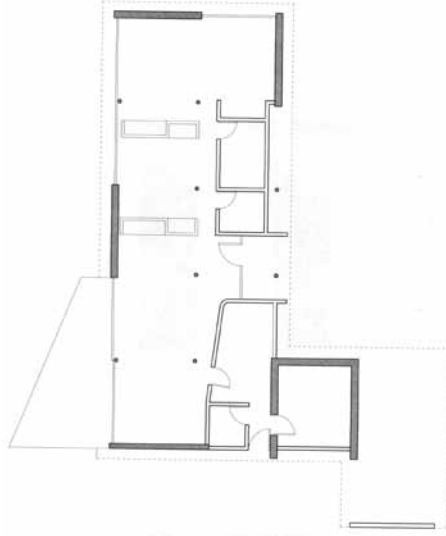
En este sentido, cabe señalar la confluencia de esta forma más cabal de comprensión

de los principios del racionalismo –desde un lenguaje volumétrico hacia el modelamiento del espacio– con los sucesivos intentos al interior de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, por renovar los planes de estudio que hasta los inicios de los años treinta, se mantenían bajo los preceptos academicistas derivados de la influencia francesa imperante desde la formación de dicha Escuela; intentos que finalmente materializarían una reforma curricular acorde a los otrora nuevos tiempos.

Si bien, una parte importante de los conceptos que configuran la comprensión moderna del espacio arquitectónico, provienen de las reflexiones del campo del arte; en el escenario nacional, este evento parece estar más ligado a otros factores, que a las transferencias entre el ámbito de la pintura y la arquitectura.

El desarrollo de tendencias pictóricas de características expresionistas, por sobre las vinculadas a tendencias racionalistas, en el ámbito del arte en la década del 40; y la importación de la idea moderna de espacio, desde el lenguaje arquitectónico mismo por parte de los arquitectos chilenos, serán los puntos de revisión para una posible respuesta ante la pregunta por el distanciamiento en el devenir de la pintura y la arquitectura chilena en lo referente a la idea moderna de espacio, durante el segundo tercio del siglo xx.

Vista exterior casa Fernando Castillo Velasco. Av. Ossa esq. Simón Bolívar. 1949 Fuente: Revista Arquitectura y Construcción N° 15.
La planta muestra la estructura de pilares metálicos que posibilitan la mínima presencia de muros y la continuidad espacial tanto al interior de la vivienda como con el exterior.



Predominio de la subjetividad y del color

Sin duda, el arte moderno se caracterizó por el progresivo abandono del lenguaje figurativo hacia expresiones de carácter abstracto focalizando la concentración del artista en el soporte como espacio de investigación plástica. En el campo del arte nacional, el proceso de asimilación de las expresiones modernas, al igual que en la arquitectura, tuvo un referente relevante en lo acontecido en Europa durante los años veinte y treinta.

Un primer momento de inserción de la abstracción pictórica racionalista, proveniente del conocimiento de la obra de Cézanne y del una aproximación a la interpretación racional del mundo, se produjo con la actividad del grupo Montparnasse, en la primera mitad de los años veinte. El grupo⁵, converge en la experiencia del viaje a Europa, efectuado con motivo del Salón de Otoño de París de 1920, en el que conocieron las vanguardias pictóricas. La referencia esencial fue la retrospectiva de Paul Cézanne realizada en Venecia ese mismo año, que posibilitó

una apertura en la visualización de nuevas posibilidades pictóricas para sus integrantes y el montaje posterior de una exposición en Santiago el año 1923, en la casa de remates «Rivas y Calvo»; donde los cinco pintores exhibieron sus obras. Declararon un rechazo por la pintura de imitación realista, explorando parcialmente la geometrización de las formas, fijando su interés en los elementos propios de la pintura como la pincelada o el color; como señaló Romera⁶ «captan la lección de Cézanne y de los neoimpresionistas y piden a los fauves franceses lo que éstos tienen de audaz innovación». Consiguieron rápidamente adeptos que, compartieron los postulados centrales de un nuevo arte, lo que cristalizó el Salón de Junio del año 1925, auspiciado por el diario *La Nación*; que contó con la participación de Montparnasse y otros artistas independientes⁷, Vicente Huidobro presentó una serie de caligramas, incluyendo algunas obras de artistas europeos, como Juan Gris, Léger, Lipchitz, Marcoussis y Picasso, anunciando el clima de renovación de la década del veinte. De acuerdo a los antecedentes proporcionados por Ernesto Muñoz⁸, una aproximación hacia la producción

