73281

703
B213
C.2

PINTURA CHILENA

Colección Banco Central de Chile

BCCH Donación 28/12/04

BANCO CENTRAL DE CHILE
BIBLIOTECA


1ª CAJA


19



El Banco Central de Chile, a un año de la celebración de su aniversario número 80, ha querido con esta publicación compartir parte de su patrimonio, formado desde su creación en 1925 y que ha dado como resultado una valiosa colección de pintura chilena.

Es para mí un privilegio que una institución como la nuestra, orientada al ámbito económico y a la toma de decisiones nacionales en esas materias, esté presentando hoy esta publicación e inaugure simultáneamente una exposición de arte.

Este texto explica el origen de nuestra colección, las obras que la integran y quiénes han sido sus respectivos autores, entregando un panorama muy representativo de lo que fue la creación artística en nuestro país del siglo XIX y principios del XX.

En esta publicación se han plasmado las tres exposiciones que el Banco Central ha presentado en los últimos años y cuya selección ha seguido un criterio de distribución por temas: En 2002, se seleccionaron 24 pinturas representativas de nuestra institución; al año siguiente se mostraron obras dedicadas al paisaje chileno, y para este año se exhibirán cuerpos y rostros.

Un especial agradecimiento es para Milan Ivelic, Director del Museo Nacional de Bellas Artes, quien como experto en pintura chilena de esta época ha sido un colaborador permanente en las iniciativas del Banco en esta materia, así como el autor de los textos de esta publicación.

Los ejes temáticos que estructuran el contenido del libro resumen muy bien la identidad de nuestras pinturas y también son un reflejo de nuestra historia nacional: el campo, la ciudad, las personas, las naturalezas muertas y el mar.

Nuestro próximo desafío en esta materia es ampliar la colección, incluyendo a artistas nacionales contemporáneos y crear un espacio permanente que permita al público poder apreciar y conocer la totalidad de nuestra colección, la cual nos enorgullece no sólo como institución, sino también como país, porque pone en evidencia el notable desarrollo artístico que alcanzaron pintores chilenos que nacieron en su mayoría durante el siglo XIX.

Esperamos que esta publicación invite a todos los chilenos a acercarse y conocer parte de nuestro patrimonio artístico. Para el Banco Central es un verdadero desafío el poder conservarlo y resguardarlo, como un testimonio de nuestra propia cultura.

Vittorio Corbo
Presidente Banco Central de Chile

PINTURA CHILENA

Colección Banco Central de Chile

Indice / Contents

PATRIMONIO ARTÍSTICO 13

LA COLECCIÓN 19

LOS EJES TEMÁTICOS 23

CAMPO 23

CIUDAD 30

ROSTROS Y CUERPOS 44

NATURALEZA MUERTA 58

MAR 69

CAPITAL CULTURAL E INVERSIÓN SOCIAL 77

OBRAS 89

BIOGRAFÍAS 217

CATÁLOGO 245

THE ARTISTIC PATRIMONY 78

THE COLLECTION 79

THE THEMATIC AXLES 81

THE COUNTRYSIDE 81

THE CITY 82

FACES AND FIGURES 83

STILL LIFE 85

THE SEA 86

CULTURAL CAPITAL AND SOCIAL INVESTMENT 87

ARTWORKS 89

BIOGRAPHIES 217

CATALOG 245

PATRIMONIO ARTÍSTICO

El Banco Central es propietario de un fondo de colección muy estimulante y motivador para ingresar en el imaginario visual elaborado por artistas chilenos y algunos extranjeros avecindados en nuestro pais.

La primera interrogante que surge es conocer su origen. Por colegiada que sea la administración del Banco, siempre hay una o varias personas que, en un momento determinado, decidieron incorporar obras de arte en su edificio corporativo. ¿Cómo y cuándo surgió esta iniciativa? y, una vez tomada, ¿qué criterios se consideraron para su elección?

Originalmente, la colección estuvo integrada por noventa y seis obras, adquiridas gradualmente desde su fundación en 1925. En los años 1986 y 1987, la institución aumentó considerablemente este fondo con el ingreso de diecisiete pinturas, pertenecientes al Banco Unido de Fomento; ciento quince, de propiedad del Banco de Talca, y noventa y dos del Banco Hipotecario de Chile. Sumadas al fondo inicial dan un total de trescientas veinte obras. Como el edificio del Banco Central no tiene espacios adecuados para reunirlas en una pinacoteca decidió, a fines del decenio del noventa del siglo recién pasado, entregar en comodato noventa y cuatro obras a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, distribuidas en el Museo Gabriel González Videla de La Serena (32); en el Museo O'Higginiano y Bellas Artes de Talca (29) y en el Museo Nacional de Bellas Artes (5), con el fin de exhibirlas en sus respectivas salas. Las restantes quedaron en la Biblioteca Nacional (15), Presidencia de la República (8) y en el Senado (5).

Quienes formaron la totalidad de esta colección merecen nuestra gratitud. En primer lugar por lo infrecuente de esta iniciativa. No es, precisamente, el arte el objetivo de una institución del Estado orientada y concentrada en el ámbito económico, a través de políticas destinadas a normar el circuito económico en su dimensión nacional y en sus regulaciones internacionales. En segundo lugar, por el carácter de este fondo, ajeno a las especulaciones del mercado de arte con sus marchantes, galerías, coleccionistas privados, casas de remates, críticos y medios de comunicación que avivan la dinámica de la oferta y la demanda. Por cierto, el Banco adquirió o recibió (por razones de crédito) obras de arte, pero lo valioso es que han ingresado, metafóricamente, a una "bóveda sin salida", es decir, no se venden ni se transan. Ingresaron y no salieron, salvo para compartir espacios sin fines de lucro. En tercer lugar, al formar una colección estéticamente valiosa y cuantitativamente numerosa, se aproximó a los objetivos del museo, al asumir una responsabilidad tal vez no prevista. La institución ha tenido que hacer suyo un imperativo propio de los museos: velar por su colección, conservarla y cuidarla.

Así como protege sus fondos monetarios y debe tomar medidas oportunas y adecuadas para controlar la inflación, evitar los desequilibrios negativos de la balanza comercial y controlar con cuidado y rigor la especulación deshonesta, ahora debe aplicar igual cuidado en la protección de su fondo de arte que, más allá de su eventual valor comercial, tiene un valor simbólico, invaluable en términos monetarios, inagotable como signo y marca del imaginario colectivo. En otras épocas, el patrimonio artístico se resguardaba, incluso, con la vida. Sus símbolos eran muchísimo más importantes que el tesoro público.

Lámina 1 ▪
DETALLE / LAS BICICLETAS
NEMESIO ANTÚNEZ





■ *Lámina 2*
ESPIRAL SUBTERRÁNEO
MARIO TORAL

¿Qué podemos decir sobre este fondo de colección? Casi en su totalidad corresponde al siglo XIX y primeros decenios del siglo XX, deteniéndose en los años cuarenta de la centuria pasada, coincidiendo con un grupo generacional que se ha denominado Generación del 40, representada en la colección por los artistas Carlos Pedraza y Fernando Morales Jordán, quienes junto a otros, prolongaron la visión y la técnica que iniciaron los pintores impresionistas franceses en los últimos decenios del siglo XIX. Sólo tímidamente la colección insinúa, los años posteriores, con nombres como Nemesio Antúnez (lámina 1, página 15), Roser Bru, Gracia Barrios, Patricia Israel, Benito Rojo o Mario Toral (lámina 2).

No planteo la interrogante como reproche, sino sólo como curiosidad. ¿Por qué no se avanzó en la historia del arte chileno? ¿A qué se debe la discontinuidad? ¿Hubo acaso una ordenanza o reglamento que lo prohibió? ¿No hubo personas que continuaran la labor entusiasta, apasionada diría, de mantener el anhelo coleccionista de sus antecesores? ¿Lo impidió el pragmatismo de los objetivos del Banco Central cuya orientación era incompatible con el atesoramiento de obras de arte?

La respuesta a todas estas preguntas es una sola. Proviene de su nueva legislación como entidad autónoma, con sus explícitos objetivos y obligaciones económicas: la institución no puede incurrir en gastos que no correspondan a sus propios y específicos fines.



LA COLECCIÓN

Al formarse con fondos provenientes de varias instituciones bancarias, el resultado es una sumatoria de obras reunidas con criterios disímiles. Al quedar bajo el amparo del Banco Central, su carácter inicialmente acumulativo, debe ceder ahora su lugar a un criterio ordenador que permita articular un *corpus* de obras con sentido y coherencia.

¿Desde dónde partir para lograr este objetivo?

El camino más adecuado, a nuestro juicio, es recurrir a las obras mismas, desplegándolas virtualmente en el tiempo y en el espacio con el fin de lograr una visión de conjunto y apreciar cómo dialogan entre sí. ¿Cómo insertar un denominador común o un hilo conductor? ¿Cómo se atraen o repelen al confrontar unas con otras? ¿Sobre la base de qué criterios, orientaciones o principios buscaremos la coherencia y articularemos conjuntos que nos permitan encontrar ese denominador o hilo conductor frente a la diversidad de propuestas visuales?

Recorramos la metodología que nos hemos trazado...

Una primerísima comprobación que advertimos al observar el conjunto de la colección es la ausencia de riesgos. ¿Qué se quiere decir con esta afirmación? Hubo una actitud cautelosa de quienes decidieron la elección de las obras, no exenta de una posición conservadora. No arriesgarse con obras "conflictivas" o "subversivas", que ponían en tela de juicio la tradición y llevaban sus propuestas a modificar el sistema general del arte, tanto en sus conceptos como en los procesos de elaboración de las imágenes. Obras así llamadas vanguardistas no fueron consideradas por los responsables de formar la colección. A ésta la podemos denominar "clásica", porque ya está avalada por la propia historia del arte chileno, con artistas, en su gran mayoría, consagrados como maestros por su propia obra y por su influencia sobre discípulos, originando una verdadera filiación estética, en muchos casos.

▪ *Lámina 3*
DETALLE / AFUERAS DE CHILLÁN
ENRIQUE SWINBURN

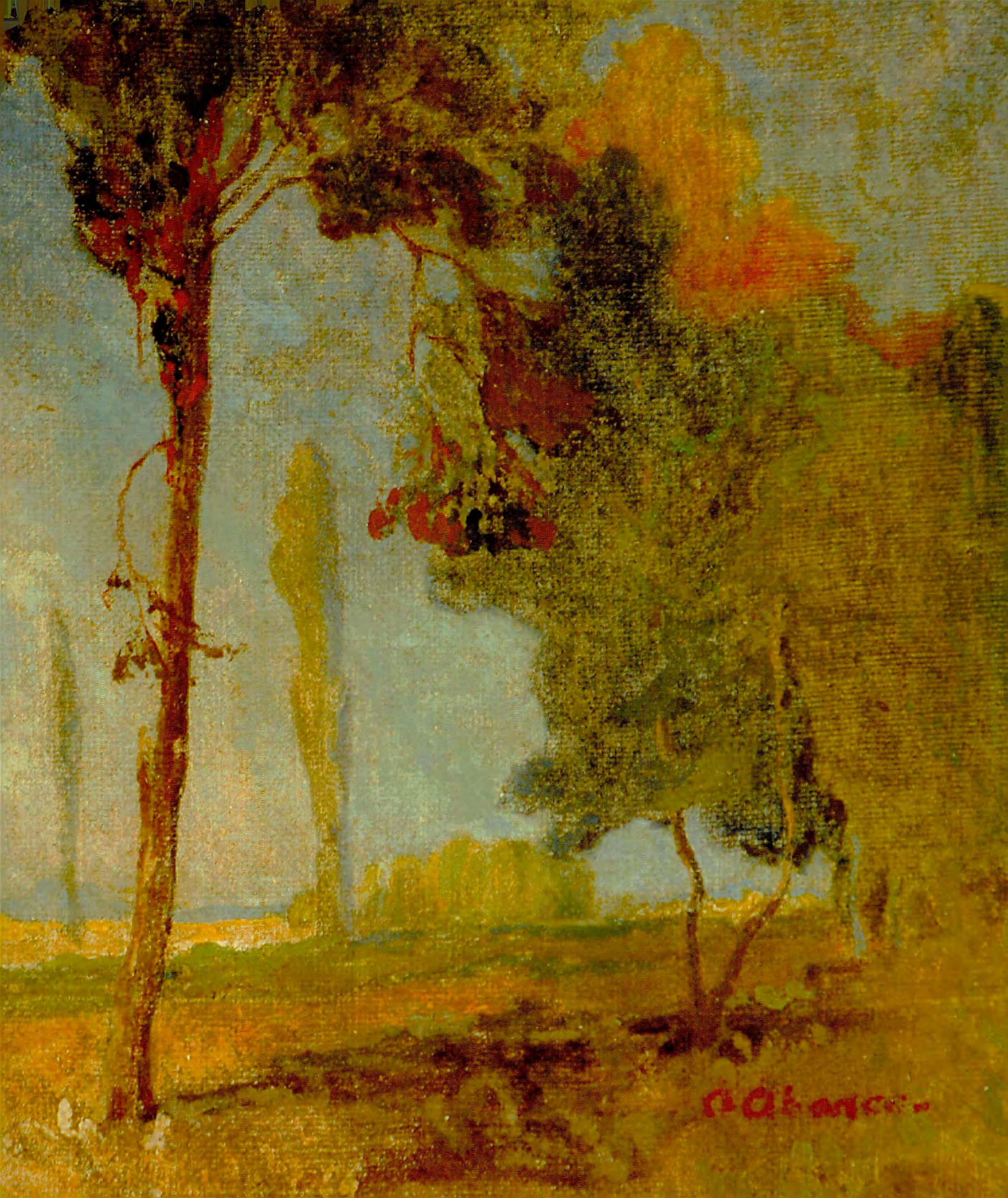
Derivada de esta comprobación aparece una opción compartida por el mundo exterior visible, entendido en sentido naturalista. Vale decir que la mirada del artista privilegió una relación con la realidad extra-subjetiva. Los artistas siguieron la larga tradición de la pintura occidental basada en la representación ilusionista: elaborar imágenes o representaciones verosímiles, de acuerdo al concepto renacentista del arte como ventana a la naturaleza. Nos hacen creer, gracias a los recursos ilusionistas como la perspectiva, el modelado de las formas, el claroscuro, que estamos frente a lo real verdadero: la profundidad, el volumen, el juego de luces y sombras, nos ofrecen una experiencia de realidad que nos lleva a olvidar que lo que observamos no es más que una ilusión o, si se quiere, una ficción (lámina 3, página 18). Podemos hablar de una estética naturalista, apoyada en un proceso de ejecución impecable, que prioriza el mundo que vemos como modelo y fundamento de la pintura.

En estrecha relación con esta estética naturalista e ilusionista que se concentra en el mundo visible, advertimos un proceso de elaboración bastante convergente. El ejercicio de la pintura descansa en una matriz común, originada en una enseñanza de escuela que establece exigencias en cuanto al rigor del dibujo en la definición de las formas, al cuidado y control de la pincelada al colocar el óleo sobre el soporte (tela, madera o cartón).

Recordemos que la primera institución de enseñanza del arte, al iniciarse la época republicana, fue la Academia de Pintura fundada en 1849, único centro gravitante en la formación de los jóvenes que optaban por esta actividad. Fue reemplazada, en los años treinta del siglo XX, por la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, que prolongaría la tradición académica de su antecesora. Pero sin desconocer los ajustes y reajustes que se produjeron en el sistema mismo de las artes plásticas, como consecuencia de las transformaciones históricas y de la revisión que los propios artistas hicieron y hacen al sistema artístico, para adecuarlo a los cambios de visión, representación e interpretación simbólica de la realidad. Veremos cómo se fue produciendo una renovada dinámica, que arrastró a un cierto número de artistas hacia proyectos visuales cada vez más liberados de los frenos que había establecido la enseñanza institucionalizada.

La segunda comprobación deriva del examen iconográfico de cada una de las pinturas, dibujos y grabados, que nos permite su distribución en cinco ejes temáticos. Los utilizaremos como hilos conductores para proponer una plataforma sobre la cual desplegar todo el conjunto con cierta coherencia.

Podriamos haber utilizado otros procedimientos como su ordenamiento cronológico o por generaciones o grupos afines, o por la inserción contextual de los artistas en la temporalidad histórica. Hemos preferido la distribución por temas, siguiendo el modelo expositivo de las recientes exhibiciones que ha realizado el Banco Central en su edificio corporativo. Esta elección no desecha para nada cronologías y generaciones; tampoco omite, aunque en apretada síntesis, situaciones del contexto político, económico y social. Ni deja de lado ciertos análisis generales sobre las estéticas en que se insertan las obras o las filiaciones que surgen en las relaciones entre maestros y discípulos.



LOS EJES TEMÁTICOS

La colección se puede dividir en cinco ejes temáticos: campo, ciudad, rostros y cuerpos, naturaleza muerta y mar.

CAMPO

Se debe entender como el paisaje, tema que agrupa el mayor número de pinturas.

¿Por qué su predominio?

Chile fue rural hasta los primeros decenios del siglo XX. No hubo contrapesos. La mayoría de la población fue campesina que trabajaba en extensos latifundios pertenecientes a grandes propietarios. Una aristocracia rural, social y económicamente elitista, que se sentía ligada a la propiedad de la tierra por lazos de sangre, herencia y formación cultural. El campo fue durante todo el siglo XIX, el principal espacio familiar y social, generador de costumbres y tradiciones estables y permanentes, de percepciones de mundo comunes y representaciones duraderas de un imaginario compartido.

Este espacio geográfico amplio, abierto, generoso en productos de la tierra -el valle central sobre todo- climáticamente grato con ambas cordilleras como telones de fondo, fue el escenario escogido por una amplia gama de artistas, algunos vinculados directamente con la aristocracia terrateniente por estrechos lazos familiares, otros provenientes de grupos sociales más modestos, de una incipiente clase media, parceleros y dueños de pequeños predios que, con esfuerzo, habían logrado adquirir o bien arrendar. En tanto, otros artistas estaban relacionados al campo por empatía, por poderosa atracción hacia la naturaleza, por un profundo sentimiento derivado de un espíritu romántico que, en la segunda mitad del siglo XIX, fue un poderoso impulso hacia la subjetividad, acentuado en aquellos pintores que habían nacido y crecido en pueblos rurales, asimilando una mentalidad y conducta campesinas, con notable arraigo y amor por el campo (lámina 4).

- *Lámina 4*
  DETALLE / ÁRBOLES
  AGUSTÍN ABARCA

Esta vinculación con la tierra no fue conflictiva ni dramática, sino que serena, cordial, equilibrada y, sobre todo, contemplativa. Fue el fruto de una visión desinteresada de la naturaleza (lámina 5).

Curiosamente, no hubo el mismo interés por la cordillera, la que no es pintada en la misma proporción que el campo, sino que más bien como escena de fondo dominando un paisaje como primer plano (lámina 6, página 26). La cota cero nos resulta más atractiva y menos peligrosa. Veremos más adelante que los pintores tampoco exploraron con particular interés el océano; cuando mucho se quedaron próximos a sus orillas, a sus costas y playas. ¡Ni andinos ni marinos!

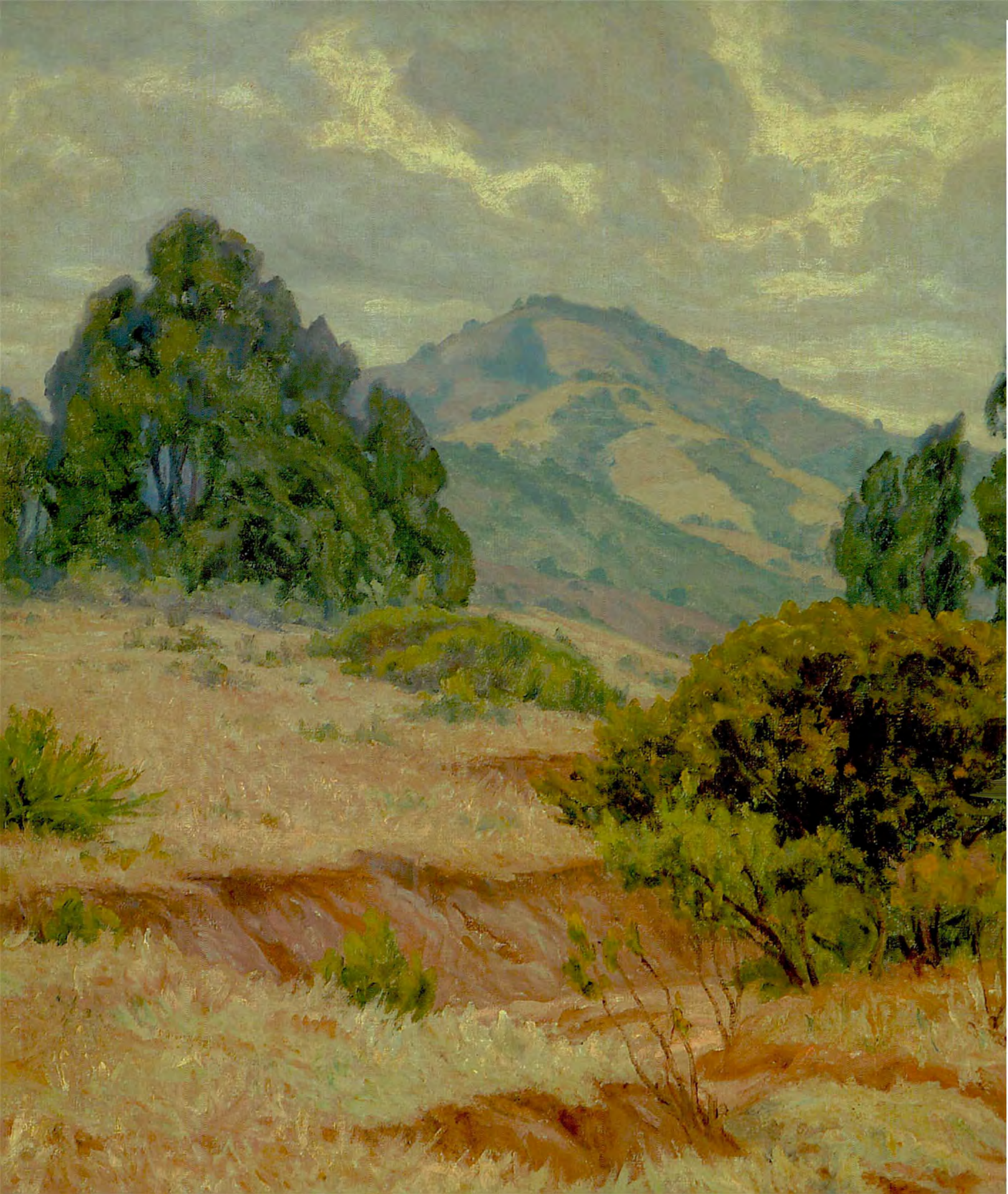
En páginas anteriores se indicó que era posible advertir la relación de los artistas con una estética naturalista, una opción por la exterioridad. Sin embargo, esta opción tiene distintos grados de adhesión, dependiendo de cómo se confrontan, dialogan, examinan o analizan lo real extra-subjetivo.