de tempranas expresiones cubistas en el escenario nacional, se presentó en la obra de Sara Malvar quien recibió en Francia, lecciones del propio Picasso, realizando, a su retorno a Chile, una exposición de sus obras en 1927 y colaborando con Juan Emar en sus «Notas de Arte»⁹. La exposición del Grupo Decembrista organizada por Vicente Huidobro en 1933, da cuenta asimismo, de un particular desarrollo del cubismo en la producción local, integrando artistas de distintas disciplinas que exploraron las técnicas del collage, la inclusión de diversos elementos en el soporte material y la transgresión de la bidimensionalidad de las obras; cabe destacar la presencia de Waldo Parraguez, quien se formó como arquitecto en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, participando del debate por la renovación de la enseñanza. Pero este arte nuevo no contó en el medio artístico nacional con una mayoría de adeptos, sólo fue un grupo particular quienes lo siguieron.

El cierre de la Escuela de Bellas Artes el año 28, y el otorgamiento de becas para un grupo de jóvenes pintores a Europa, —con objeto de renovar la enseñanza, observando

⁵ Conformado por Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, Julio y Manuel Ortiz de Zárate, y José Perotti.

⁶ Romera. Historia de la pintura chilena. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1976; p. 140.

⁷ Entre los que se señalan a Jorge Caballero, Isaias Cabezon, Augusto Eguiluz, Hernán Gazmuri, Romano Dominicis, Waldo Vila y Pablo Vidor.

⁸ La modernidad extraviada. Editorial ACAI a publicarse el primer semestre del 2009.

⁹ Publicadas por *La Nación* entre 1923 y 1927 donde apologiza por el arte europeo de vanguardia y la renovación de la producción pictórica local.

las nuevas expresiones de arte y adquiriendo conocimientos especializados en alguna de las múltiples posibilidades de las artes aplicadas— consignan la voluntad a nivel estatal por modernizar la enseñanza en el campo del arte. Los integrantes de este grupo, llamada la generación del veintiocho¹⁰ estudiaron artes aplicadas y pintura principalmente en París y Alemania. La condición de aprendizaje libre, de las Escuelas de París¹¹ posibilitó asimismo la internalización libre de variadas expresiones donde el problema espacial coincidió solamente en la alteración de la perspectiva de lo representado, bajo una interpretación de la realidad tanto en lineamientos racionalistas como subjetivos. Desarrollaron expresiones que se distanciaban de los principios tradicionales de representación, en especial de las propuestas narrativas, pero sin abandonar la referencia a la realidad. Los temas preferidos fueron paisajes, bodegones, retratos; propiciando una búsqueda de nuevas problemáticas pictóricas, a través de la incorporación de la pincelada libre, con espesor material, de nuevos ritmos, presentando una apertura en el espectro cromático y la utilización de un lenguaje geométrico de aproximación parcial con los lenguajes abstractos. Al retornar participaron en el cuerpo académico de la Escuela, de la Universidad de Chile, difundiendo lo aprendido a las generaciones venideras.

Durante 1933 comenzó un rechazo de la tendencia racional cubista por los grupos más tradicionalistas. El 15 de abril de 1935 apareció en *El Mercurio* de Santiago un artículo de Marco Bontá titulado «El espíritu del movimiento artístico moderno y el nuevo academicismo» que pretendía demostrar que los años de inclusión del cubismo en la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes, habían llevado a establecer una nueva academia. La confrontación entre las posturas más tradicionalistas y las que albergaban los principios de un arte moderno prescrito por el cubismo significó el desplazamiento de las expresiones más abstractas, privilegiando aquellas que se arraigaban a un figurativismo temático. El influjo de la Escuela de París predominó a través de aquellos movimientos de raíz expresionista¹² en tanto fauvista que sin abandonar la conexión con la realidad se liberaron parcialmente de la perspectiva



Sin Título. Hernán Gazmuri.
Gentileza de Ernesto Muñoz.
Colección Privada.