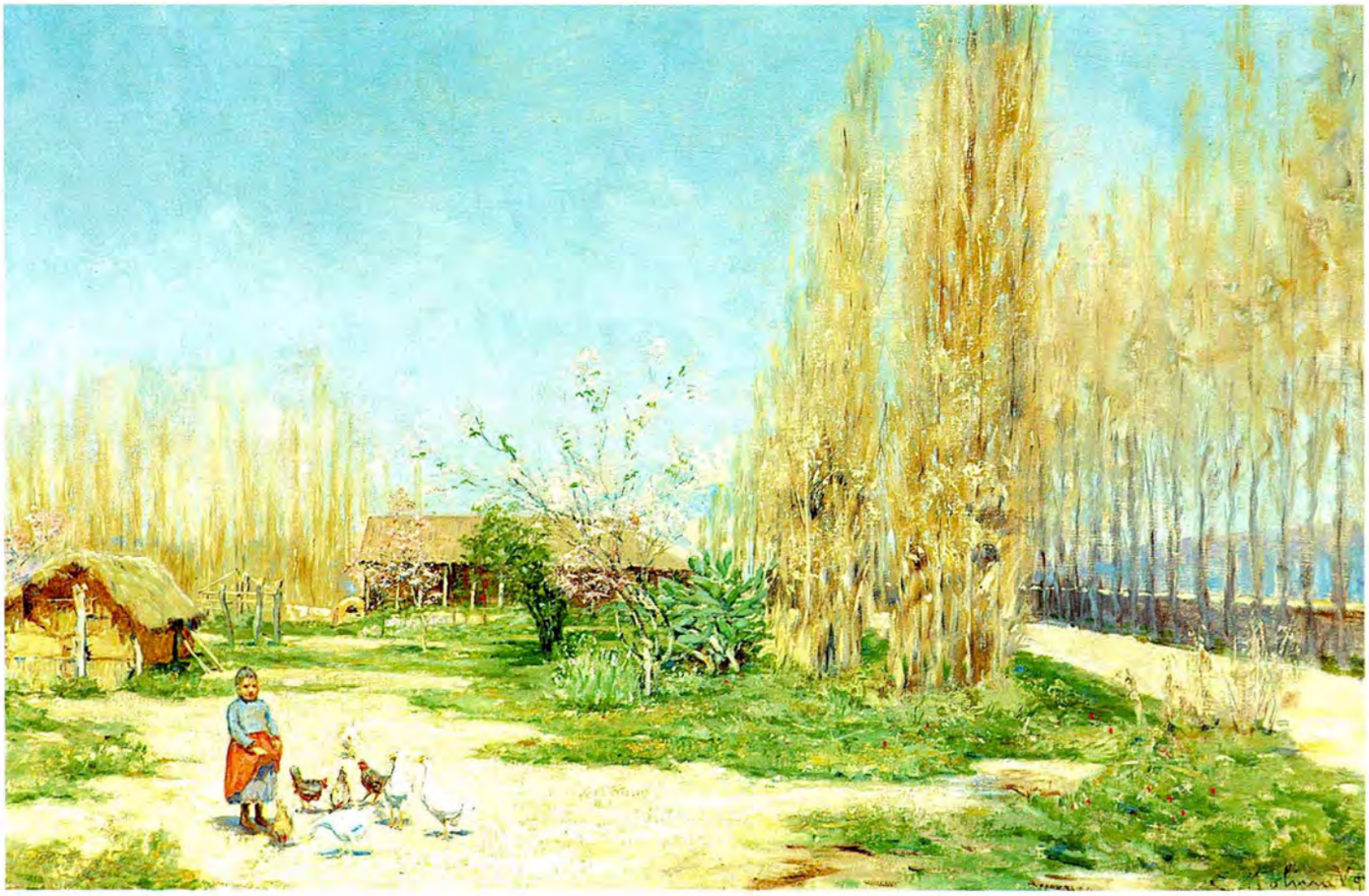
En algunos pintores hay mayor cercania con lo que pintan, es decir, el paisaje parece imponerse con fuerza, con mayor verosimilitud (lámina 7, página 27). En otros, en cambio, es predominante el ímpetu de su propia subjetividad. Hay una transferencia más intensa del yo. El pintor se siente cercano a la naturaleza que observa, en tanto ser físico o sensible, e independiente de ella en tanto actúa con toda su capacidad creativa, es decir, acrecentando el sentido del mundo a través de un fragmento del campo, sobre el que actúa con máxima riqueza colórica (lámina 8, página 28); o bien, haciéndolo vibrar por el gesto y el ritmo vertiginoso de la pincelada (lámina 9, página 29). La naturaleza ya no es la misma, es algo más en tanto que humanizada; precisamente por eso, asume los avatares históricos del individuo y deviene histórica, temporal y conflictiva.

El tópico del paisaje se debilita en la medida que deja de ser epicentro de la vida cotidiana. Si aún permanece, su presencia en la mayoría de los pintores -no en todos- es por inercia, por rutina o simple complacencia. Las más de las veces se trata de una temática congelada en la trampa de las convenciones o de los prejuicios, que actúan como principios inamovibles. No es el paisaje el camino más adecuado para adentrarse en la comprensión de la pintura chilena en la segunda mitad del siglo XX. Fueron otras las motivaciones e intereses de la escena artística nacional.

Lámina 5 ▪
DETALLE / CAMPO AGRESTE
ALBERTO VALENZUELA LLANOS

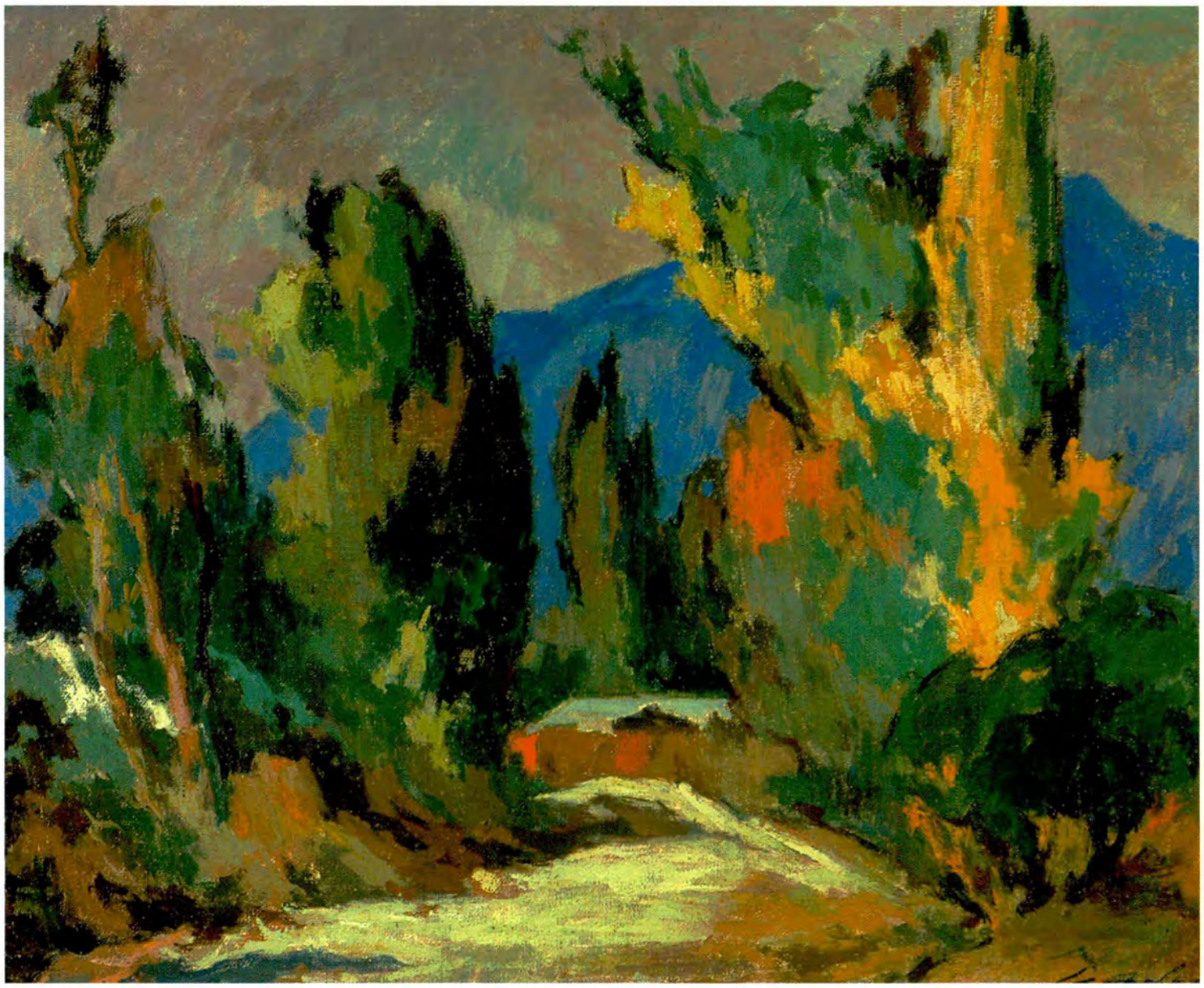






- *Lámina 7*
  ESCENA CAMPESINA
  ERNESTO MOLINA

- *Lámina 6*
  DETALLE / PAISAJE
  ALFREDO ARAYA



■ *Lámina 8*
DETALLE / CAMINO
ARTURO GORDON

Lámina 9 ■
DETALLE / CALLE DE MELIPILLA
JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ



CIUDAD

Comienza a tener cierta importancia en los primeros decenios del siglo pasado, en la medida en que la población rural empieza a emigrar a las ciudades, en un proceso lento y gradual durante los primeros cincuenta años del siglo XX.

Factores como la instalación de los primeros núcleos industriales en las áreas urbanas con su demanda de mano de obra; los reajustes sociales y económicos de los grupos más desprotegidos por el ritmo que asume la clase obrera frente al congelamiento socioeconómico de la clase campesina; los estímulos de una mejor educación en las zonas urbanas y una atención más eficaz de las instituciones de salud fueron suficientes incentivos -aunque no necesariamente satisfechos- que atrajeron, poco a poco, a amplios sectores del mundo rural.

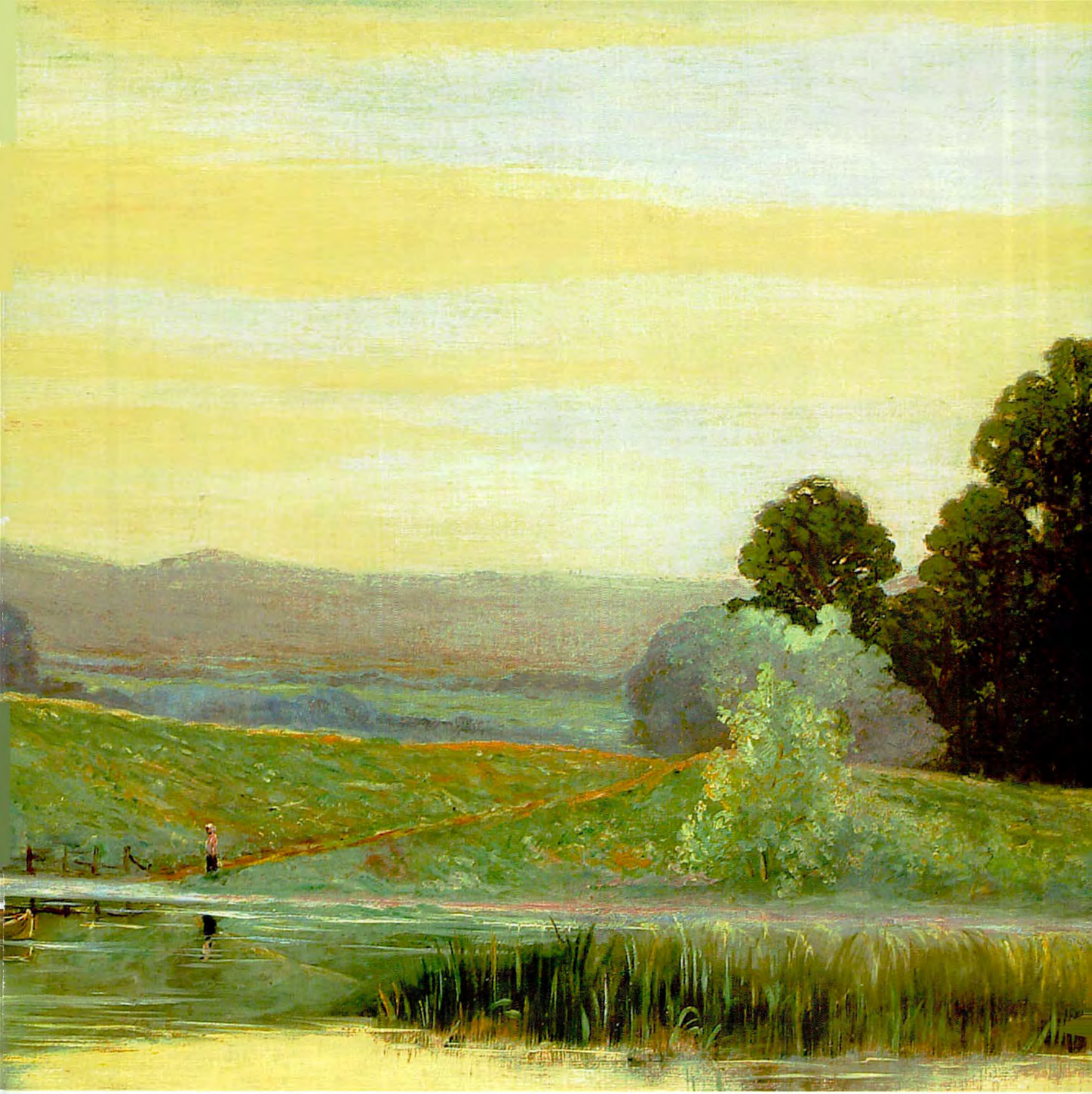
No fueron los destacados pintores paisajistas de la segunda mitad del siglo XIX, los que reorientaron su labor por la senda temática de la ciudad: Pedro Lira, Onofre Jarpa, José Tomás Errázuriz, Alberto Valenzuela Llanos, Alberto Orrego o Enrique Swinburn. Todos ellos se mantuvieron solidarios con el campo; sólo muy ocasionalmente desviaron su atención.

El paisaje fue para ellos suficiente motivación por su carácter estable, no sometido todavía a ninguna transformación, ni por innovación tecnológica o presiones sociales que, mucho después, pondrían en tensión el derecho de propiedad de la tierra. El campo formaba parte de un imaginario enraizado con la identidad colectiva de amplios sectores de la sociedad con sus costumbres y fiestas, su folclor e, incluso, el ritual funerario.

Lámina 10 ▪
DETALLE / PAISAJE QUIETO
PEDRO LIRA







▪ *Lámina 11*
DETALLE / LAGUNA QUIETA
ALBERTO ORREGO





La pintura de paisaje contribuyó a mantener vigente una manera de ser en el mundo, caracterizada por un devenir casi sin fracturas, con escasos cambios, proponiendo una representación de la naturaleza sin la presencia de agentes contaminantes de ninguna especie. Observemos los paisajes de Pedro Lira (lámina 10, página 31), Alberto Orrego (lámina 11, páginas 32-33) y Onofre Jarpa (lámina 12, página 34), que nos permiten apreciar lo afirmado.

Incluso Juan Francisco González, aun cuando renueva el lenguaje de la pintura, mediante una dinámica acentuada del pincel y una actitud más crítica del acto de pintar, al distanciarse parcialmente del modelo, es decir, del motivo, no por eso se sintió llamado al tema urbano. Ocasionalmente pintó algunas vistas de ciudades, destacando edificios relevantes, pero sin adentrarse en la ciudad como problema sobre el cual interrogarse y reflexionar.

BANCO CENTRAL DE CHILE
BIBLIOTECA

- *Lámina 12*
  DETALLE / PAISAJE CAMPESTRE
  ONOFRE JARPA



Lámina 13 ▪
DETALLE / ALAMEDA DE LAS DELICIAS
ALBERTO ORREGO

Podemos hablar más bien de "vistas de la ciudad", a la manera de instantáneas pintadas descriptivamente, para dejar un testimonio o registro visual de un tiempo y espacio determinados como son: "La Alameda de las Delicias" pintada por Alberto Orrego Luco a fines del siglo XIX, cuando efectivamente en la alameda se alineaban profusamente los álamos y era una delicia pasear por ella (lámina 13). Ramón Subercaseaux dejó una vista de la calle Morandé, ejecutada en 1934, con una contundente presencia de transeúntes, ya por esos años. Juan Francisco González está representado por una pintura de la Plaza Italia con el monumento al general Baquedano; este último rodeado y casi oculto por árboles, que hoy ya no existen (lámina 14).

Inédita es la visión urbana de Luis Herrera Guevara, cuya filiación con la pintura naif es indiscutible. Su versión de Plaza Italia pintada en 1940, desarma completamente la lógica visual del lugar (lámina 15, página 39); lo mismo ocurre con otras obras suyas como la Estación Mapocho o con la Plaza de Armas de Iquique. El interés por estos artistas se debe a su concepción de la pintura al margen de cualquier precepto académico o principio estético establecido. Irrumpen en la escena artística descolocando los hitos por los cuales habian transitado. Tal vez su desgracia fue que los hayan descubierto, ya que al ingresar al circuito del arte, las exigencias del mercado contribuyeron a fijar esa modalidad, sin apartarse un milímetro de la matriz original.

Lámina 14 ▪
PLAZA ITALIA
JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ





Dos promociones de artistas, en los primeros decenios del siglo XX, exploraron parcialmente esta temática: la Generación del Trece y el Grupo Montparnasse. La primera privilegió el campo como lo podemos observar en Arturo Gordon (lámina 16, página 40) o Agustín Abarca, entre otros. Lo pintaron con profundo interés y con una paleta cromática mucho más encendida que la de sus antecesores. Esto fue el resultado de la influencia del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor, maestro de este grupo generacional, y por la orientación de Juan Francisco González. La primera exposición del grupo fue en el año 1913, en los salones de El Mercurio de Santiago; de ahí el nombre con que se le conoce. Dicha Generación vivió, en su mayoría, en la capital, en contacto con la Academia de Pintura y sus familias, de modesta clase media, formaron su hogar en los apacibles y silenciosos barrios de Santiago.

Retengamos dos nombres en torno a la pintura urbana: Alfredo Lobos (lámina 17, página 40) y Pedro Luna, pertenecientes también a la Generación del Trece; y Julio Ortiz de Zárate del Grupo Montparnasse, que aparece en los años 20 del siglo pasado junto a su hermano Manuel, José Perotti, Luis Vargas, Henriette Petit y Camilo Mori, quien se integró posteriormente. Julio Ortiz de Zárate, de larga estadía en Francia, está representado en la colección por "La iglesia de Meudon", ejecutada en 1930, demostrando que el mensaje de Cézanne no le era desconocido, como se puede apreciar en el proceso de abstracción al que somete las formas (lámina 18, página 41).

Lámina 15 ▪
DETALLE / PLAZA ITALIA
LUIS HERRERA GUEVARA


TEATRO BAQUEDANO

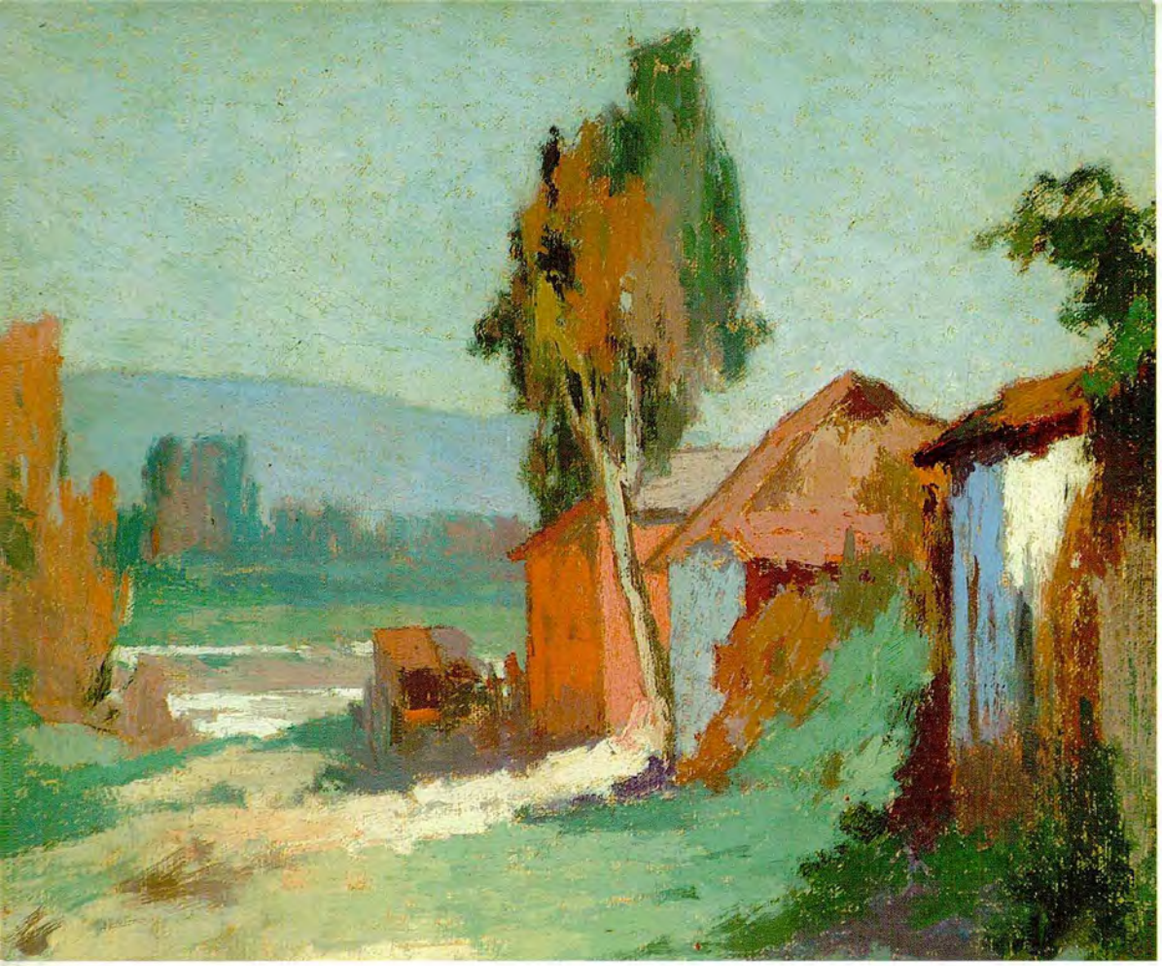


Lámina 18 ▪
DETALLE / IGLESIA DE MEUDON
JULIO ORTIZ DE ZÁRATE

▪ *Lámina 16*
ISLA MAIPO
ARTURO GORDON



▪ *Lámina 17*
IGLESIAS
ALFREDO LOBOS



Finalmente, incorporamos a esta temática dos grabados de artistas europeos del siglo XIX, quienes en algún momento visitaron nuestro país, así como lo habían hecho en calidad de viajeros el francés Ernesto Charton de Treville, el inglés Carlos Wood y el alemán Mauricio Rugendas. Todos interesadísimos en conocer el Nuevo Mundo y fijar en la tela sus características geográficas, urbanas y humanas. Uno de los grabados cuya autoría es de E.B. Touanne, nos ofrece una vista de Valparaíso (lámina 19) y el otro, de autor desconocido, nos muestra una panorámica de Santiago desde el cerro Santa Lucía (lámina 20).



- *Lámina 19*
  VUE DE VALPARAÍSO PRISE AU SUD DE LA VILLE
  E.B. TOUANNE



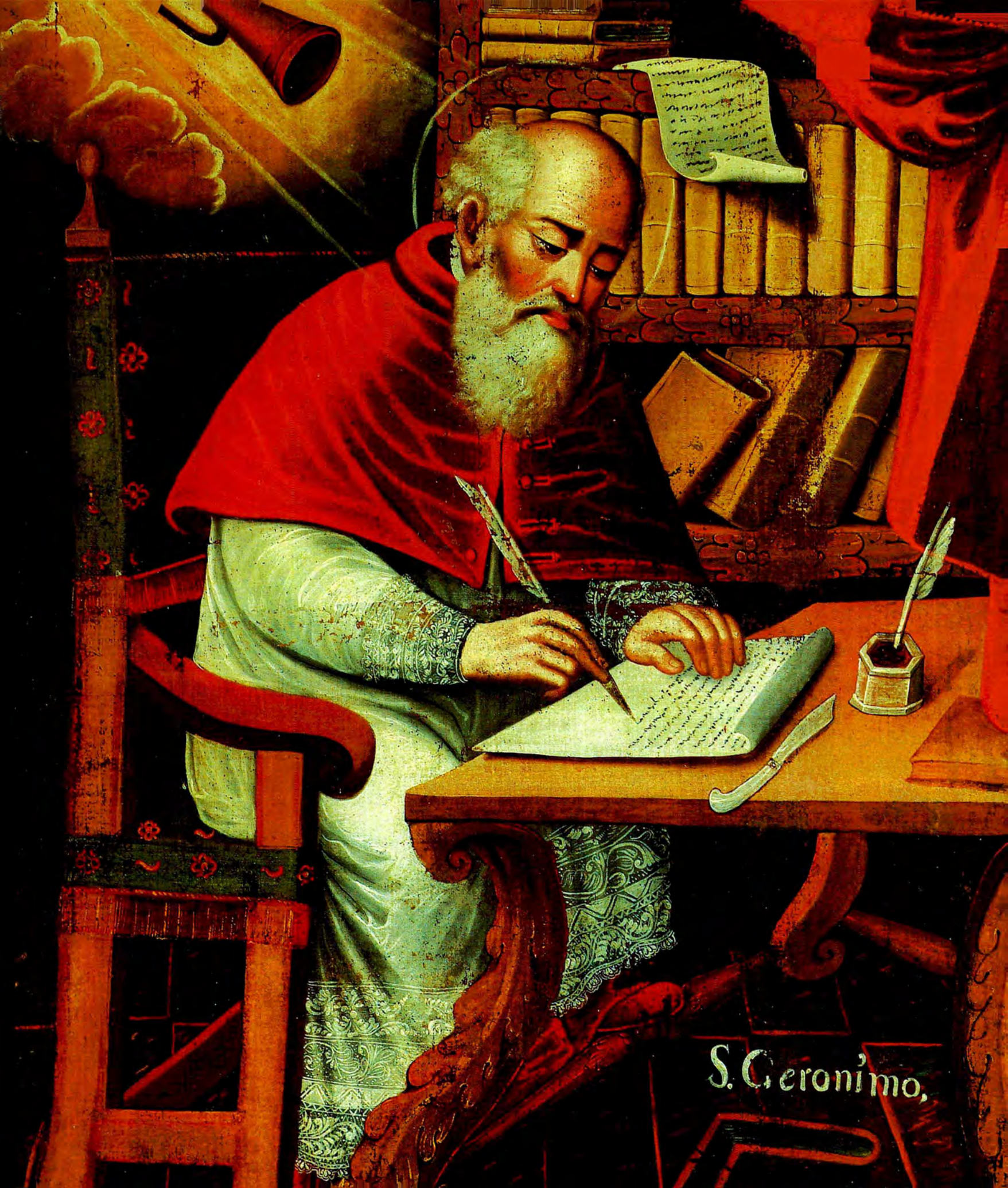
- *Lámina 20*
  SANTIAGO VISTO DESDE EL CERRO SANTA LUCÍA
  ANÓNIMO

ROSTROS Y CUERPOS

En general, la figura humana ha sido, desde siempre, un motivo de atracción para los artistas. En la colección, la pintura más antigua es "San Gerónimo" (lámina 21), de autor desconocido, perteneciente a la época colonial. Como todo el arte de ese periodo histórico, dicha obra está íntimamente vinculada con la fe cristiana y, en muchos casos, cumplía una función de catequesis para la enseñanza de su doctrina. La Iglesia fue la que estableció ese vínculo entre el arte y la fe, entendiendo que aquel era un puente visual para comunicar el mensaje de Cristo. No olvidemos la misión evangelizadora de España en todos los territorios descubiertos por Cristóbal Colón.

Quienes dieron la pauta de la retratística en el siglo XIX fueron José Gil de Castro y Raymond Monvoisin, bien representados en la colección. Ambos establecieron las bases del retrato, pero con visiones distintas. Mientras el primero conserva resabios de la tradición pictórica colonial por mentalidad y formación en los talleres del Perú, a fines del siglo XVIII; el segundo, francés de origen, llega con una sólida base en la tradición neoclásica. Su formación se sostenía en el rigor de una enseñanza institucionalizada cuyo antecedente era la Real Academia de Bellas Artes de Francia. No pudo ser más oportuna la llegada de ambos a Chile, aunque en fechas distintas.

Lámina 21 ▪
SAN GERÓNIMO
ANÓNIMO COLONIAL

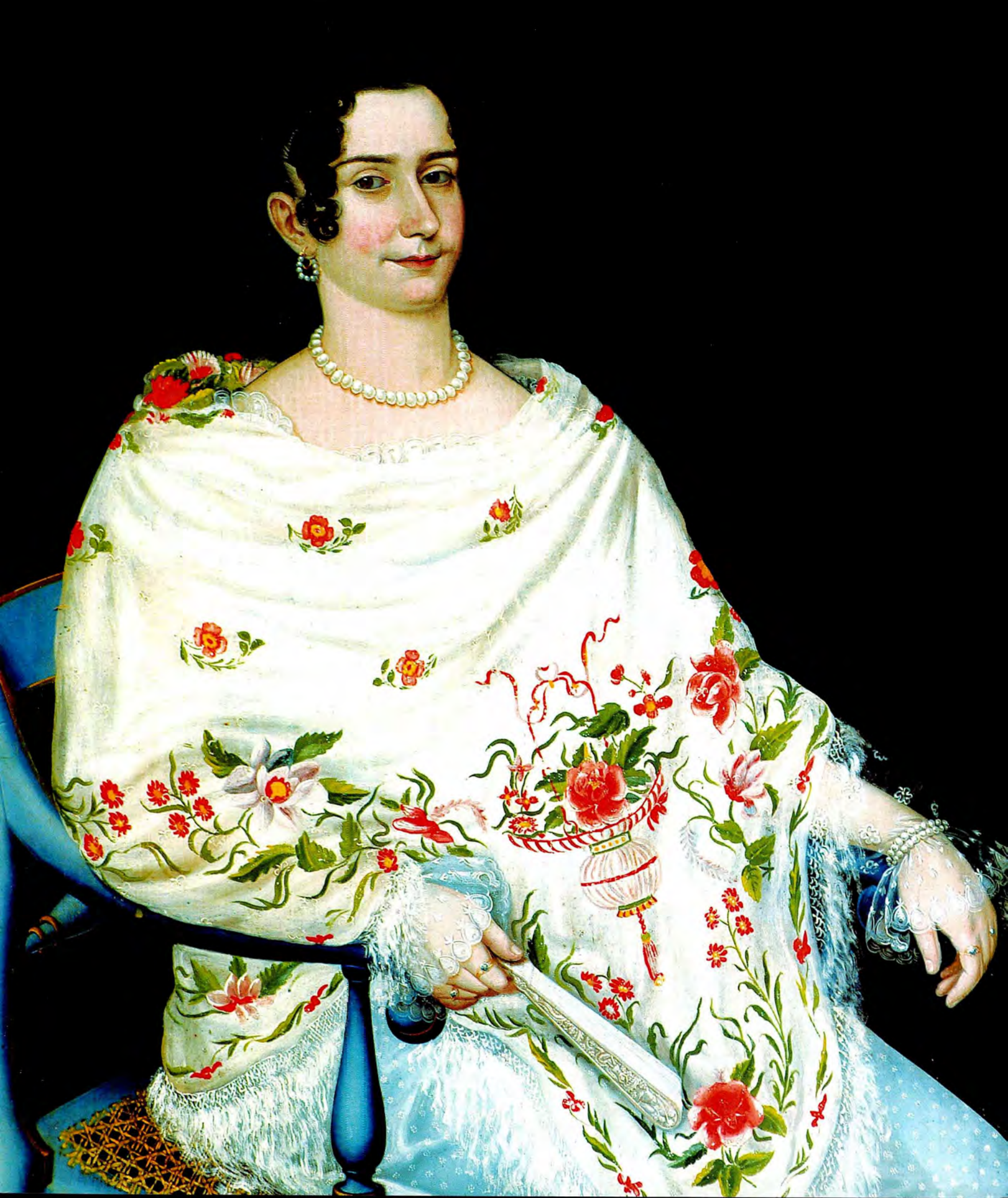

S. Geronimo.

José Gil de Castro residió en nuestro país durante todo el período de gestación y desarrollo del movimiento de Independencia, y mantuvo una fructífera relación con el mundo político, militar y social de ese momento. Gracias a él se conserva una verdadera galería de retratos, encabezada por el Director Supremo Bernardo O'Higgins. De los dos retratos que pertenecen al Banco Central, uno corresponde al mundo social representado por una dama de la sociedad criolla (lámina 22) y el otro al mundo eclesiástico representado por un canónigo. Es muy sugerente que en sus obras abunde cada vez más el retrato de personajes civiles, distanciándose de la iconografía religiosa, lo que nos advierte de la secularización que se va produciendo en el transcurso del siglo XIX.

Monvoisin coincide con el artista peruano en privilegiar el retrato de salón, es decir, retratar la clase acomodada de la sociedad chilena que, por lo demás, era la única que podía darse el lujo de encargar a un pintor, francés además, un retrato individual o familiar.

En lo que no coinciden es en el origen, historia y formación. Gil de Castro convive con la tradición colonial de la que no se desprendió del todo, como lo prueba el carácter hierático de los cuerpos, la incorporación de textos en la tela y, en general, una atmósfera de retraimiento en sus personajes; Monvoisin, por su parte, nos ofrece en el retrato de "Mariano Egaña" (lámina 23, página 48) una sugerencia de poder y monumentalidad, una especie de épica corporal exaltante, muy de acuerdo con la estética historicista propia al neoclasicismo, que tantos retratos y monumentos escultóricos de famosos personajes ha dejado por el mundo.

Lámina 22 ▪
DETALLE / FRANCISCA DE PAULA URRIOLA DE OVALLE
JOSÉ GIL DE CASTRO



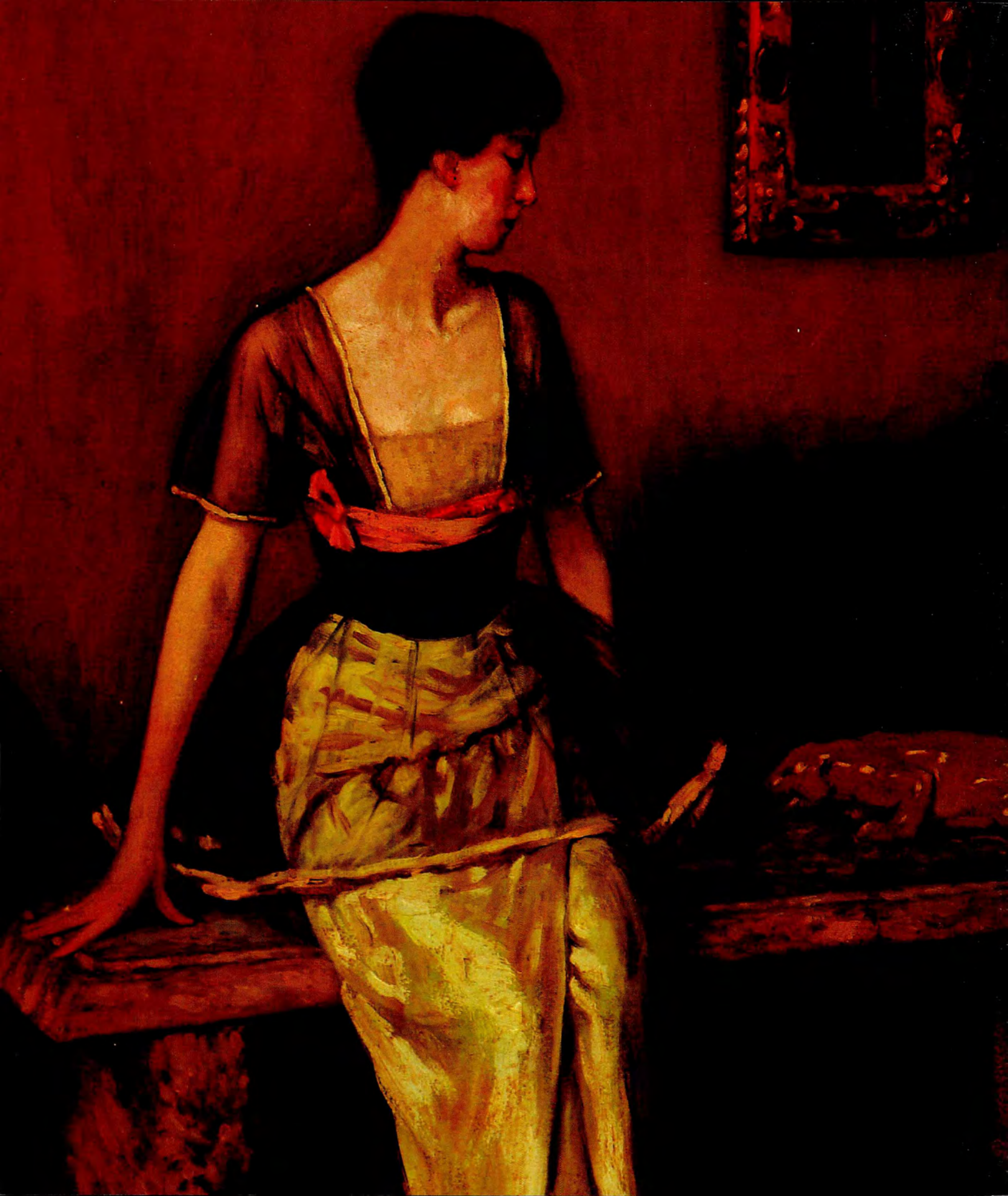


Los retratos de uno y otro constituyen testimonio, memoria y permanencia. Recordemos que la fotografía aún no reemplazaba a la pintura en esta función. Podemos hablar de una retratística aristocrática, puesto que sólo el grupo de mayor capacidad económica, con su ubicación en el vértice de la pirámide social, podía aspirar a ese deseo de perpetuación: "Padre e hija" de Pedro Lira, "Dama sentada" de José Tomás Errázuriz (lámina 24, página 50) o el retrato de "Antonio Garcia Reyes" ejecutado por Onofre Jarpa (lámina 25, página 51).

Junto a este perfil socioeconómico de la retratística hay otro de carácter funcional, de búsqueda exacta del parecido. Son encargos destinados a recordar y a homenajear, a la vez, a ciertas personas por el cargo que ocuparon en vida. El Banco Central tiene una serie de retratos de sus presidentes, realizados de manera similar por la pose, el encuadre en un determinado espacio interior, el dibujo exacto y el respeto al color local en trajes, cuerpos y objetos. Interesa que el retrato se parezca al retratado a través de una versión académica de rigurosa semejanza. De esta galería mencionamos el retrato de "Ismael Tocornal", primer presidente del Banco, ejecutado por Eucarpio Espinosa (lámina 26, página 52).

Un tercer grupo de obras se aparta del concepto de retrato como representación fiel, para aproximarse a una propuesta más libre, menos trabada por exigencias provenientes de quien encarga la obra o de las convenciones establecidas, y más cercana al interés del artista de distanciarse del tema. Que éste sea más bien un pretexto. Resulta difícil, en este caso, hablar en estricto rigor de retrato, ya que los rostros y cuerpos abandonan su verosimilitud al modelo. Se trata de una estética orientada por el protagonismo del artista, quien no permanece neutral frente al modelo debido a una fuerte carga expresiva del yo anímico que lo transfigura, lo lleva a una resignificación que aquel no poseía en sí mismo. También hay aquí un reajuste social por cuanto no se discriminan los cuerpos y los rostros; cualquier cuerpo y cualquier rostro pueden ser "modelos".