Sin Título. Waldo Parraguéz. Presentada en la Exposición de Diciembre de 1933 en el Edificio Oberpour. Fuente: Catálogo de la Exposición, s/edición. Biblioteca Nacional Colección General. Pintura Chilena.



Paisaje N° 2 Sergio Montecinos. Fuente: www.mac.uchile.cl

¹⁰ Teresa Miranda, Inés Puyó, Emilia Ladrón de Guevara, Graciela Aranís, María Valencia, Ignacio del Pedregal, Armando Lira, Rafael Alberto López, Marcial Lema, Gustavo Carrasco, Roberto Humeres, Héctor Banderas, Héctor Cáceres, Augusto Eguiluz, Luis Vargas Rosas, René Meza, Laureano Guevara, Abelardo Bustamante y Julio Vázquez Arriagada, Totila Alberts, Laura Rodig, Óscar Milan, Jorge Madge, de acuerdo a lo consignado en el decreto N° 549, 05 de marzo de 1929, del Ministerio de Educación Pública

¹¹ Academia Colarossi, Academia de la Grande Chaumère. Taller de Andre Lothe.

¹² El término Expresionismo se utiliza aquí para designar, de acuerdo a lo indicado por Argan, al fenómeno que tiene uno de sus focos en el movimiento francés Fauves (fieras) formado en 1905, donde «el sujeto se imprime a sí mismo en el objeto». Al respecto ver: Argan G.C. El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos. Cap. V. Madrid: Editorial Akal, 1998; p. 319.

La Lectura. Augusto Eguiluz.
Fuente: www.mac.uchile.cl



cónica, incorporando perspectivas alteradas en la representación de los objetos y del mundo. El uso del color fue un elemento relevante en la definición hacia un cambio en la espacialidad de las obras. Predominó el subjetivismo, la mirada particular del pintor sobre la temática en cuestión y en este sentido la alteración de la perspectiva y el uso del color sirvieron a estos propósitos.

Durante la década del 40 el acceso a la enseñanza impartida por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, se mantenía consolidada en una concepción del arte impresionista, derivando tardíamente en tendencias de cierta raíz expresionista, herencia de la Escuela Parisina en la que adquirieron formación varios de los profesores posicionados tras el cierre de la Academia.

Asimismo, durante esa década, la Facultad de Bellas Artes mantuvo la primacía como entidad educativa designada estatalmente. Comprendía la Escuela de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo, el Museo de Arte Popular Americano, la Escuela de Artes Aplicadas, la Escuela de Canteros y la carrera de Pedagogía en Artes Plásticas.

En el Salón Interamericano de 1941, maestros y discípulos presentaron sus obras evidenciando la proximidad en el espectro de influencias recibidas. Algunos de estos artistas cultivaron el surrealismo (Nemesio Antúnez, Enrique Zañartu) o la abstracción geométrica (Vergara Grez, Matilde Pérez). Pero el grupo mayoritario sintió gran atracción por los fauvistas franceses, y en menor medida el expresionismo germano, donde la subjetividad y el color determinó la mirada del artista y la siguiente representación de la realidad¹³. Se mantuvo la figuración a través de distintas temáticas dadas por la valoración del paisaje geográfico y cultural nacional. Asimismo mantuvo el límite de la bidimensionalidad de la tela y la representación del espacio y el movimiento se detuvo en la alteración parcial de la perspectiva, donde las distancias representadas resultan relativas, planas y no ordenadas por el orden perspectivo tradicional.

Ivelic y Galaz señalan que los integrantes de esta generación elaboraron una pintura de rasgos instintivos frente al orden racional y siguieron fielmente los preceptos de la primera época de Matisse, pero volviendo la vista al mundo americano. El desarrollo del arte abstracto geométrico, de tendencia racionalista, en Chile, es reconocido como proveniente del desarrollo pictórico latinoamericano más que directamente de las vanguardias pictóricas de los años veinte¹⁴; las exposiciones y movimientos provenientes de Argentina, Uruguay y Brasil propiciaron la discusión acerca de los conceptos de Arte Concreto, Arte Geométrico y Abstracción a mediados de la década del 40. Posteriormente, en la década del 50 los integrantes del grupo Rectángulo¹⁵, adoptaron el lenguaje del arte abstracto, desde una concepción eminentemente geométrica, que abandonó la representación de la realidad. Utilizaron un lenguaje de planos incorporando en la composición de las obras conceptos relativos a la investigación espacial como superposición de planos, la descomposición volumétrica de la idea de simultaneidad de vistas, la fragmentación y la transparencia. Pero si bien la idea de espacio fue incorporada en las propuestas del grupo Rectángulo, se efectuó a nivel de una representación del espacio más que una integración real tridimensional como materia plástica. Así el soporte bidimensional prevaleció y limitó el posible accionar tridimensional de la idea de espacio,

restringiendo toda relación de integración entre arte y arquitectura.

La noción de espacio desde el lenguaje arquitectónico

Tanto los arquitectos que definen un primer momento del racionalismo en Chile, más vinculado al lenguaje volumétrico así como aquellos que incorporan la problemática plástica del espacio en tanto variable de diseño; recibieron una conceptualización del racionalismo arquitectónico y del espacio ya traducida por los maestros del racionalismo desde las expresiones pictóricas de la vanguardia de principios de siglo.

Le Corbusier, Mies van der Rohe y Walter Gropius al mantenerse en contacto directo con las vanguardias pictóricas, son los agentes que participan del medio en que dicho desplazamiento se produce dada la labor conjunta de pintores y arquitectos, pero a la vez difunden a nivel mundial estos principios al posicionarse posteriormente en el escenario académico norteamericano, en el caso de Gropius y Mies, y a través del ejercicio profesional a nivel internacional de Le Corbusier.

Los principios de continuidad espacial, para proporcionar múltiples perspectivas, la transparencia, la utilización de los planos como elementos para delimitar el espacio, el trabajo volumétrico, para lograr la simultaneidad de puntos de vista exteriormente, el vacío vertical; son conceptos provenientes de la pintura que tuvieron una propuesta formal constructiva sintetizada y difundida principalmente por los maestros de la arquitectura racionalista; propuesta que los arquitectos chilenos asumieron en la proximidad del trabajo y el conocimiento de las obras, pero en una dimensión de correspondencia disciplinar, es decir, sin una necesaria reflexión o voluntad de interacción de incidente en el campo del arte. Con esta afirmación no se quiere decir que los arquitectos no tuvieran interés por lo ocurrido en las disciplinas artísticas, por el contrario, varios arquitectos aquí mencionados se instruyeron con pintores de la Escuela de Bellas Artes; Juan Martínez al igual que Rodolfo Oyarzún estudiaron pintura con Juan Francisco González y elaboraron una producción pictórica, pero no necesariamente

¹³ Al respecto ver Catálogo de la Exposición de Pintura Chilena, realizada del 11 de mayo al 7 de junio de 1992 en la Casa Central de la Universidad de Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, s/edición.

¹⁴ Al respecto ver Galaz e Ivelic. *Op. cit.* Chile Arte Actual. Cap. 3. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004; pp. 36-40.

¹⁵ Formado en 1953, a raíz de una exposición en el Círculo de Periodistas de Santiago, en la que participaron Elsa Bolívar, Ximena Cristi, Matilde Pérez, Ramón Vergara Grez, Aída Poblete y Gustavo Poblete, entre otros.

Dibujo de la vivienda para Rebeca Tagle de Valdés. Roberto Dávila. 1937.
Fuente: Archivo de la Arquitectura Chilena. Fondo Dávila. Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile.



motivados por problemáticas de tipo arquitectónicas. Así, Roberto Dávila dibujó sus propuestas arquitectónicas, Juan Martínez en la sensibilidad con el paisaje, se distinguió como acuarelista, Jorge Aguirre incorporó las ideas del futurismo en sus trabajos pictóricos, incluso en su proyecto de titulación, y Sergio Larraín en la apreciación del arte, acuñó una valiosa colección de obras precolombinas. Asimismo, los murales son incorporados a las obras de arquitectura, pero dicha relación arte-arquitectura dista incuestionablemente de las reflexiones atingentes a la nueva concepción de espacio vinculadas a la correspondencia tridimensional entre ambas disciplinas.