- *Lámina 23*
  DETALLE / Mariano Egaña
  RAYMOND MONVOISIN

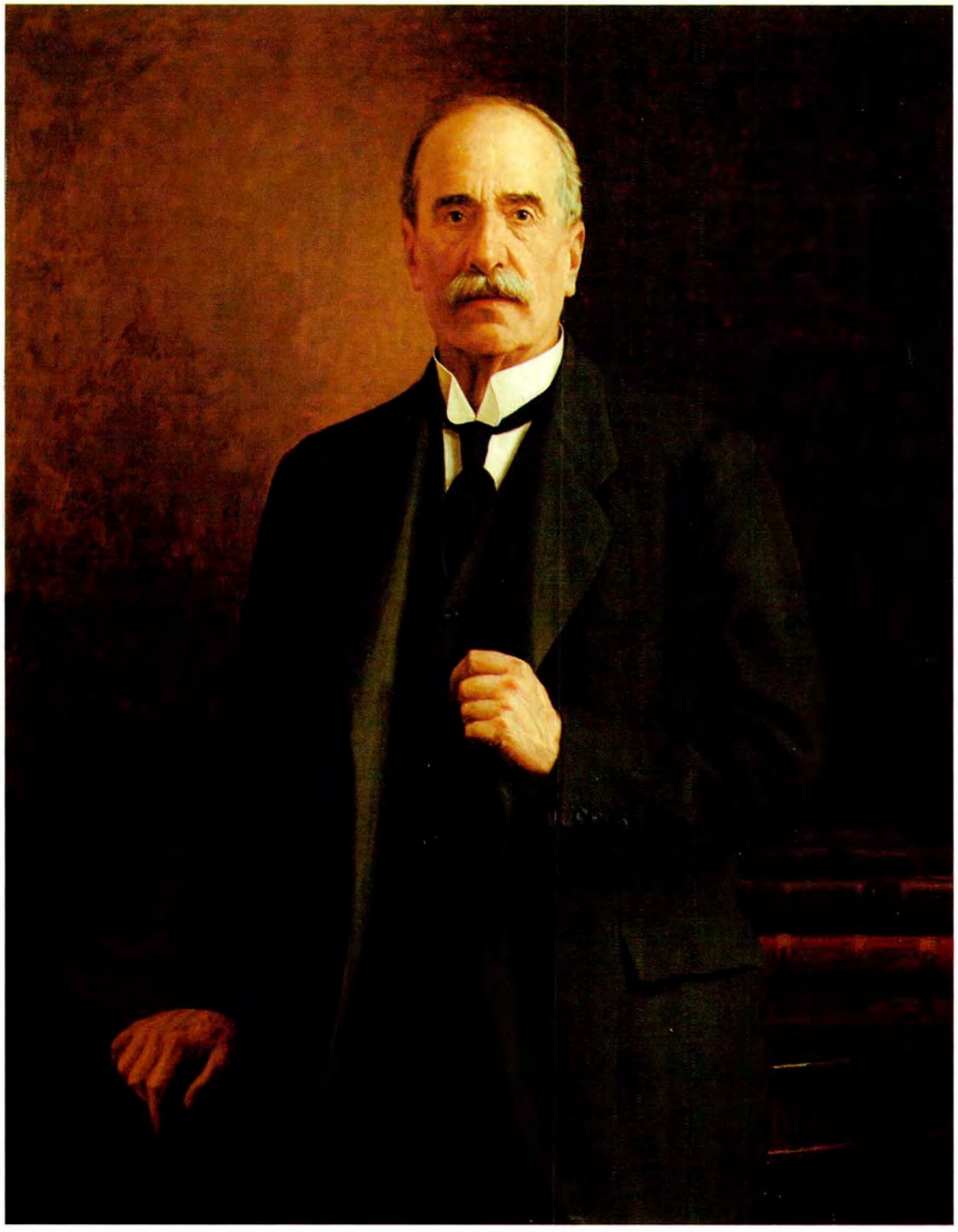


▪ *Lámina 24*
DETALLE / DAMA SENTADA
JOSÉ TOMÁS ERRÁZURIZ



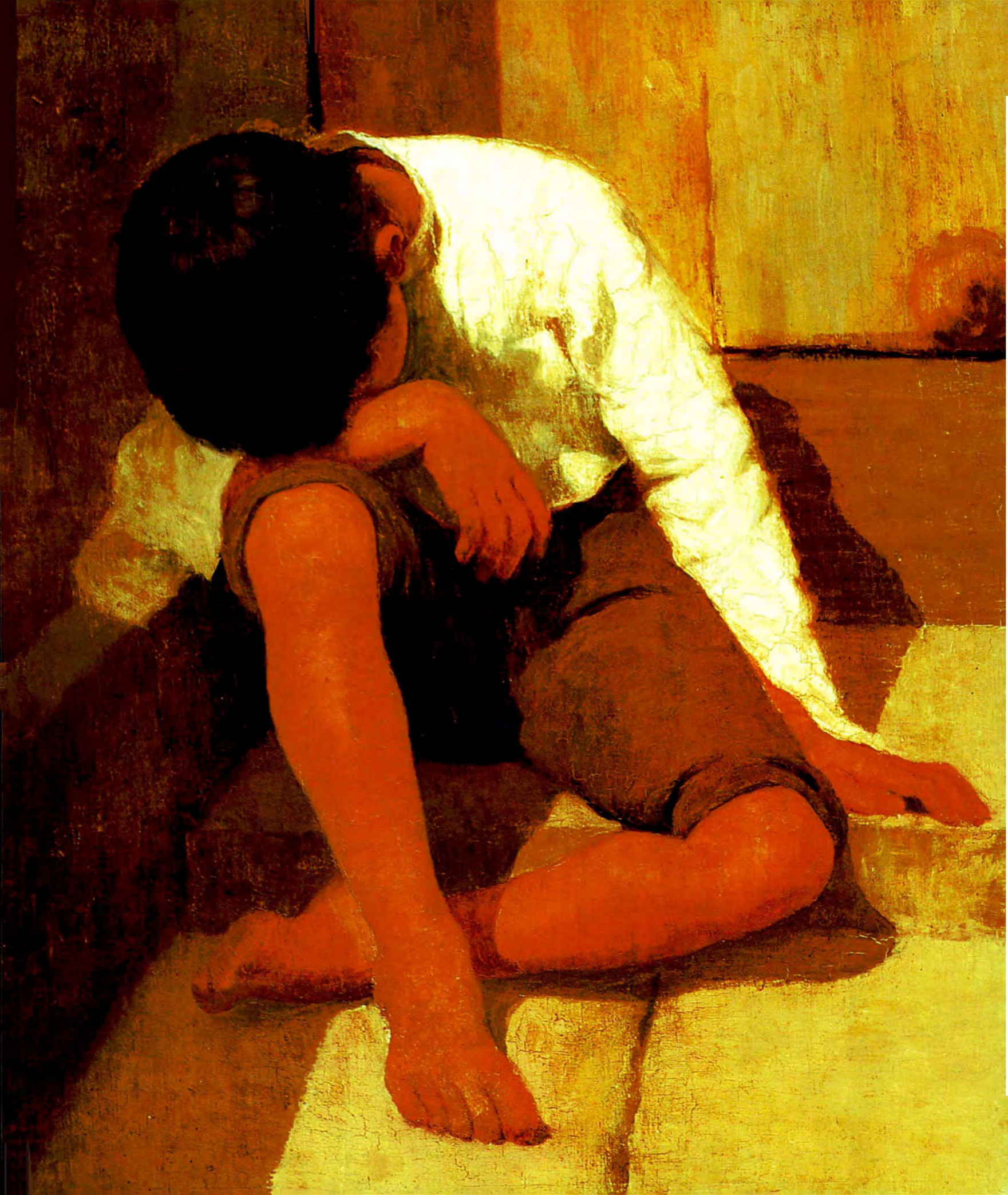
▪ *Lámina 25*
DETALLE / ANTONIO GARCÍA REYES
ONOFRE JARPA

Lámina 27 ▪
DETALLE / ESCENA CAMPESINA
ARTURO GORDON



▪ *Lámina 26*
DETALLE / ISMAEL TOCORNAL
EUCARPIO ESPINOSA





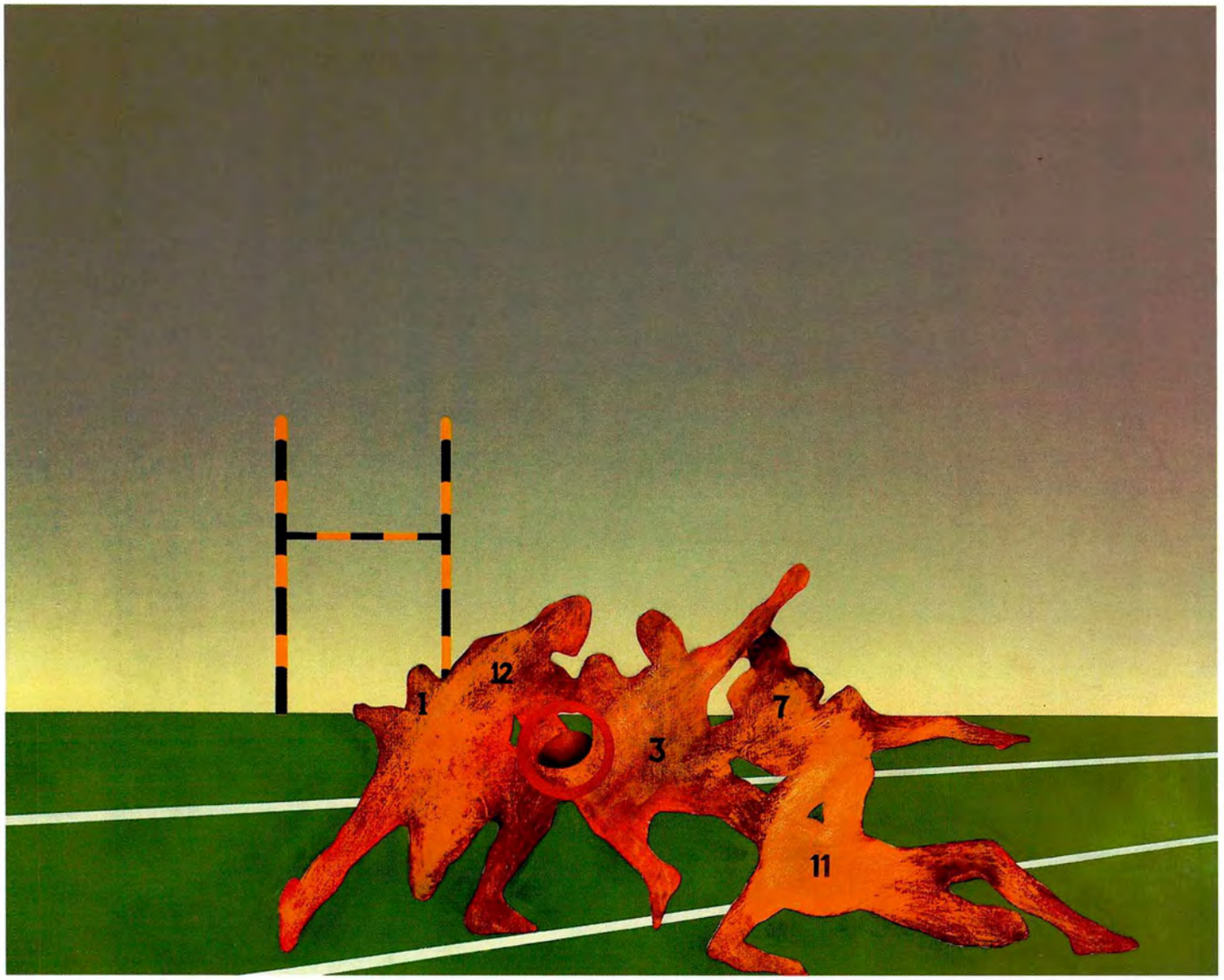
Una vez más fue la Generación del Trece la que se aproximó a esta orientación. Ejemplos importantes son los cuerpos campesinos pintados por Arturo Gordon (lámina 27, página 53), la escena doliente de un cuerpo abandonado en la pintura de Agustín Araya (lámina 28) o cuerpos de modesto origen en "Anciano y niña con jarrones" de Carlos Isamitt (lámina 29, página 56).

Más próximos a nosotros son los rostros ejecutados por Gracia Barrios y Roser Bru, plenamente autónomos, liberados de cualquier mandato técnico. El retrato como tal ya no representa, sino que presenta simbólicamente la tensión reprimida en el rostro, ejecutado por Gracia y la congoja y tristeza en Roser Bru. Por su parte, Benito Rojo nos propone cuerpos ágiles en dinámica acción deportiva (lámina 30, página 57).

- *Lámina 28*
  DETALLE / NIÑO ATRIBULADO
  AGUSTÍN ARAYA



▪ *Lámina 29*
DETALLE / ANCIANO Y NIÑA CON JARRONES
CARLOS ISAMITT



▪ *Lámina 30*
DETALLE / JUGADORES DE RUGBY
BENITO ROJO

NATURALEZA MUERTA

Denominación ambigua, porque se refiere indistintamente a variados objetos: platos, cubiertos, manteles, copas, botellas, postres y dulces. También a frutas, flores y animales de caza, aves domésticas y muchas otras cosas. El diccionario describe la naturaleza muerta como la representación de animales muertos o cosas inanimadas.

Este término aparece, por primera vez, en Holanda aproximadamente hacia 1650, en los inventarios que se hacían de las pinturas, compitiendo en ocasiones con otros nombres como "cuadro con frutos" o "cuadros con banquetes". El término original en holandés es "stilleven", traducido como "modelo inerte" o "naturaleza inmóvil". Poco después apareció en Francia la denominación "nature morte", entendida como "cosas inanimadas" o como "objetos inmóviles".

Recordemos que durante el siglo XVII surgieron en Europa las primeras academias de arte, siguiendo el modelo francés de la Real Academia. A la naturaleza muerta se le asignó el rango más bajo, porque no correspondía a la dignidad y jerarquía de lo que se consideraba como lo distintivo del arte: la pintura de historia, escenas bíblicas y mitológicas, acciones realizadas por reyes, príncipes y nobles. Luego venía el retrato. En cambio, los cuadros de animales, paisajes y naturalezas muertas estaban en el último lugar. Pasaría mucho tiempo antes de que se entendiera que en el arte no hay temas privilegiados.

En nuestro país, este eje temático ha sido el menos practicado, pero sí muy utilizado en la enseñanza del arte como ejercicio de observación y percepción, pues permitía descubrir y solucionar problemas atmosféricos de luces y sombras, formas y texturas, composición y distribución en el espacio, todas ellas prácticas de taller destinadas a conocer los procesos de ejecución de la pintura.



- *Lámina 31*
  DETALLE / NATURALEZA MUERTA CON CEBOLLAS
  EUCARPIO ESPINOZA

Lámina 33 ▪
DETALLE / FRUTILLAS
MANUEL THOMSON



▪ *Lámina 32*
DETALLE / NATURALEZA MUERTA
CELIA CASTRO



El Banco Central tiene un número reducido de pinturas de esta temática y hay algunos autores que conviene mencionar.

Dentro de la tradición representacionista están las obras de Eucarpio Espinosa (lámina 31, página 59), Celia Castro (lámina 32, página 60) y Manuel Thomson (lámina 33, página 61). Este último es quien mejor innovó en el ejercicio de la naturaleza muerta, con su aguda observación de los contrastes de luz y sombra, gracias al poderoso foco luminoso que situó en determinados espacios de la composición.

Juan Francisco González es quien rompe, una vez más, con el molde institucional de esta temática, para lanzarse decididamente a la innovación. Sus flores y frutas en acentuados primeros planos constituyen un desborde agitado de formas y colores, de intensa carga de materia pictórica. Las frutillas y las begonias dejan de ser relevantes para ceder su lugar al acto de pintar, entendido como un lenguaje propio que no se deja subordinar a la representación del motivo, sino que busca conscientemente que el protagonismo lo asuman la línea y, sobre todo, el color. Que las frutillas, begonias o crisantemos (lámina 34) sean primeramente pintura y, secundariamente fruta o flor. El pintor aplica una aguda mirada a la riqueza sensible de la realidad, a aquella que habitualmente no se deja ver o simplemente no vemos, porque nuestra mirada está más preocupada del reconocimiento de las cosas con fines utilitarios. La apropiación que él hace de la naturaleza no es para quedarse en ella, sino que para someterla a un penetrante análisis visual, con el fin de hacerla ingresar a la tela como color y forma esenciales.

Lámina 34 ▪
DETALLE / CRISANTEMOS
JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ



Su enseñanza y su ejemplo se dejaron sentir en sus numerosos discípulos que adhirieron a su modalidad expresiva: Roko Matjasic (lámina 35), Ana Cortés e Inés Puyó (lámina 36, página 67), estas dos últimas pertenecientes a la Generación del 28. Un grupo de veintiséis artistas fueron becados a Francia al cerrarse la Escuela de Bellas Artes en 1928 por conflictos, rivalidades y posiciones distintas sobre el arte y los procesos de elaboración de las obras. Por decreto supremo, el gobierno del Presidente Carlos Ibáñez decidió su cierre. A su regreso en 1931, varios se incorporaron a la docencia, intentando renovar la enseñanza artística en la reabierta Escuela.

Un caso especial dentro de este eje temático es Ernesto Barreda, apartado de toda filiación con los mencionados. Hay, sin duda, una distancia generacional insalvable, consecuente con los cambios que tuvo el arte en el siglo XX. Este arquitecto-pintor necesita trabajar con la consistencia y durabilidad de las cosas y, a la vez, las asocia sin que entre ellas haya una relación lógica. Crea una atmósfera surreal que no calza con lo que llamamos lo real, en donde el silencio, la quietud del paisaje, las piedras sobre la mesa, ponen en entredicho el concepto tradicional de naturaleza muerta.

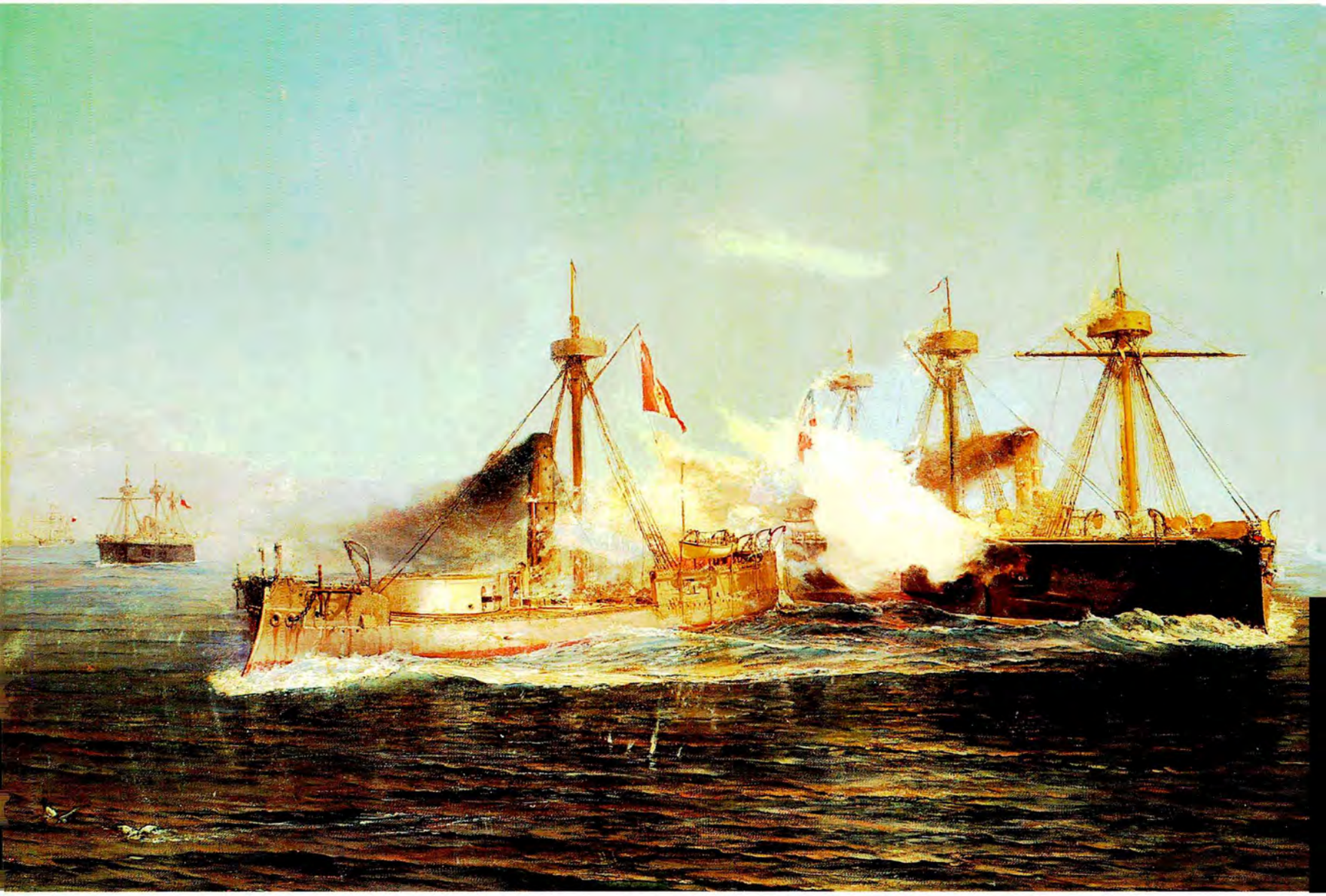
Lámina 35 ▪
DETALLE / JARRÓN CON FLORES
ROKO MATJASIC



A propósito de esta reflexión, se podría hacer una comparación entre nuestros pintores de naturaleza muerta y los europeos, especialmente holandeses, quienes llevaron el tema a un notable desarrollo: la exuberancia de los objetos, la abundancia de alimentos en las mesas servidas, los grandiosos arreglos florales fueron las notas más altas de sus trabajos. Todo esto contrasta con la sobriedad, modestia y economía con que los artistas chilenos abordaron la temática desde un contexto social y económico muy distinto y muy distante al de Holanda, con la riqueza de la alta burguesía, fruto del comercio internacional y las posesiones coloniales de ultramar. En Chile era imposible concebir la naturaleza muerta con el esplendor y abundancia que tuvo en ese país, como tampoco con las connotaciones simbólicas o morales implícitas en esta temática. Como lo dijimos antes, aquí tuvo una significación de ejercicio visual y plástico, de trabajo de estudio en el taller, para captar analíticamente pequeños fragmentos de la naturaleza en un entorno cerrado, como si se tratara de un laboratorio de experimentación pictórica.

Lámina 36 ▪
DETALLE / FLORES
INÉS PUYÓ





- *Lámina 37*
  DETALLE / EL COMBATE NAVAL DE ANGAMOS
  THOMAS SOMERSCALES

MAR

Distinguimos dos grupos de pinturas: de altamar y bordemar. Es decir, los pintores han optado por el amplio escenario marino con toda la extensión visual que ofrece el horizonte lejano; o bien, una aproximación hacia la costa en la que confluyen el mar y la tierra.

Dijimos que nuestra relación con el mar ha sido distante. Incluso me atrevo a decir que ha sido conflictiva. Si se piensa en la extensa franja costera que recorre la totalidad de nuestro país y en el inmenso océano que tenemos al frente. Los puertos son espacios de carga y descarga internacionales y las numerosas caletas de pescadores no son más que fuentes de sobrevivencia. No somos marinos de vocación; ha sido esfuerzo de la Marina de Chile mantener cierta vinculación entre el mar y la población.

Dos artistas británicos que llegaron a nuestro país en el siglo XIX, abrieron esta temática: Carlos Wood, quien residió en la primera mitad de dicho siglo y Thomas Somerscales, quien llegó en el año 1863.

De este último, el Banco Central tiene varias marinas: "El Combate Naval de Angamos" (lámina 37) y una de altamar titulada justamente "Mar afuera" (lámina 38, páginas 70-71). En la primera la trasparencia de los cielos se obscurece con el fuego y el humo de la artillería de los barcos rivales, envueltos en una atmósfera cromática densa y espesa, que acentúa el drama del combate. En "Mar afuera" nos muestra una panorámica con un velero al centro y un barco a vapor a lo lejos. Su conocimiento experto de navegación y de construcción de barcos se aprecia en la fidelidad de la estructura del primero con todas sus velas desplegadas. Este rigor objetivo es una constante a lo largo de toda su trayectoria artística, que contrasta con aquellas escenas marinas donde se hacen presente los combates navales de la Guerra del Pacífico.