En este sentido, con la influencia de Le Corbusier en los arquitectos chilenos es un hecho ampliamente reconocido y que perduró durante varias generaciones. El número 8 de la *Revista Ars* del año 1987, dedicada al centenario de Le Corbusier, los arquitectos constructores de la modernidad en Chile, a saber; Fernando Castillo Velasco, Emilio Duhart, Jorge Aguirre Silva, entre otros, expresan su admiración por la obra de Le Corbusier, pero siempre desde el campo disciplinar arquitectónico. Probablemente Juan Borchers recoge y traduce parcialmente la lección pictórica de Le Corbusier, pero constituye un hecho puntual que no se compara al influjo de la obra arquitectónica.

Asimismo la influencia de las obras de Los Maestros de la Bauhaus se hizo presente, por una parte, en la asimilación del modelo educativo que proponía una profunda reflexión

en la materialidad racional y plástica de la obra; y por otra, con el vínculo directo con los participantes de la Bauhaus. Así, Sergio Larraín en un esfuerzo por actualizar los contenidos de la enseñanza de la arquitectura en la Universidad Católica invitó a participar a Joseph Albers, quien efectuó clases en esa casa de estudio, igualmente Emilio Duhart que fue alumno de Walter Gropius en la Escuela de Diseño de Harvard, ejerció la docencia en la misma universidad, pero nuevamente es posible observar que el proceso de transferencias y recepción, se efectúa desde el campo de la arquitectura.

Si bien en el caso de la Universidad de Chile, la reforma curricular, —que igualmente se adhirió al modelo Bauhaus— posibilitó la participación de artistas provenientes del ambiente pictórico nacional, como Camilo Mori; debemos reflexionar acerca de la condición formativa de dichos participantes, —pertenecientes a las generaciones que incorporan las tenencias de modernidad a las artes—, y la libertad en la asimilación de dichas tendencias y posteriores transferencias, en relación con la transmisión de conceptos propios para la formación de una conciencia del espacio en tanto materia plástica.

Paralelismo versus transversalidad

Como se mencionó anteriormente, si bien una de las directrices del arte moderno se vincula a la voluntad de integración de las

Estudio de paisaje Europeo con Puente.
Juan Martínez Gutiérrez. Acuarela. 38 x 51 cms. Fuente: Catálogo de la Exposición homónima 1997. Museo de Arte Contemporáneo.



artes, desbordando los límites disciplinares; la noción de espacio como elemento modelable, materializó técnicamente una posibilidad para dicha integración, en tanto convocó el trabajo conjunto de arquitectos, pintores, escultores y exponentes de las artes aplicadas.

No se puede negar que los procesos de modernización, tanto de la arquitectura como de las artes, sucedidos en las primeras décadas del siglo xx en el contexto nacional, tuvieron un referente fundamental en lo ocurrido en el escenario europeo de la época; así, tanto arquitectos como artistas de diversas disciplinas, asistieron y presenciaron los acontecimientos que modelaron la modernidad del arte y la arquitectura; sin embargo, la recepción de las vanguardias fue un evento desarrollado en las disciplinas de las artes y la arquitectura, de manera paralela, quizás desatendiendo justo aquella transversalidad esencial del arte moderno, que comprometiendo la otrora nueva noción de espacio, proporcionaría la integración disciplinar y un diálogo de posible beneficio mutuo en el desarrollo de ambas disciplinas en el contexto local. No sin razón Ivelic y Galaz¹⁶, así como Alejandra Wolf en *Cien Años de Artes Visuales*¹⁷, han coincidido en consignar

¹⁶ Galaz e Ivelic. *Op. cit.*; p. 60.

¹⁷ Chile: 100 años artes visuales. Entre modernidad y utopía, Segundo período 1950-1973. Ramón Castillo, Gaspar Galaz y Justo Pastor Mellado. A. Wolf: Reflexiones en torno a la figuración en Chile. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Dibam, 2000; p. 105.

la ruptura del soporte bidimensional en Chile, como un evento tardío ocurrido no antes de la década de los sesenta.