Lámina 38 ▪
DETALLE / MAR AFUERA
THOMAS SOMERSCALES





Alvaro Casanova, discípulo de Somerscales es el principal pintor nacional de altamar. Es frecuente ver naves en pacíficas travesías, en dramáticos combates o en enfurecidas tormentas. Al igual que su maestro, Casanova fue un experto conocedor de la navegación y, continuando con la crónica histórica, no omitió escenas marítimas del conflicto bélico de 1879, como "El Combate Naval de Iquique" (lámina 39).

El mismo Somerscales ha dejado otras pinturas que corresponden al bordemar como, por ejemplo, "Bahía de Valparaíso": una extensa panorámica observada desde un elevado punto de vista y a gran distancia del puerto. Es interesante advertir que en sus paisajes sigue similar procedimiento, buscando siempre amplios escenarios para registrar, en su conjunto, la grandiosidad del espectáculo natural.



Lámina 39 ▪
DETALLE / COMBATE NAVAL DE IQUIQUE
ALVARO CASANOVA



El bordemar es el preferido de los pintores al incursionar por la geografía costera. En la colección del Banco Central encontramos "Nocturno" de Enrique Swinburn; "Paisaje marino" de Luis Strozzi (lámina 40), "Pescadores" de Arturo Gordon; "Puerto" de Roko Matjasic; "Playa de San Sebastián" de Oskar Trepte y Arturo Pacheco con sus conocidos cuadros de Angelmó. No hay duda que el bordemar se impuso en la mayoría de los pintores del océano. Por cierto, las miradas son distintas, debido a los cambios generacionales entre las diversas promociones. Así, por ejemplo, la visión de Swinburn está más cerca de la de su generación del siglo XIX, con su dibujo claro y nítido de los barcos, pero haciendo más densa la factura de las nubes, afectadas por la puesta de sol; mientras que Arturo Gordon, Luis Strozzi y Roko Matjasic tienen en común el trazo vigoroso, el ágil empleo del pincel y el uso del color en su mayor intensidad tonal; Arturo Pacheco Altamirano, a su vez, prolonga la herencia de la luz impresionista, la vibración cromática sobre las aguas y la soltura en la ejecución. Seguramente llamará la atención Oskar Trepte, pintor alemán radicado en Chile por muchos años; en su pintura de la playa de San Sebastián se observa la extrema levedad de la atmósfera, gracias a una sutil y cuidadosa pincelada con colores rebajados que tornan trasparente la masa del aire que envuelve la zona de dunas y playa.



Lámina 40 ▪
DETALLE / PAISAJE MARINO
LUIS STROZZI



CAPITAL CULTURAL E INVERSIÓN SOCIAL

Al finalizar esta presentación del fondo de arte del Banco Central, quiero llamar la atención sobre la función y responsabilidad de mantener y conservar las obras que posee.

Podemos decir que la institución se asemeja, en este sentido, a otros bancos centrales de América Latina como los de Perú, Colombia y Ecuador, que son custodios de un notable patrimonio artístico, especialmente precolombino.

¿Qué habría ocurrido si estos tesoros culturales no hubieran permanecido bajo sus cuidados?

Lo más probable es que se hubiesen privatizado y, por lo tanto, fuesen inalcanzables para el público. En el caso de nuestro Banco Central, su patrimonio artístico es un legado disponible para toda la comunidad nacional.

En un país como el nuestro, donde aún no hay plena conciencia del valor de los bienes artísticos, las obras de arte de la colección del Banco constituyen, un capital cultural y una inversión social.

MILAN IVELIC

Chilean Paintings

The Collection of the Central Bank of Chile

VOL. I

THE ARTISTIC PATRIMONY

The Central Bank owns an art collection that is highly challenging and inviting to cross the threshold to the visual imagery elaborated on Chilean soil by local artists and some foreign residents.

Which is its origin, is the first question that arises. The Bank though corporately managed, has always had among its decision makers one or several persons, who determined the incorporation of artworks in the Bank building. How and when surged this initiative, and which were the criteria applied to their selection?

The art collection originally comprised ninety-six works, which were gradually acquired since the times of the Bank's foundation in 1925. The collection grew significantly in the course of 1986 and 1987, with the addition of seventeen new paintings, owned by the *Banco Unido de Fomento*; one hundred fifteen others from *Banco de Talca,* and ninety two owned by the *Banco Hipotecario de* Chile, thus totaling three hundred twenty works. As the building of the Banco Central has no appropriate space to place all of them in one picture gallery, at the end of the nineteen nineties it was decided to hand 94 works over in commodatum to the Direction of Libraries, Archives and Museums, which distributed them for exhibition to the Museum Gabriel González Videla of La Serena (32); the O'Higgins and Fine Arts Museum of Talca (29) and the National Museum of Fine Arts (5). All others were transferred to the National Library (15), the Presidency of the Republic (8) and the Senate (5).

Those who formed the whole collection merit our gratitude. First, because such an initiative is unusual. In truth art is not the objective of a governmental economy-oriented institution focused on policies that regulate the economic circuit within the national ambit and its international aspects. Second, this art collection is sheltered from the speculations of the art marketplace so populated by marchands, galleries, private collectors, auction houses, critics and the media, which drive the supply-demand dynamics. In fact, the Bank acquired or received (by reason of credit) artworks, but what is so meaningful is that they passed into what metaphorically is "a vault that has no passage out", that is, they cannot be sold or marketed. They entered and did not exit, save when sharing non-profit space. And third, these artworks constitute an esthetically valuable and quantitatively numerous collections that practically features museological objectives, when taking on a probably not beforehand assumed responsibility. The Bank has had to respond to the imperative of assuming a museological role: to safeguard, conserve and develop the collection.

Just as the Bank safeguards its monetary funds and adopts opportune and pertinent measures to control inflation, to prevent the negative effects of trade imbalance, and vigilantly and scrupulously check dishonest speculation, it now must apply the same care to safeguard its art collection, that beyond its potential commercial value, embodies a symbolic value that cannot be assessed in monetary terms, that is inexhaustible as the sign and the imprint of the collective imagery. Before our times, an artistic patrimony was safeguarded and protected even with one's life. Its symbols were much more important than the public treasure.

What could be said about this art collection? Mainly it comprises works of the 19th century and the first decades of the 20th century, coming to a halt in the nineteen forties, coeval with the Generation of the 40's, represented in the collection by the works of such artists as Carlos Pedraza and Fernando Morales Jordán, who together with others continued the views and techniques that French impressionist painters initiated in the course of the last decades of the 19th century. The collection only timidly insinuates the following years with such names as Nemesio Antúnez (illustration 1), Roser Bru, Gracia Barrios, Patricia Israel, Benito Rojo or Mario Toral (illustration 2).

My question is not meant to be a reproach; it is simple inquisitiveness. What made the timeline of this Chilean art history come to a halt, why this discontinuity? What ordinance or regulation ruled out its advance? Was there no one to stride forward with this enthusiastic even passionate task of keeping alive the predecessors' torch? Or was it the

pragmatism of Banco Central objectives that was incompatible with the accretion of artworks?

There is only one single answer to these questions. The new legislation ruled the Bank's self-government, its explicit economic objectives and obligations: Disallowed were disbursements other than those that cover its own specific objectives.

THE COLLECTION

As the result of the endowments of different banking entities it is the sum total of works collected with dissimilar criteria. The collection's initial cumulative character under the guardianship of Banco Central must open now the way for a classifying criterion enabling the articulation of a logical and coherent art corpus.

Where should we start to attain this target?

We think that the most appropriate starting point are the paintings themselves, virtually deploying them in time and space for the sake of an overall view and to see how they dialog between them. Is there a common denominator or guideline? And face-to-face, do they mutually attract or repeal themselves? Which shall be the criteria, orientations or principles for achieving coherence and articulation of a common denominator or guideline vis-à-vis such diversity of visual proposals?

This is the methodology we designed...

The very first evidence of our end-to-end observation of the collection is the absence of risk. Which is the meaning of this assertion? The artworks selectors seem to have featured a very cautious attitude not exempt of conservatism. Not to run a risk with "conflictive" or "subversive" works that might call in question tradition and with their proposals lead to a modification of the overall art system regarding concepts as well as procedures of image elaboration. The so-called vanguardist works were not chosen by the selectors of the art collection. In fact, the collection may be denominated "classic", as endorsed by the history of Chilean art itself, that features artists consecrated as masters in virtue of their own works or the seminal influence exerted on their disciples giving rise in many cases to a true esthetic filiation.

This evidence generates a common option for the visible exterior world, in the sense of naturalism, meaning that the artist's eyes leaned toward a relationship with the extra-subjective reality. Our artists followed the long tradition of Western painting based on the illusionist representation: Elaboration of very similar images or representations in accordance to the renaissancist conception of art as a window to nature. Their illusionist resources,

perspectives, modeling of shapes, and chiaroscuro make us believe that we are facing true reality: the depth, volume, the interaction of light and shade foster an experience of reality that makes us forget that what we are seeing is nothing but illusion or maybe fiction (illustration 3). Such naturalistic esthetics is supported by an impeccable painting skill that prioritizes the world as we see it as the model and fundament of painting.

Our observation reveals a rather convergent painting procedure, closely linked to this naturalistic, illusionist and visible world-centered esthetics. The painting exercise is supported by a common pattern, the roots of which are the teachings of a school that demanded such exigencies as rigor at sketching when defining shapes, and care and control of the brushwork when placing the painting on its support (canvas, wood or cardboard).

Not to be forgotten is the first art school, during the early republican period, the Painting Academy founded in 1849, which was the only trenchant center for the formation of young people who wanted to devote themselves to this activity. In the thirties of the 20th century the Academy was replaced by the School of Arts of Universidad de Chile, which took after the academic tradition of its predecessors although not neglecting the adjustments and readjustments that occurred within the system of plastic arts itself in the wake of the historical transformations and the proper artists' never-ending revision of the artistic system to adapt it to the changes of view, symbolic representing and construing of reality. We shall see the engine that empowered the renewed dynamics that swept a series of artists off their feet to visual projects progressively freed from the constraints of the former institutionalized teachings.

The second evidence arises from the iconographic analysis of each painting, drawing and etching, and enables our distributing the collection into five thematic axles. We shall use them as guidelines for proposing a platform on which the complete collection will be deployed with a certain degree of consistency.

We could have utilized such other procedures as the chronological classification or arrangement by generation or relational groups, or by the artists' contextual insertion in their historical temporality.

We preferred the distribution by themes, following the model of the Bank's recent exhibitions in their corporate building. At any rate, this option rate does not reject chronologies or generations; neither does it leave out, albeit in brief, situations in their political, economic and social context. Nor does it exclude general analyses of the works' esthetic lines or the filiations evolving between masters and disciples.

THE THEMATIC AXLES

The collection may be divided into five thematic axles: the countryside; the city; faces and figures; still life, and the sea.

The Countryside:

This should be understood as landscape, theme that groups the largest number of paintings.

The reason of this predominance?

Chile was rural until the early decades of the 20th century. There was no counterweight. The population mostly comprised peasants who worked on the large latifundia owned by the great landlords. A rural, social and economically elitist aristocracy that felt rooted to its real property by blood links, heredity and cultural formation. The rural space represented along the entire 19th century the main family and social center, the generator of stable and undeviating customs and traditions, of a commonly held *Weltanschauung* and long-lasting representations of a shared imaginary.

This practically boundless open and fructiferous geographic space, especially the Central Valley, with its mild climate and as backdrop two mountain chains was the setting chosen by a wide range of artists, some of them directly related to the landowning aristocracy by close family relations, and others from humbler social groups of the incipient middle class, small landowner families, who with much effort had acquired their parcels or let their piece of land. Still other artists were related to land life by rural empathy, by a powerful attraction to nature, by a deep feeling derived from a romantic spirit that during the second half of the 19th century represented a strong subjectivist impulse, heightened in painters born and raised in rural localities, who had incorporated a rural mentality and behavior with remarkable land love and rootage (illustration 4).

The linkage with the land was neither conflictive nor dramatic; on the contrary, it was serene, affable, poised and, above all, contemplative. It was the result of a disinterested view of nature (illustration 5).

Surprisingly the Andean mountain chain did not rouse the same interest. It was not painted in the same proportion as the rural scenery, and mainly used as backdrop dominating a landscape in the foreground (illustration 6). Our zero elevation appears to be more attractive and less dangerous. In the following we will see that the painters also did not explore the ocean with more interest; at most they stayed near the seaside, shore, or beach. They neither were mountaineers nor seafarers!

In the foregoing pages we observed the artists' relationship with naturalistic esthetics, their option for exteriority. However, there are different degrees of support of this option, according to the manner of confronting this extra-subjective reality, how they dialog with it, examine or analyze it.

Some painters seem to have a greater intimacy with what they are painting, that is, the landscape seems to forcefully impose itself, with great verisimilitude (illustration 7). However in others prevails the impetus of their own subjectivity. The transfer of their self is more intense. The painter feels himself near to the nature he observes as physical and sensitive being, and independent from it when acting with full creative capacity, that is, enhancing the sense of world through a fragment of the land on which he acts with maximum coloric richness (illustration 8); or else, make it vibrate by the motion and the vertiginous rhythm of his brush-stroke (illustration 9). Nature is no longer the same, nature has been humanized and precisely therefore assumes the individual's historical avatars and becomes historical, temporal and conflictive.

The landscape topic wilts when it is no more the epicenter of everyday life. If it continues in existence, its presence in most painters, not in all of them, stays on by inertia, routine or mere complacency. Most often it becomes the congealed theme trapped in the quicksand of conventionalism or prejudice, which act as immovable principles. Landscape is not the right approach to comprehend the Chilean painting of the second half of the 20th century. Quite different were the motivations and interests of the national artistic scenario.

The City:

The urban axle acquires a certain degree of importance in the first decades of the 20th century, when the rural population begins to migrate to the cities in a slow and gradual process during the first half of the 20th century.

Such determinants as the installation of the first industrial poles in urban areas with their demand of labor force; the social and economic changes of the less protected groups due to the rhythm the worker class assumes at the socioeconomic stagnation of the peasants; the stimulation of the better education in the urban areas and the more efficient institutional health care, although not necessarily fulfilled, progressively attracted numerous sectors of the rural world.

None of the outstanding landscapists of the second half of the 19th century redirected their subject to urban life themes: Pedro Lira, Onofre Jarpa, José Tomás Errázuriz, Alberto Valenzuela Llanos, Alberto Orrego or Enrique Swinburn. They all continued loyal to the country and only very seldom swerved their interest.

Landscape provided them sufficient motivation thanks to its stable, never-changing character, still not subject to transformations driven by technological innovations or social pressures, which much later strained the ownership right to landed estates. The country was part of an imagery entrenched in the collective identity of a substantial social sector with its customs and festivities, its folklore and even its funerary ritual.

The painting of landscapes contributed to keeping alive the manner of being-in-the-world, marked by a virtually unchanging, never disrupted destiny that offered a representation of nature devoid of contaminants. Let us observe the landscapes of Pedro Lira (illustration 10), Alberto Orrego (illustration 11) and Onofre Jarpa (illustration 12), which will confirm the foregoing observations.

Even Juan Francisco González, although having renewed the language of painting by means of an accentuated brush dynamism and a more critical attitude of the act of painting, keeping a certain distance from the model, that is, from the motif, but not even so did he feel the call of the urban theme. He occasionally painted some urban views, pointing out relevant buildings, but without penetrating into the city as a problem to be pondered and sounded out.

We should say that "views of the city" are somewhat like descriptively painted instants destined to leave a visual testimony or record of a certain time and space, like: "La Alameda de las Delicias" painted by Alberto Orrego Luco at the close of the 19th century, when the "Alameda" was still profusely lined with Alamo trees offering a delicious promenade (illustration 13). Ramón Subercaseaux devised a view of the Morandé Street, painted in 1934, depicting already then a profuse presence of pedestrians. Juan Francisco González is represented by a painting of the Italia Square with the General Baquedano monument, practically hidden by the surrounding trees that don't exist any more (illustration 14).

The innovative urban view of Luis Herrera Guevara mirrors the indubitable seminal influence of naïf painting. His version of the Italia Square painted in 1940 definitely dismantles the visual logic of the place (illustration 15); the same occurs with other works, such as his painting of the Mapocho Railway Station or the Plaza de Armas of Iquique. The interest in these artists derives from their conception of painting that is out of keeping with any academic precept or established esthetic principles. They burst into the artistic scenario deconstructing long-standing landmarks. Their disadvantage may be ascribed to the moment they were discovered, as at their entrance into the art circuit the market demand maintained its modality without edging off one inch from the original pattern.

Two generations of artists explored this topic to some extent in the first decades of the 20th century: the 1913 Generation and the Montparnasse Group. The first one favored the countryside as, for instance, Arturo Gordon (illustration 16) or Agustín Abarca, among others. They painted it with deep-felt interest and with a much more inflamed chromatic palette than their predecessors. This is attributed to the influence of the spanish painter Fernando Alvarez de Sotomayor, the master of this age group, as well as to Juan Francisco González orientation. The debut of the first group took place in the El Mercurio (Santiago) exhibition salon in 1913, which explains the group's title. Most painters of the 1913 Generation lived in the capital town in contact with the Painting Academy, and their lower middle-class families set up

their homes in the peaceful, quiet suburbs of Santiago.

Not to be forgotten with regard to urban painting are two names: Alfredo Lobos (illustration 17) and Pedro Luna, also members of the 1913 Generation; and Julio Ortiz de Zárate of the Montparnasse Group, which emerges in the nineteen twenties together with his brother Manuel, José Perotti, Luis Vargas, Henriette Petit and Camilo Mori, who joined them at a somewhat later date. Julio Ortiz de Zárate who had made a long sojourn in France, is represented in the collection by "La iglesia de Meudon", painted in 1930, which shows that Cézannes message was not unknown to him as infers the process of abstraction with which he treats the shapes (illustration 18).

And we finally incorporate into this topic the etchings of two European artists of the 19th century, who one time or another visited our country, the same as a series of globe-trotters, such as the frenchman Ernest Charton de Treville, the englishman Charles Wood and the German Moritz Rugendas, who highly interested in seeing the New World stamped on canvas its geographical, urban and human characteristics. One of the etchings authored by E.B. Touanne presents a view of Valparaíso (illustration 19), and the other one is an anonymous panorama of Santiago seen from the Santa Lucía hill (illustration 20).

Faces and Figures:

The human figure in general is a motif that has attracted artists since inmemorial times. The oldest work of the collection is "Saint Hieronymus" (illustration 21), of an anonymous painter of Colonial times. As typical of that epoch, this work is closely related to the christian faith and in many cases fulfilled a catechetical function in the teachings of the doctrine. It was the Church that established that link between art and faith as visual bridge for the communication of Christ's message. Not to be overlooked is Spain's evangelizing mission in every territory discovered by Christopher Columbus.

Trendsetters of the 19th century's portraiture were José Gil de Castro and Raymond Monvoisin, greatly represented in the collection. Both established the foundations of portrait painting, although with different outlooks. While the first one conserved traits of the colonial painting tradition with the late 18th century mentality and formation in the ateliers of Perú, the second one, of french origin, arrives with a solid base of the neoclassical tradition. His formation stands for the rigor of institutionalized teaching, the predecessor of which was the Royal Academy of Fine Arts of France. Their arrival to Chile, although not concurrent, could not have been better timed.

José Gil de Castro lived in Chile during the whole period of the gestation and development movement of Independence; he maintained a fructiferous relationship with the political, military and social world of those times. Thanks to him, we conserve a true gallery of portraits, headed by the Supreme Director Bernardo O'Higgins. Of the two portraits owned by Banco Central, one corresponds to the social world representing a lady of the criolla society (illustration 22), and the other one represents the ecclesiastic world represented by a member of the clergy. Very suggestive is that his works increasingly abound the portraits of civil personages leaving behind religious iconography, a symptom of the evolution of secularization in the course of the 19th century.

Monvoisin coincides with the Peruvian artist in his preference for salon portraits, that is, to portray the affluent class of the Chilean society, which after all was the only one that had the means for the luxury of engaging a painter, and on top of it a frenchman, to paint an individual or family portrait.

However they did not concur regarding their origin, history and formation. Gil de Castro contemporizes with the colonial tradition from which on the whole he did not remove himself; the proof is the hieratic nature of the figures, the incorporation of texts in the paintings and the overall atmosphere of reserve of his personages. On the other hand, Monvoisin in his portrait of "Mariano Egaña" (illustration 23) provides a suggestion of power and monumentality, a kind of exalting corporal epic, highly consistent with the historicist esthetics featured by of the neoclassicism, that left throughout the world so many portraits and sculptural monuments of famous personages.

The portrait of both artists is testimonies, memory and permanence. Let us not forget that photography still had not replaced painting in this function. It may be said that ours was an aristocratic portraiture, because only the economically affluent group, at the vertex of the social pyramid was in the position to fulfill its aspiration for self-image perpetuation: "Father and daughter" by Pedro Lira, "Seated Lady" by José Tomás Errázuriz (illustration 24) or the portrait of "Antonio García Reyes" painted by Onofre Jarpa (illustration 25).

This socioeconomic profile of our portraiture also has a functional side, the search for an exact appearance. These are paintings on commission to preserve the memory and at the same time to honor certain persons because of their position in life. Banco Central owns a series of portraits of its presidents, executed in a similar manner as to pose and the setting in a certain interior space, accurate drawing, and respect for local color of attire, bodies and objects. The purpose is that the portrait looks like the portrayed by means of an academic version of rigorous sameness. Example of this gallery is the portrait of "Ismael Tocornal", first president of the Bank, painted by Eucarpio Espinosa (illustration 26).

A third group of works draws apart from the notion of portrait as true representation to approach a freer proposal, less constrained by the demands of who commissioned the work or the established canons, and closer to the artist's interest of distancing him or herself from the model. This rather is a pretext. In this case it is obviously hard to speak precisely of portraiture, because faces and figures abandon their verisimilitude to the model. This is esthetics oriented by the artist as the protagonist. The artist does not stay neutral opposite his model driven by the strong expressive load of his inner self that transfigures him and transports him to a resignificance that the model by itself did not have. In addition, there occurs a social adjustment as figures and faces are not discriminated; any figure and any face may be a "model".

Once again, the Generation of 1913 is the one that comes nearest to this trend. Important examples are the peasant figures painted by Arturo Gordon (illustration 27), the tragic scene of an abandoned body painted by Agustín Araya (illustration 28) or the figures of underprivileged people like the "Anciano y niña con jarrones" by Carlos Isamitt (illustration 29).

Closer to our days are the faces executed by Gracia Barrios and Roser Bru, they are fully autonomous, free of every technical mandate. The portrait as such does not represent, instead it symbolically presents the repressed strain in the facial expression executed by Gracia, and the anguish and the grief in Roser Bru's work. Furthermore, Benito Rojo proposes agile bodies, active in dynamic sport (illustration 30).

Still Life:

An ambiguous denomination, because it indistinctly refers to different objects: dishes, cutlery, tablecloth, wine glasses, bottles, desserts, and sweets; also fruit, flowers, hunting dogs, fowls, and many other things. Dictionaries describe still life as a representation of dead animals or inanimate objects.

The term appears for the first time in the Netherlands around 1650, in the inventories of paintings, competing occasionally with other titles, such as "painting of fruit" or "paintings of banquet". The original dutch term is "stilleven", meaning "inert model" or "motionless nature". Soon afterwards appeared in France the denomination "nature morte", meaning "inanimate objects" or "immobile objects".

As a matter of fact, the first art academies appeared in Europe in the course of the 17th century; they followed the French model of the Royal Academy. Still life was allocated a lower rank, as it was regarded at variance with the dignity and hierarchy of what embodied art: the painting of history, biblical and mythological scenes, actions of kings, princes and noblemen. The portrait ranked next. But pictures of animals, landscapes, and still lifes occupied the lowest step of the ladder. Much time elapsed before it was acknowledged that art has no privileged themes.

This thematic axle has been the least practiced in our country, but it has been widely utilized in the teaching of art, as an exercise of observation and perception, because it enabled the discovery and solution of problems related to atmospheres of light and shade, shapes and textures, composition and distribution in space, all of them workshop practices and painting lessons.

Banco Central owns a small number of still lifes; but there are some authors who should be mentioned. Characteristic of the representationist tradition are the works of Eucarpio Espinosa (illustration 31), Celia Castro (illustration 32) and Manuel Thomson (illustration 33). The latter one excelled in innovating the exercise of still life based on his acute observation of the contrasts between light and shade, thanks to the powerful luminous source he placed in certain spaces of the composition.

Again it is Juan Francisco González who breaking the institutional mold of this theme decidedly embarks on innovation. His flowers and fruits in accentuated foregrounds are a vivacious spill of shapes and colors intensely charged with pictorial matter. The former relevant strawberries and begonias yield their place to the act of painting, understood as language of its own that will not be subordinated to the representation of the motive; instead it consciously seeks that line and above all color be the protagonists – strawberries, begonias and chrysanthemums (illustration 34) ought to be primarily painting while fruit and flower are secondary. The painter applies a sharp look at the tangible wealth of reality, which habitually will not be seen or that we simply don't see, because our eyes are more engaged in recognizing things that have a utilitarian function. His appropriation of nature is not intended for staying in it, but for submitting it to a penetrating visual analysis in order to transfer it to the canvas essentially as color and shape.

His teachings and his example are felt in the numerous disciples who adhered to his mode of expression: Roko Matjasic (illustration 35), Ana Cortés and Inés Puyó (illustration 36), the two latter ones of the 1928 Generation. A group of twenty-six artists were awarded scholarships in France, when the School of Fine Arts was closed in 1928 on account of conflicts, rivalries and positions at variance with one another on art and the processes of executing works. A supreme decree issued by the government of President Carlos Ibáñez determined the closure. At their return in 1931, several of these artists became teachers of the reopened School with the purpose of renewing the instruction of art.

A special case within this thematic axle and dissociated from any seminal influence of the aforementioned artists is Ernesto Barreda. Unquestionably in his case, the existing insuperable generational gap is the result of the changes that art underwent in the course of the 20th century. This architect-painter has to work with the objects' consistency and durability, and at the same time associate them without a mutual logical relation. He creates a surrealistic atmosphere that does not conform to what we call reality, where silence, the landscape's stillness, the stones on the table, call into question the traditional concept of still life.

With respect to this reflection, one is tempted to compare our still-life painters with the European, particularly the Dutch masters, who developed the theme to exceptional heights: The exuberance of the objects; the abundance of food on banquet tables; the grandiose flower arrangements were the highest-pitched notes of their works. All this contrasts with the soberness, humility and economy of the Chilean artists, who treated the subject from a very different context, far from the dutch social and economic stand, with its wealthy bourgeoisie, result of their international trade and overseas colonies. Unconceivable was in Chile the still life with such splendor and abundance, or their implicit symbolic or moral undertones. According to what we mentioned before, in Chile still life had the significance of visual and plastic exercise, workshop studying, to analytically grasp small fragments of nature within a closed ambit, as if it were a laboratory for experimental painting.

The Sea:

This thematic axle holds two groups: high seas and seaside paintings. That is to say, the painters chose a wide-open maritime scenario together with the whole visual expanse of a faraway horizon; or else, an approach to the coast where sea and land converge.

We said that our relation with the sea is distant. I even dare to say, it has been conflictive. Look at the far-reaching coastline that runs along our whole country and think of the immense ocean that we have in front. Harbors are the space of international cargo loading and unloading and the numerous fishing coves, which are the source of mere survival. We have no seafarer vocation; only the effort deployed by the Chilean Navy has maintained a certain linkage between the sea and the population.

Two British artists who came to Chile in the 19th century opened this topic: Charles Wood, who resided during the first half of that century in Chile, and Thomas Somerscales, who arrived in 1863.

Banco Central owns several seascapes of the latter one. "El Combate Naval de Angamos" (illustration 37) and one of the high seas titled "Off Sea" (illustration 38). In the first one, the skies' transparency darkens with the fire and the smoke of the artillery of the combatant ships, encompassed in a dense and thick chromatic atmosphere, which heightens the drama of the battle. "Off Sea" shows us a panorama with a sailing vessel at the center and a faraway steamboat. His seagoing and shipbuilding expertise is reflected in the portrayal of the first one's structure and full sails. This objective rigor is a constant of his artistic career, in opposition to the marine scenes that depict the sea combats of the Pacific War.

Alvaro Casanova, a disciple of Somerscales, is the first national high-seas painter. His paintings often let us see ships in peaceful voyage, in dramatic combats or in furious storms. The same as his master, Casanova was an expert navigator and continuing the chronicle, he did not omit any one maritime scene of the 1879 War, such as "El Combate Naval de Iquique" (illustration 39).

The same Somerscales also left seaside paintings, as for instance "Valparaíso Bay": an extended panorama observed from an elevated point of observation at great distance from the harbor. Noteworthy is that he

followed a similar procedure in his landscapes, always seeking widespread scenarios to display the full grandiosity of the natural spectacle.

The seaside is preferred by painters who explore the coastal geography. The Banco Central collection includes "Nocturno" by Enrique Swinburn; "Paisaje marino" by Luis Strozzi (illustration 40) "Pescadores" by Arturo Gordon; "Puerto" by Roko Matjasic; "Playa de San Sebastián" by Oskar Trepte and Arturo Pacheco with his well-known paintings of Angelmó.

Indubitably, the seaside attracted most sea painters. But their visual search varies from one generation to the next one. For instance, Swinburn's is closer to his own 19th century generation, with his clear and nitid drawing of the vessels, but with clouds of denser facture, affected by the sunset, while Arturo Gordon, Luis Strozzi and Roko Matjasic have in common a vigorous sketch line, the dexterous application of the brush and the use of the highest tonal intensity of colors. On the other hand, Arturo Pacheco Altamirano prolongs the heredity of the impressionist light, the chromatic vibration on water and the ease of facture. Oskar Trepte, german painter who lived many years in Chile, will attract attention by his painting of the San Sebastián beach featuring the extreme levity of the atmosphere, thanks to a subtle and careful brushwork with toned-down colors, which turn transparent the mass of air that encompasses dunes and beach.

CULTURAL CAPITAL AND SOCIAL INVESTMENT

After the foregoing presentation of the Banco Central art collection, I would like to draw attention on the function and responsibility of maintaining and conserving the Bank's art works.

The Institution in this respect is similar to other Latin American central banks, as for instance those of Perú, Colombia and Ecuador, which are custodians of a remarkable artistic patrimony, especially of pre-Columbian art.

What would have happened if these cultural treasures had they not been kept under the Banks' custody?

They probably would have been privatized and in consequence been out of public reach. In the case of our Central Bank, its artistic patrimony is an heirloom accessible to every member of the national community.

In a country such as ours that still is not fully aware of the value of art assets, the art works of the Banco Central collection constitute cultural capital and social investment.

MILAN IVELIC

Obras

Artworks



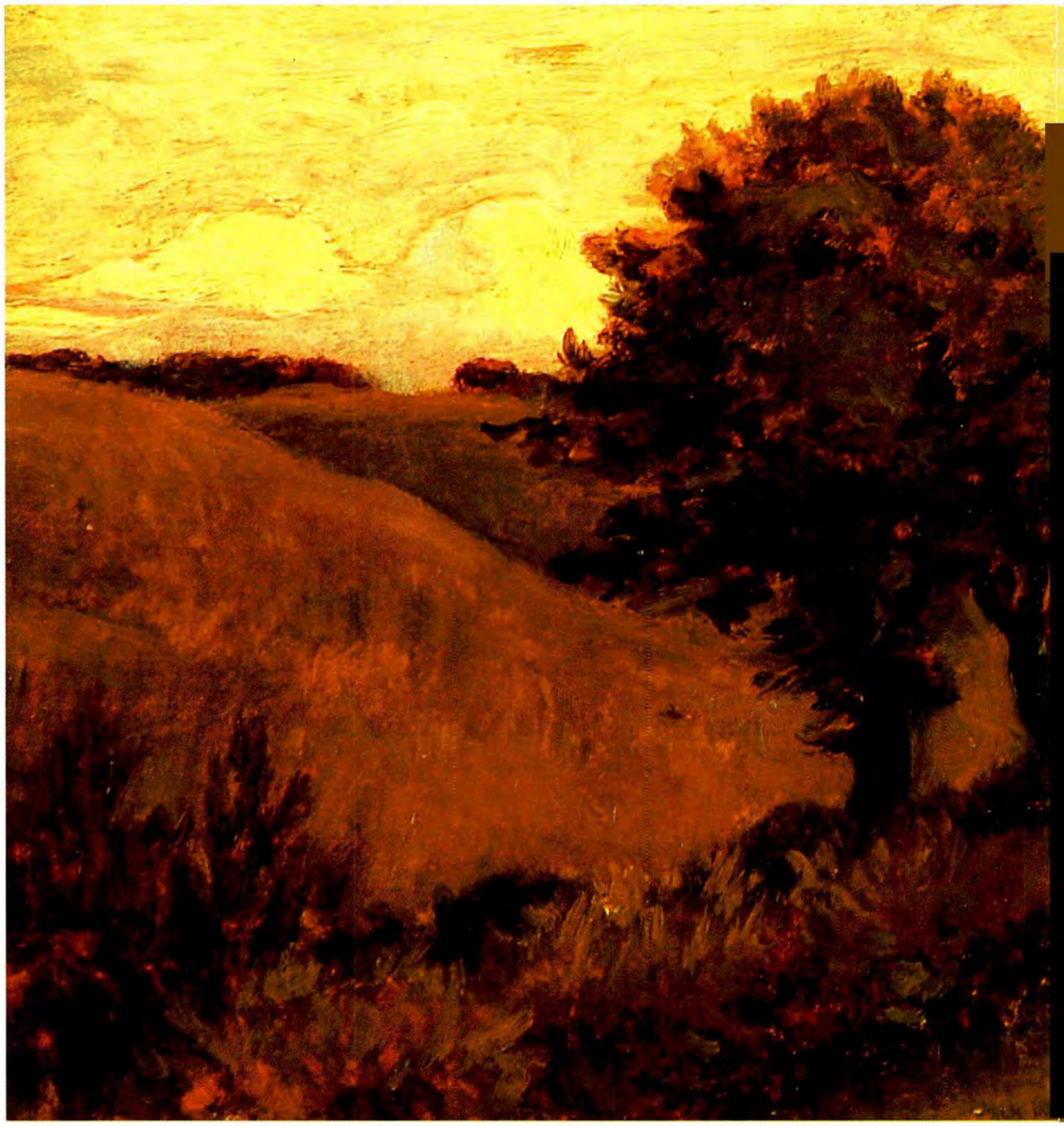
Pablo Burchard E.
Árbol
Óleo/tela
61 x 53 cm.



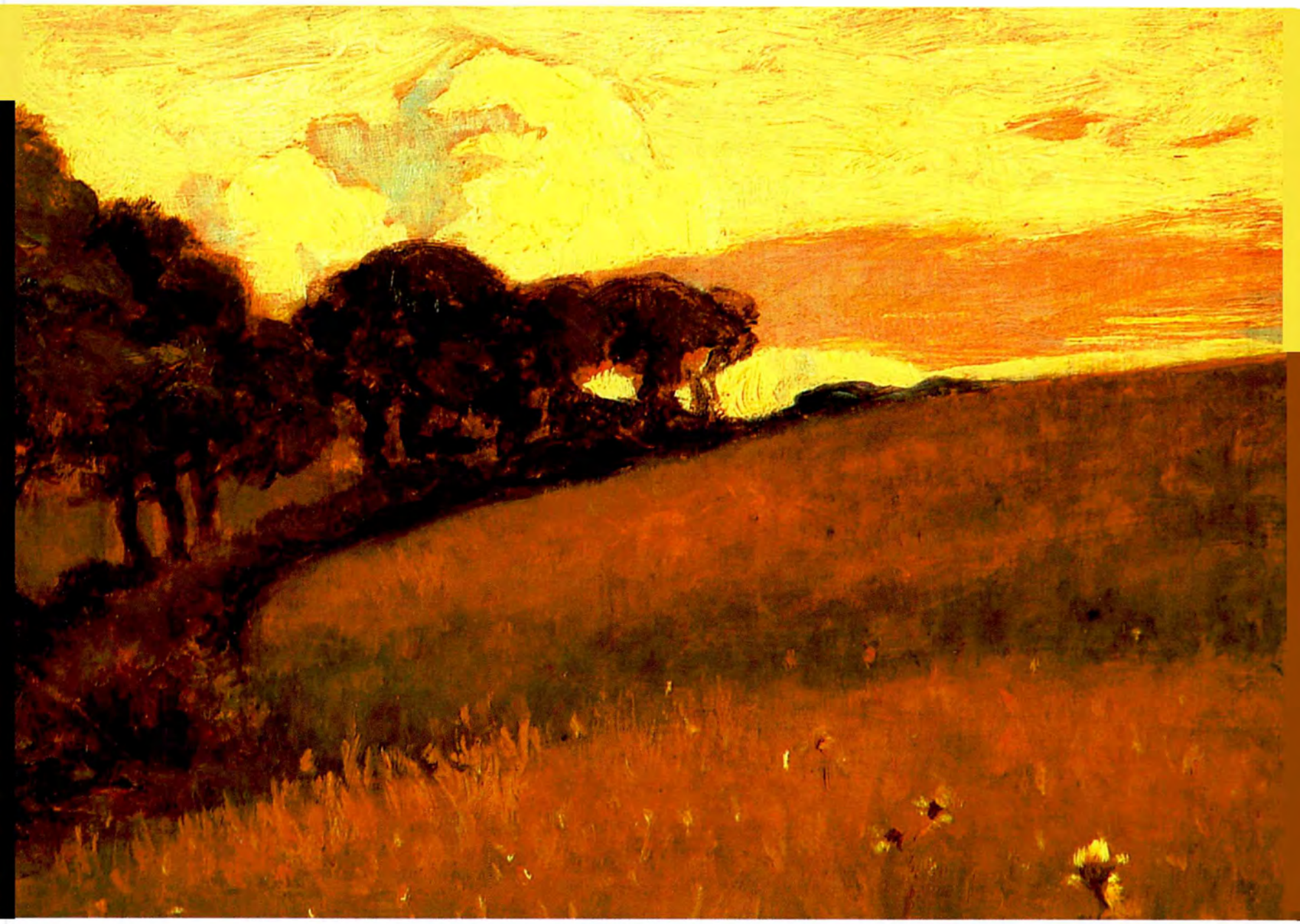


Rafael Correa
En el potrero. 1937
Óleo/tela
132 x 100 cm.





José Tomás Errázuriz
Atardecer
Óleo/madera
395 x 165 cm.



Joaquín Fabres
Otoño
Óleo/tela
50 x 58 cm.





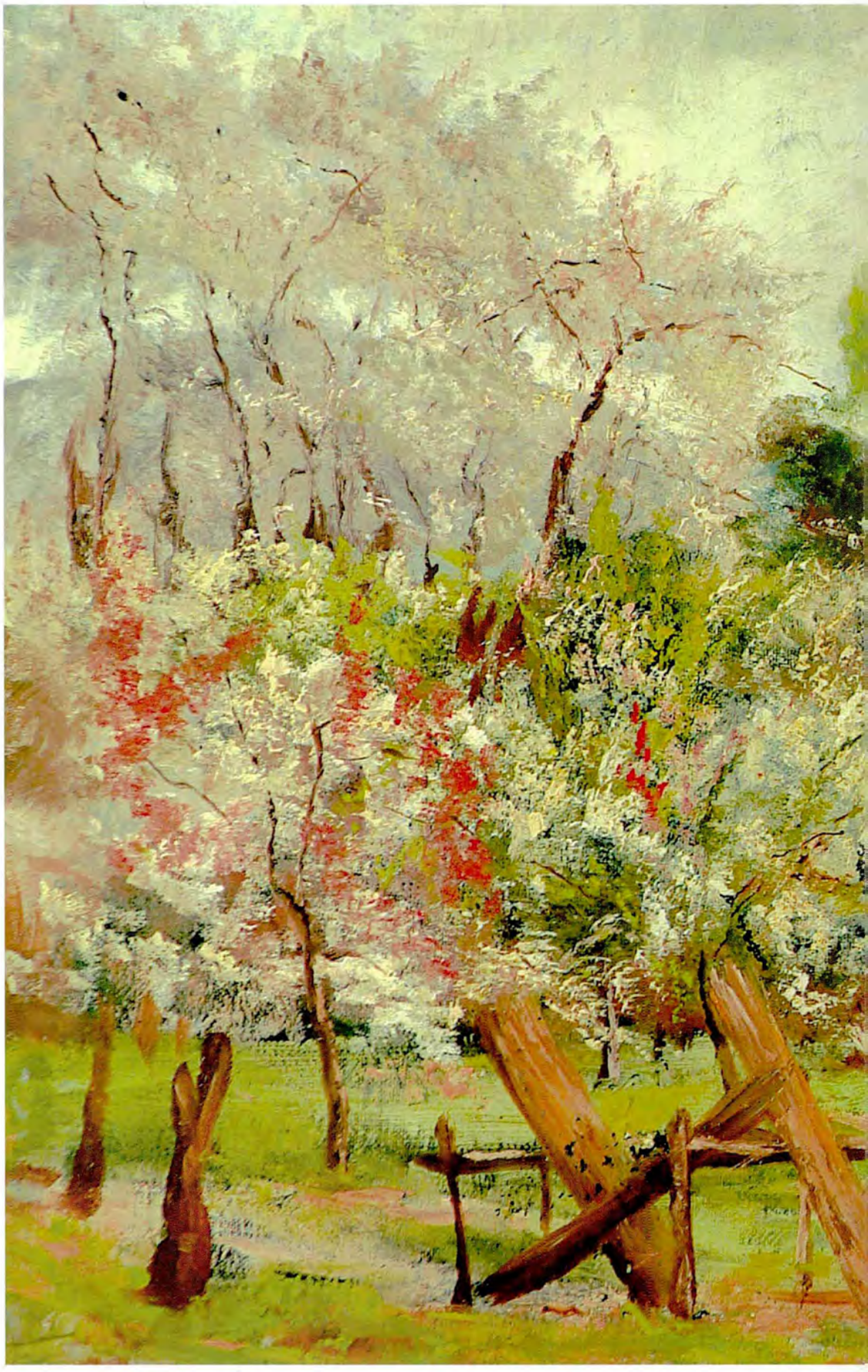
Juan Francisco González
Parrón de Jotabeche
Óleo/tela
39,5 x 30,5 cm.





Arturo Gordon
Caleta roja
Óleo/tela
56 x 44,5 cm.





Eugenio Guzmán Ovalle
Primavera
Óleo/tela
63,5 x 40 cm.





Alfredo Helsby
Alrededores
de San Felipe
Óleo/tela
92 x 64 cm.



Onofre Jarpa
Gran palma
Óleo/tela
90 x 120 cm.