Ahora bien, los motivos aquí analizados, en una reflexión acerca del distanciamiento entre el arte y la arquitectura chilena, se puntualizan en el desarrollo divergente de la idea moderna de espacio en ambas disciplinas, donde la limitación de las tendencias pictóricas racionalistas y en el caso de la arquitectura, la transferencia de la idea moderna de espacio desde el lenguaje arquitectónico mismo, son los argumentos desarrollados; es conveniente señalar que no se debería dejar de pensar en otras aristas del problema hasta ahora incipientemente exploradas como, por ejemplo, el desarrollo del contexto técnico y material del período en cuestión, en el caso de la arquitectura; o bien las incidencias del devenir del contexto social y político en el campo del arte nacional y sus transferencias e interrupciones.

Bibliografía

- Giulio Carlo Argan. El arte moderno: Del iluminismo a los movimientos contemporáneos. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- Giulio Carlo Argan. El concepto de espacio en la arquitectura. Desde el Barroco hasta nuestros días. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- Ricardo Bindis Fuller. Pintura chilena, 200 años. Santiago de Chile: Origo, 2006.
- Ramón Castillo, Gaspar Galaz, Justo Pastor Mellado. Chile: 100 años de artes visuales. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Dibam, 2000.
- Peter Collins. Los ideales de la arquitectura moderna y su evolución (1750-1950). Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Renato de Fusco. Historia de la arquitectura contemporánea. Madrid: Celeste Ediciones, 1992.
- Humberto Eliash, Manuel Moreno. Arquitectura y modernidad en Chile (1925-1965). Una realidad múltiple. Serie Arte-Arquitectura. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Gaspar Galaz, Milan Ivelic. Chile arte actual. Valparaíso: Ediciones Universitarias Valparaíso, 2004.
- Sigfried Giedion. Espacio-tiempo y arquitectura. Barcelona: Editorial Hoepli, 1958.
- Alberto Montealegre Klenner. Emilio Duhart arquitecto. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 1994.
- Ernesto Muñoz, Matilde Pérez. Visiones geométricas. Santiago: Salvat Impresores, 2004.
- Fernando Pérez Oyarzún. Brescianni Valdés, Castillo Huidobro. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2004.
- Antonio Romera. Historia de la pintura chilena. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1976.
- Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Ciento cincuenta años de enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Chile 1849-1999 / Universidad de Chile Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1999.
- Bruno Zevi. Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial en arquitectura. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.
- Historia de la arquitectura moderna. Buenos Aires: Emece Editores SA.
- Seminarios de investigación y tesis
- Guadalupe Álvarez de Araya Cid. La recepción de las vanguardias en Chile a través del grupo Montparnasse (1923-1935). Aporte a una historia de la crítica de la pintura en Chile. Profesor guía Pedro Miras C. Tesis. Facultad de Artes Universidad de Chile.
- Angélica Beresi Reyes, Isabel Royer Urrutia. Influencia de Le Corbusier en la arquitectura en Chile. Profesor guía Rómulo Trebbi. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, 1967.
- José M. Iturra Escala. El traspaso de la arquitectura del movimiento moderno a Chile: Obras de Jorge Aguirre Silva caso Hogar Modelo Pedro Aguirre Cerda. Profesor guía Álvaro Farrú Betinyani, Igancio Salinas Jaque. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, 2002.
- Pedro Pablo Merino R. Rodulfo Oyarzún Philippi: Un arquitecto polifuncional. Profesor guía Magda Anduaga. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, S.F.
- Revistas y catálogos
- Cara visible de la modernidad, casas en Santiago 1935/1945.
- Andrés Téllez T. Arq. N° 33 (1996 agosto), pp. 32-41.
- Jorge Aguirre y la materialización de la arquitectura moderna en Chile.
- Humberto Eliash, Manuel Moreno. Arq. N° 11 (1986 mayo), pp. 35-38.
- Casa en Tobalaba. Arquitectura y construcción. N° 15, 1949, febrero, pp. 22-23.
- Catálogo de la exposición de diciembre del año 1933. Textos de Vicente Huidobro. S/edición. Biblioteca Nacional, Colección General. Pintura Chilena.
- Catálogo de la Exposición Juan Martínez Gutiérrez. Arquitecto (1901-1976). Museo de Arte Contemporáneo. S/edición 1997. Textos de Ricardo Bindis. Biblioteca del Museo de Bellas Artes.
- Catálogo de la Exposición de Pintura Chilena, realizada del 11 de mayo al 7 de junio de 1992 en la Casa Central de la Universidad de Chile. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, s/edición.