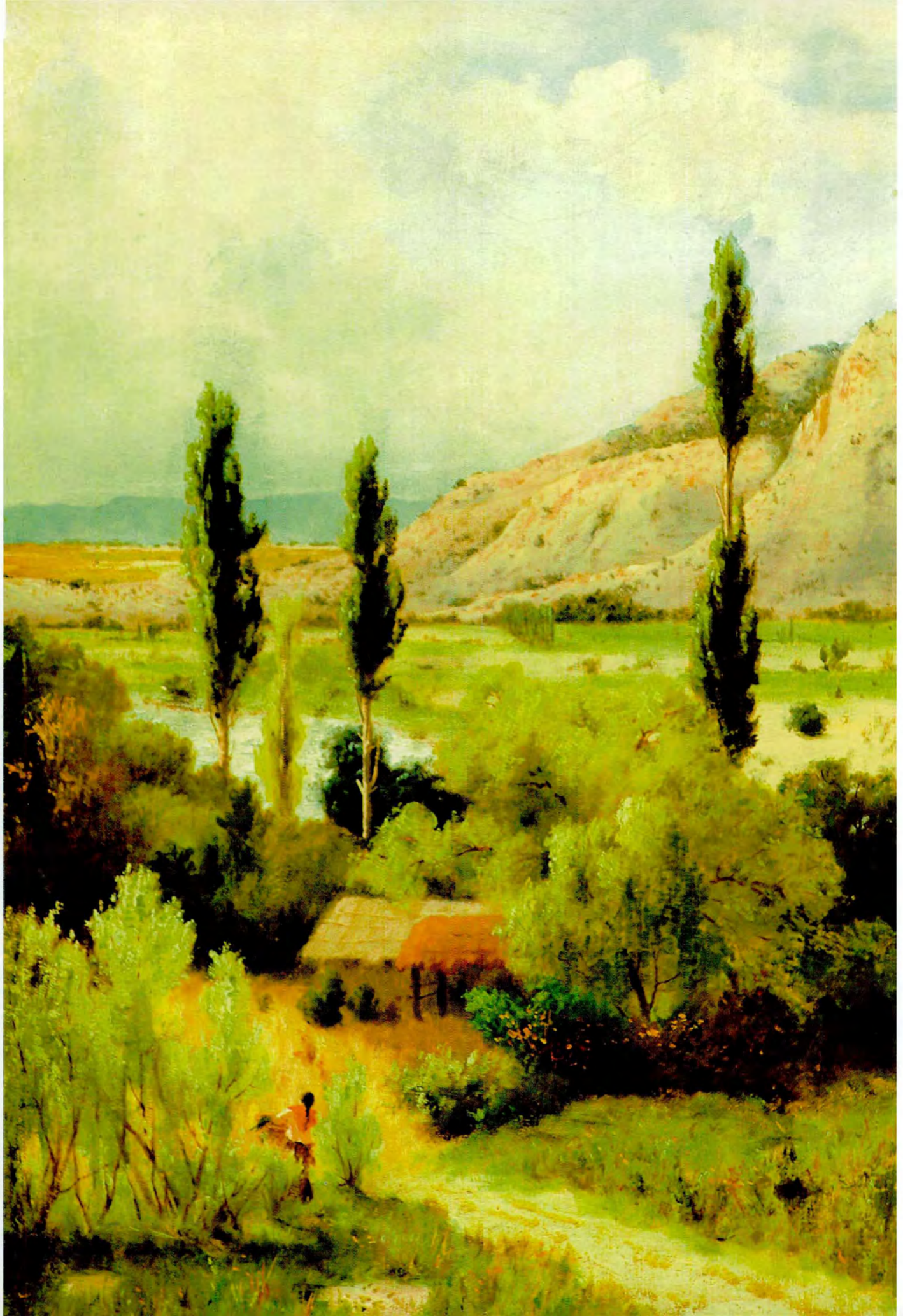




Pedro Jofré
Paisaje
Óleo/tela
146,5 x 74 cm.



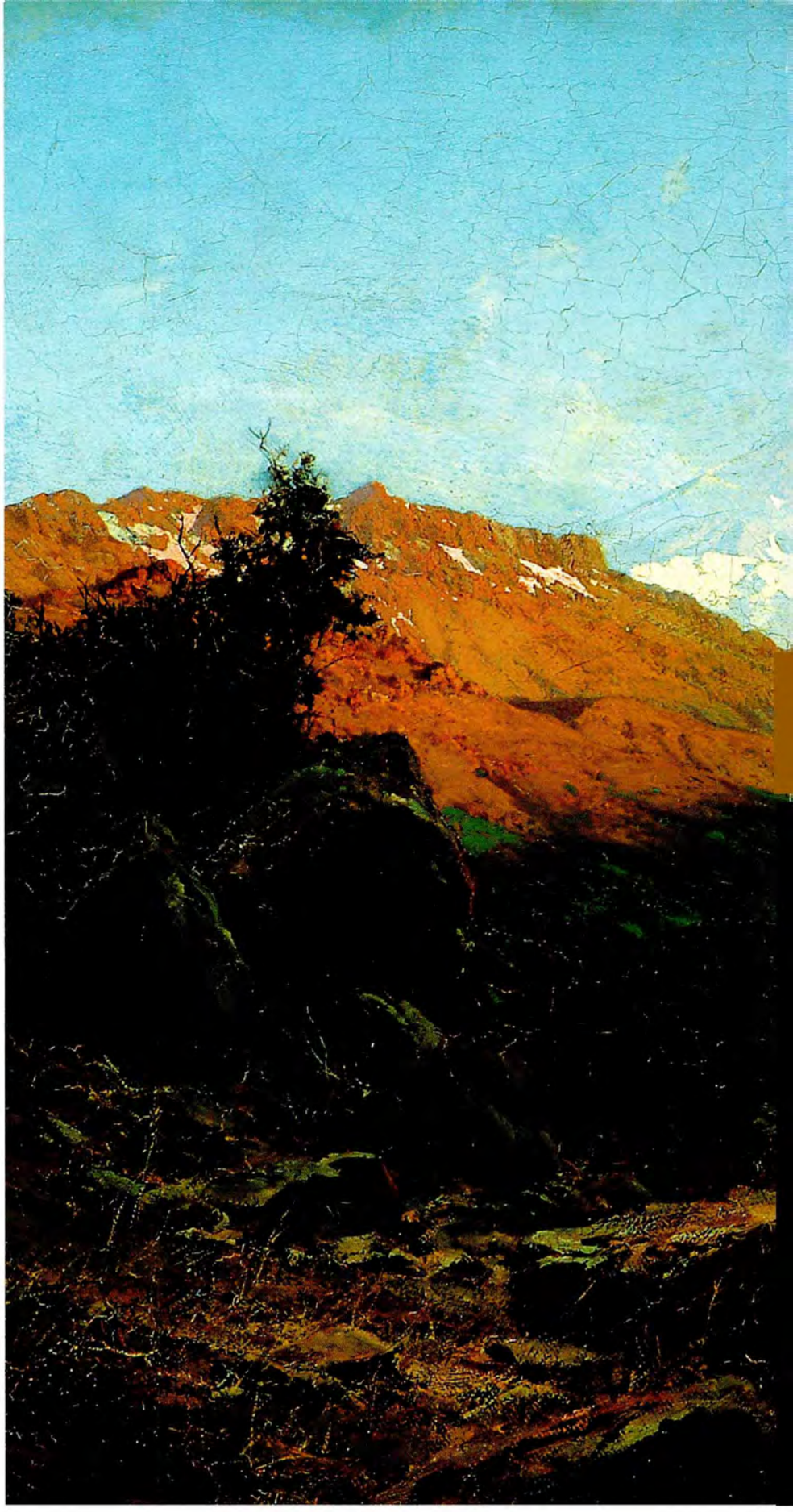
Pedro Lira
Cajón del Maipo
Óleo/tela
59 x 86,5 cm.





Benito Rebolledo
Primavera
Óleo/tela
90 x 100 cm.



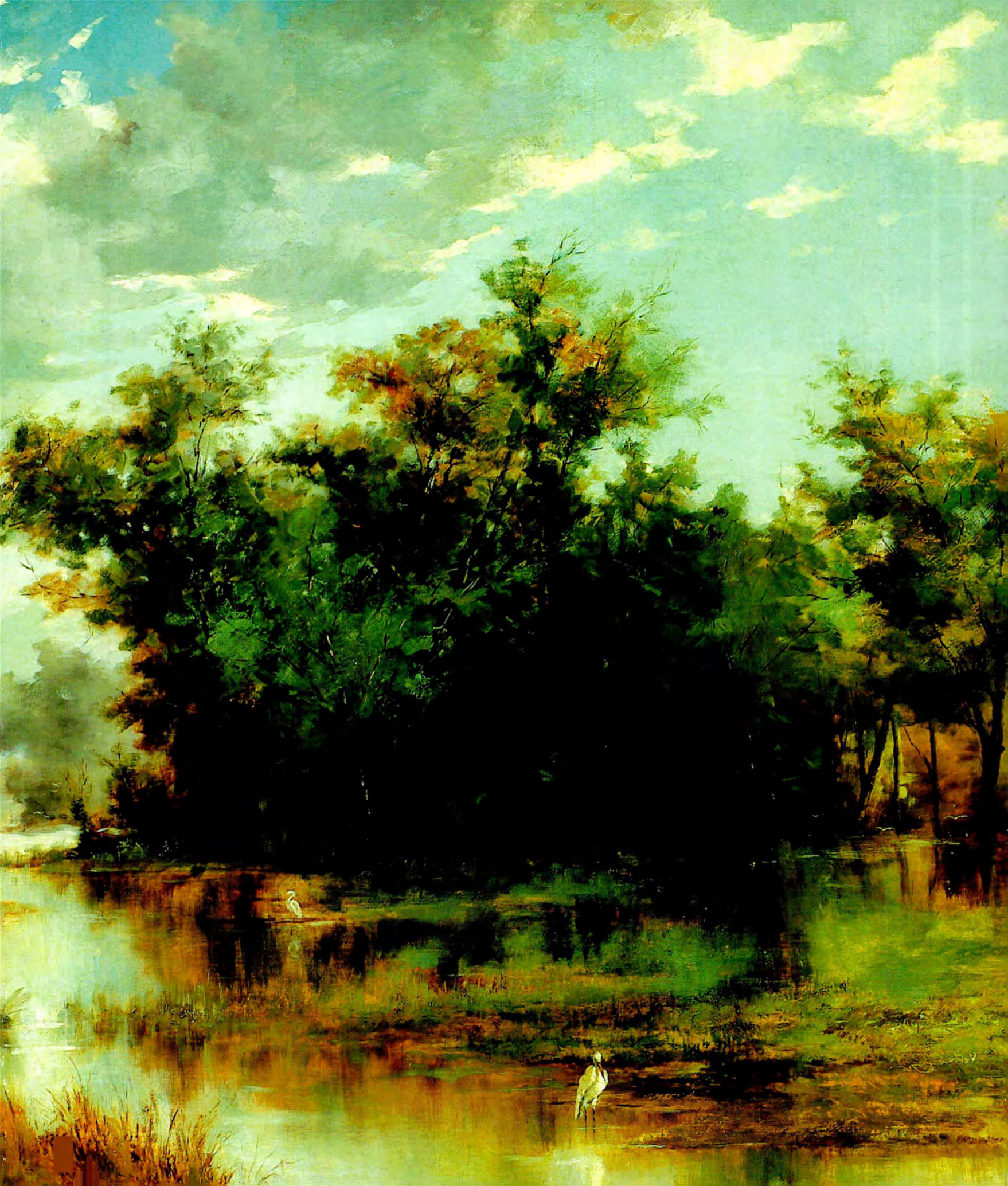


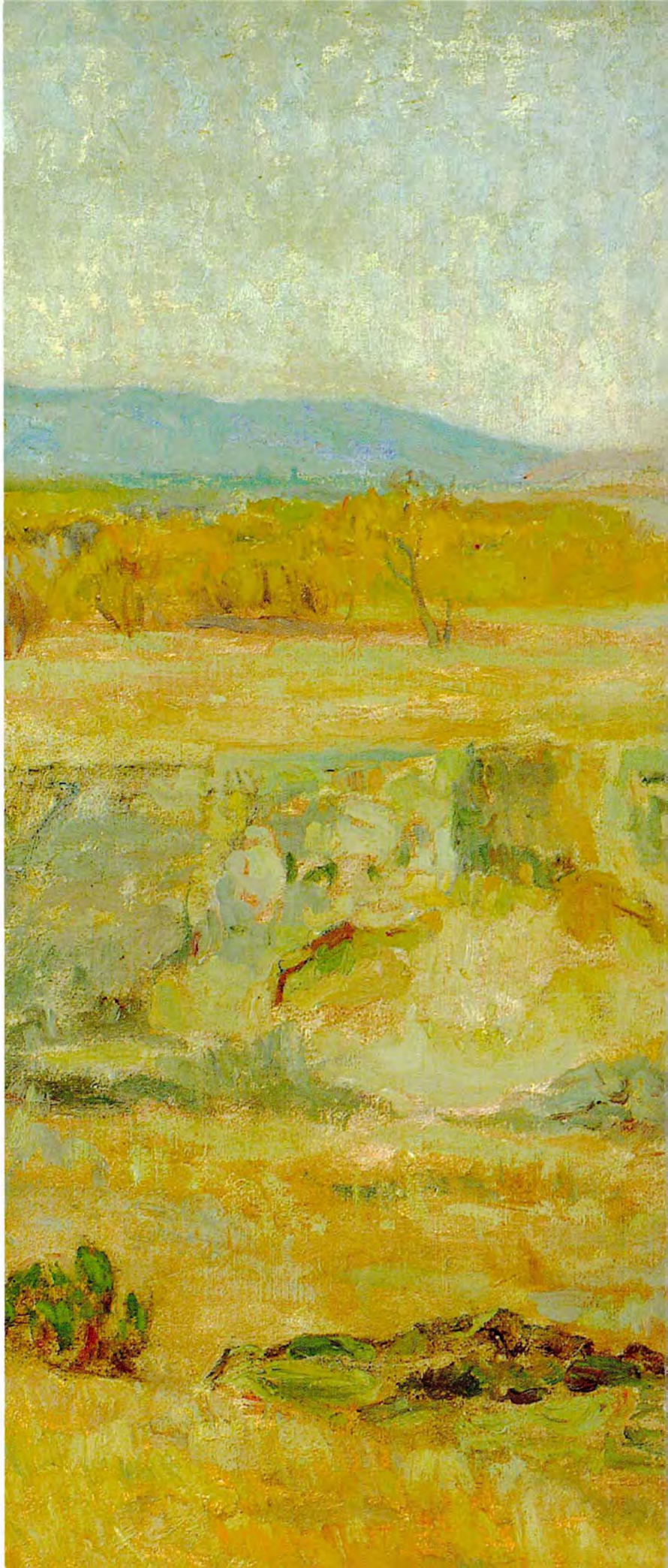
Thomas Somerscales
Paisaje del Aconcagua. 1886
Óleo/tela
73,5 x 48,5 cm.





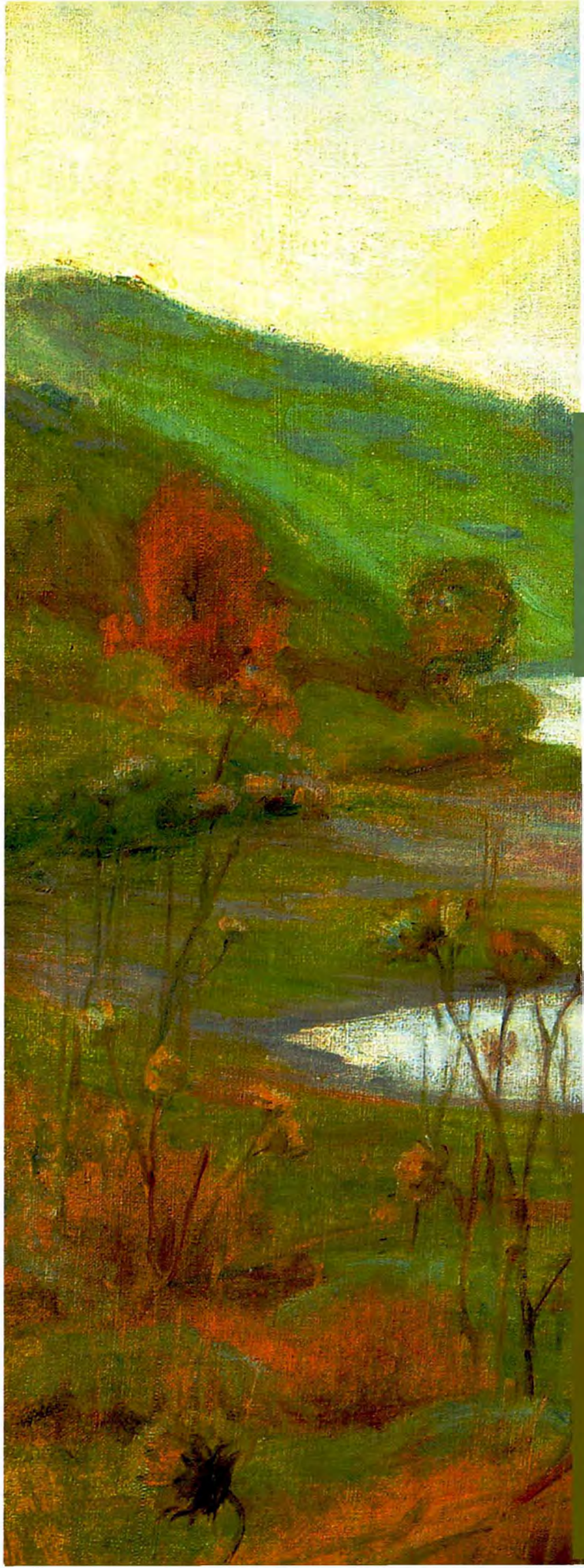
Enrique Swinburn
Paisaje con vacas y garzas. 1884/89
Óleo/tela
153 x 127 cm.





Alberto Valenzuela Llanos
Paisaje Lo Contador
Óleo/tela
241 x 173 cm.



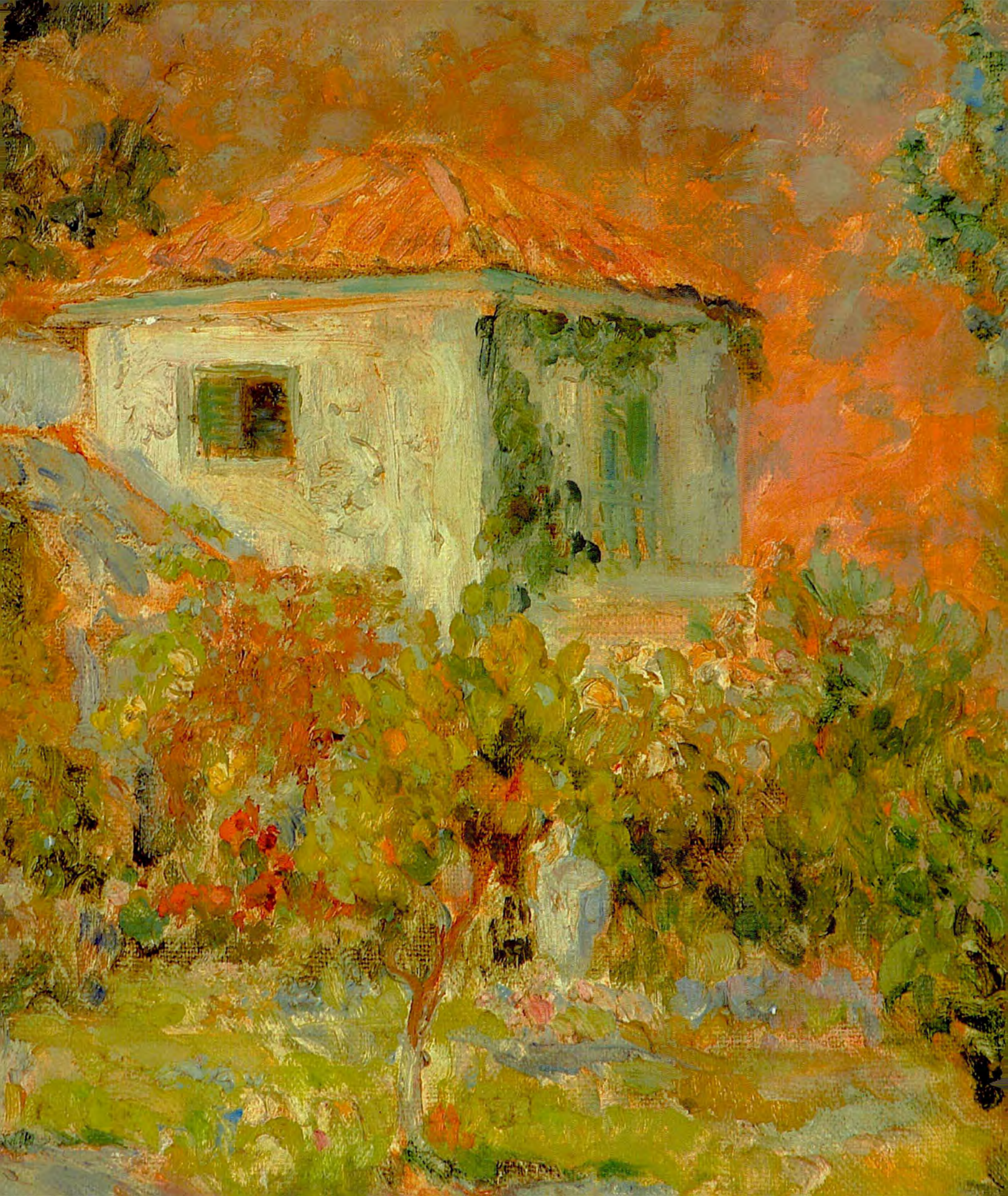


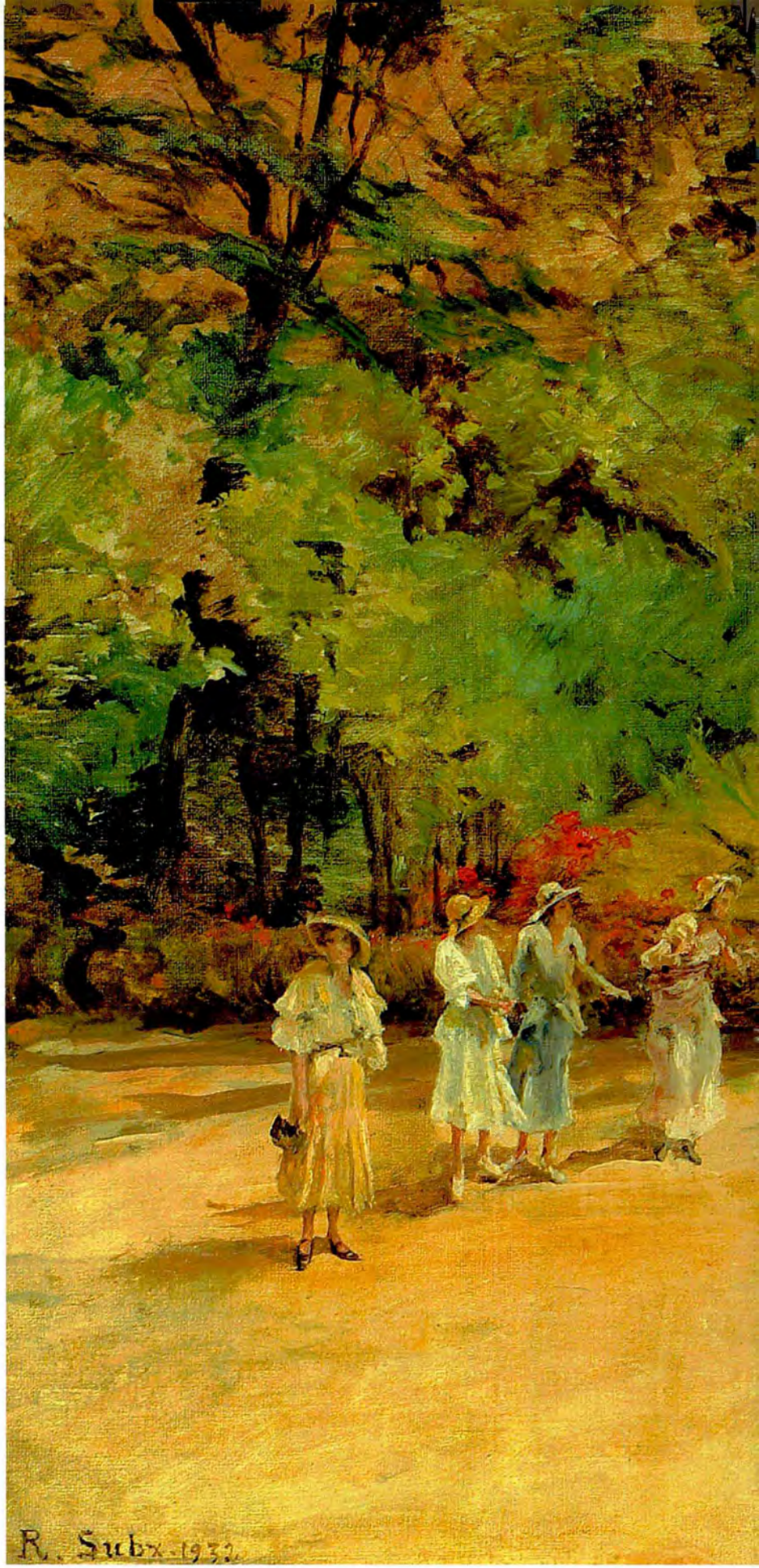
Guillermo Vergara
Caballos pastando
Óleo/tela
117,5 x 141,5 cm.





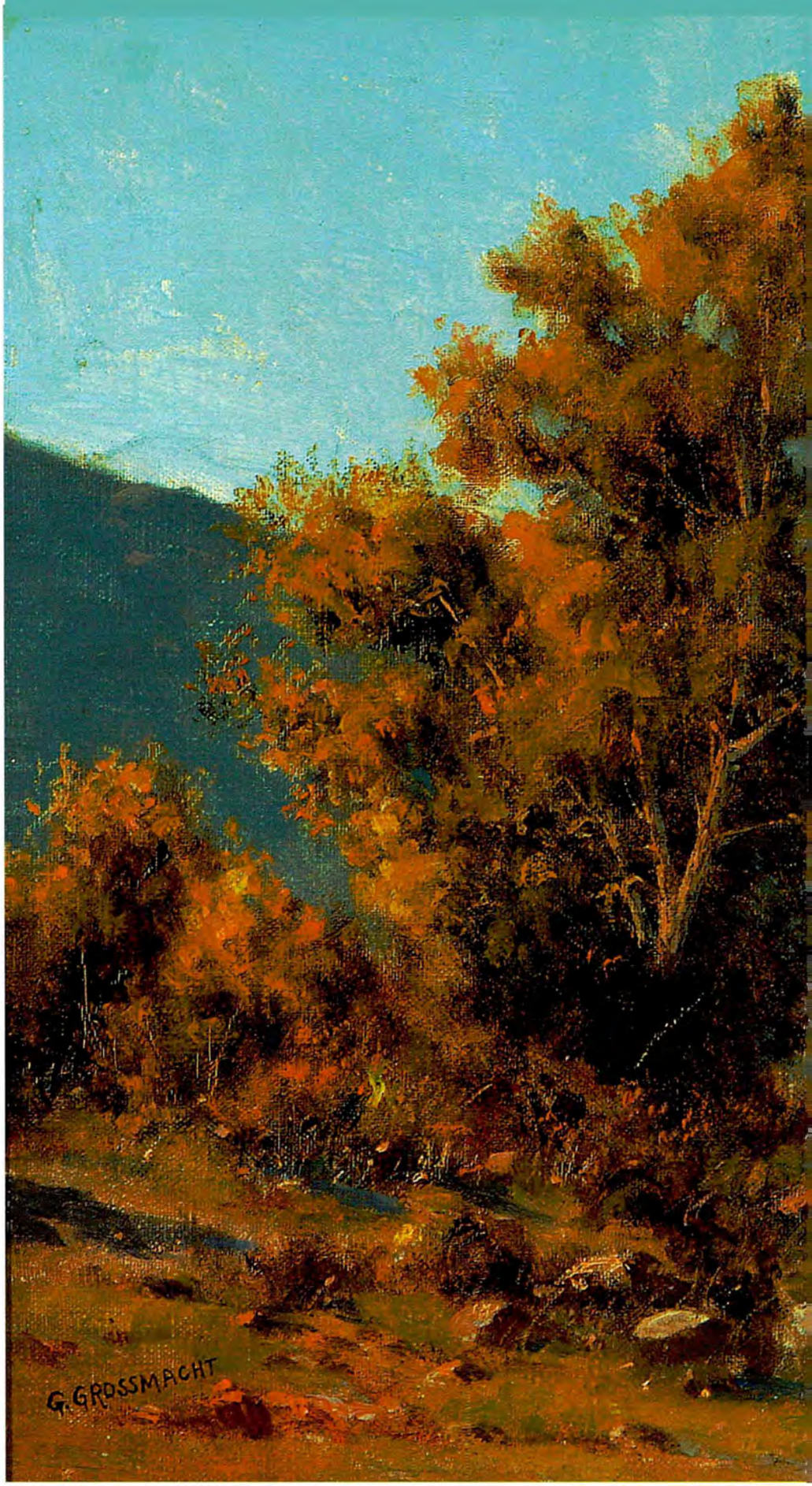
Carlos Pedraza
Paisaje
Óleo/tela
72 x 60 cm.





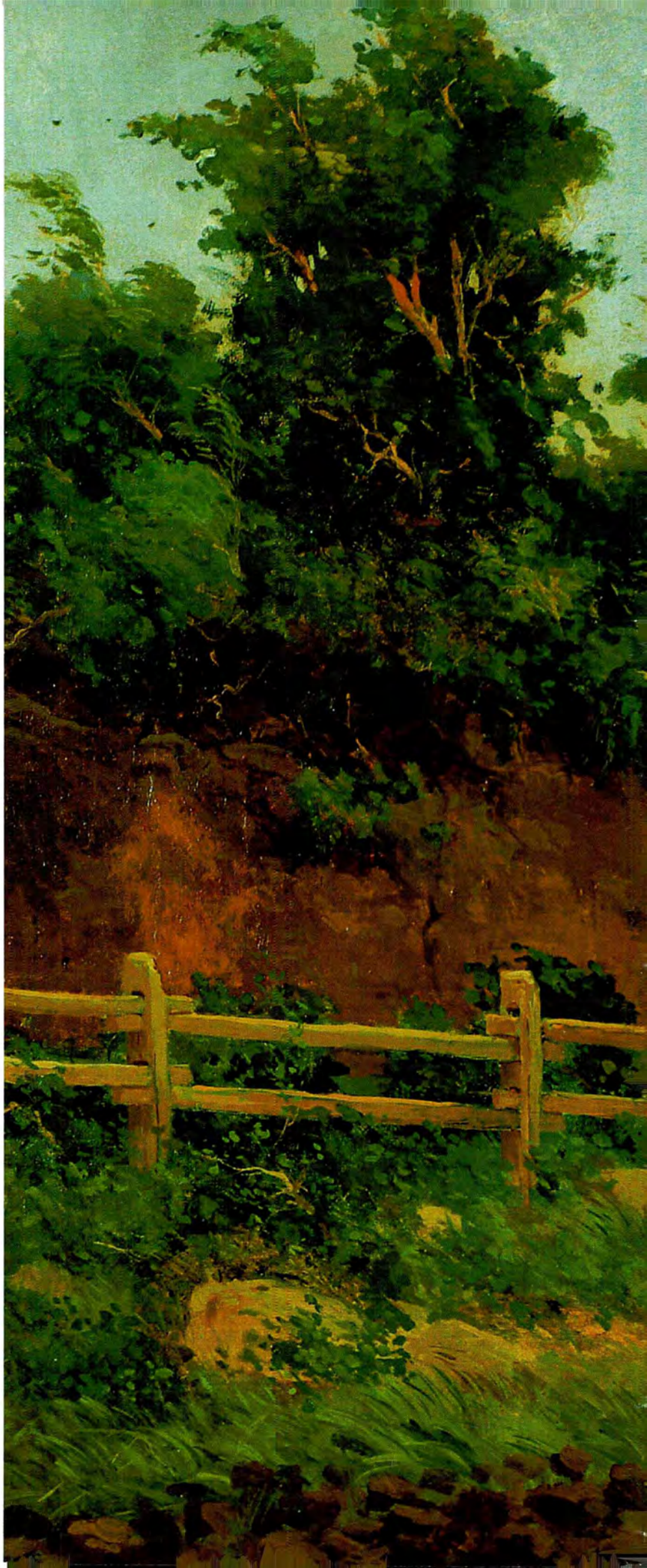
Ramón Subercaseaux
En la Quinta del Llano. 1932
Óleo/tela
82 x 57 cm.





Guillermo Grossmacht
Paisaje cordillerano
Óleo/tela
65,5 x 41 cm.





Alberto Orrego
Día gris del Sur. 1896
Óleo/tela
117 x 91 cm.





Jorge Caballero
Valle Central
Óleo/tela
45,5 x 55 cm.





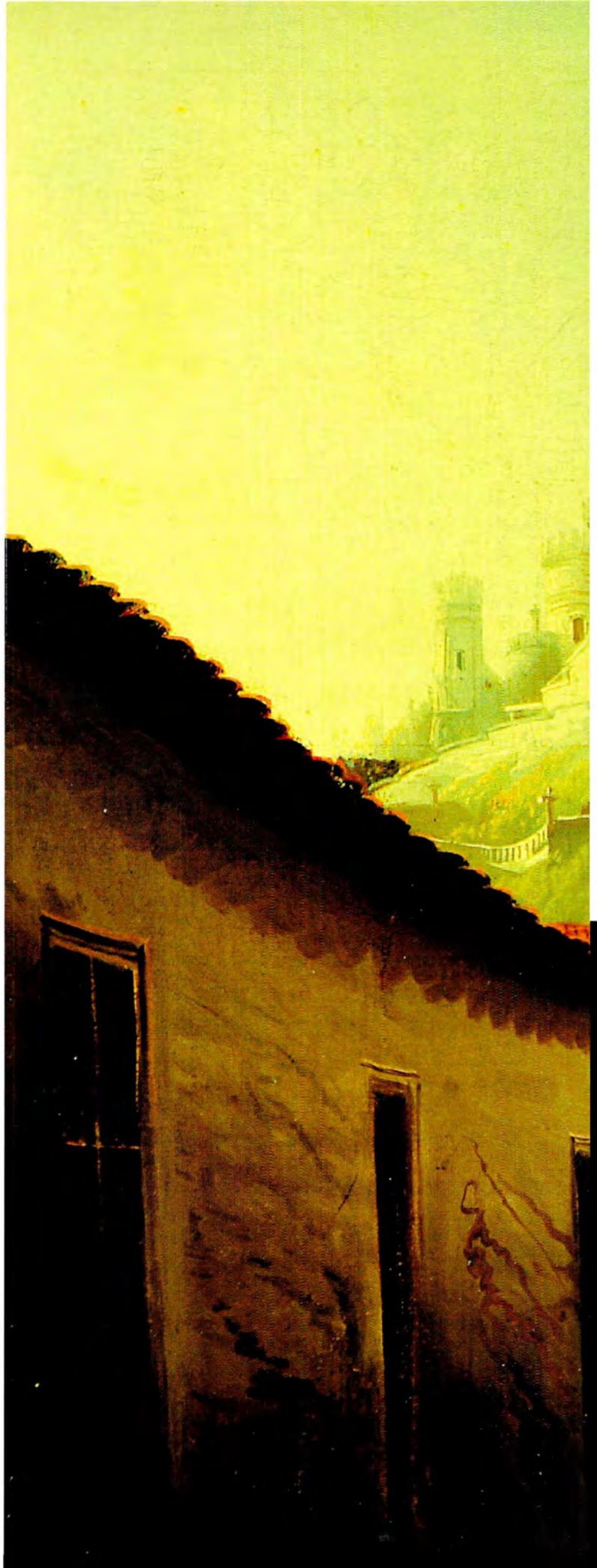
José Backhaus
Visión de Santiago
Óleo/tela
101 x 67 cm.





Pablo Burchard A.
Vista de la ciudad
Óleo/tela
155 x 100 cms.

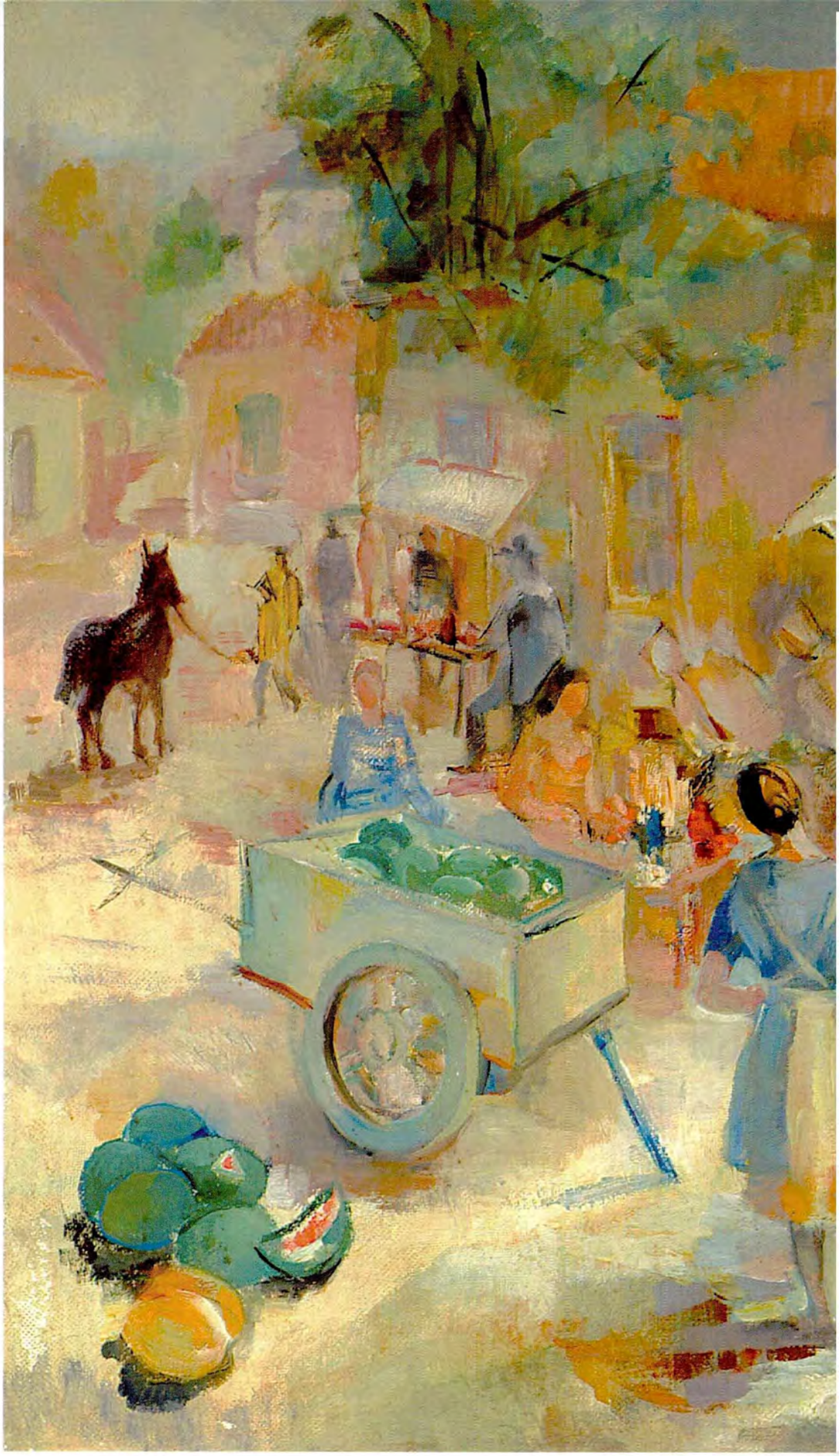

BURCHAT



Burke

Calle Carmen
Óleo/Tela
68 x 54 cm.

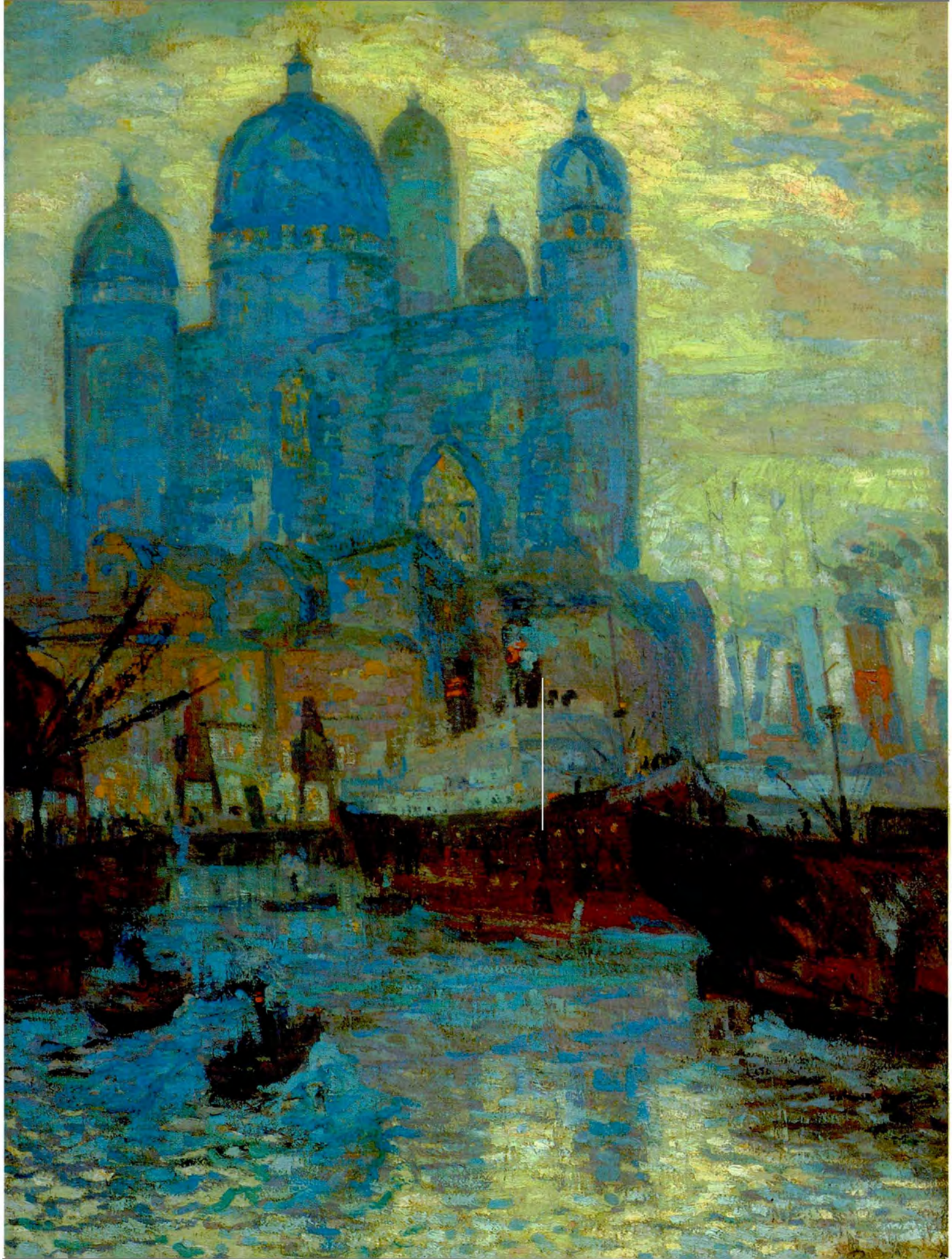




Ana Cortés
El mercado
Óleo/tela
101 x 65 cm.


A Cortés

Pedro Luna
Catedral de Marsella
Óleo/tela
97 x 130 cm.



Oskar Trepte
Calle Los Espinos. Ñuñoa. 1946
Óleo/tela
72,5 x 75 cms.





Rafael Valdés
Terraza con vista a la iglesia San Francisco
Óleo/tela
94 x 94 cm.





E. B. De la Touanne
La Cañada.
Promenade publique de Santiago
Grabado
31 x 24 cm.





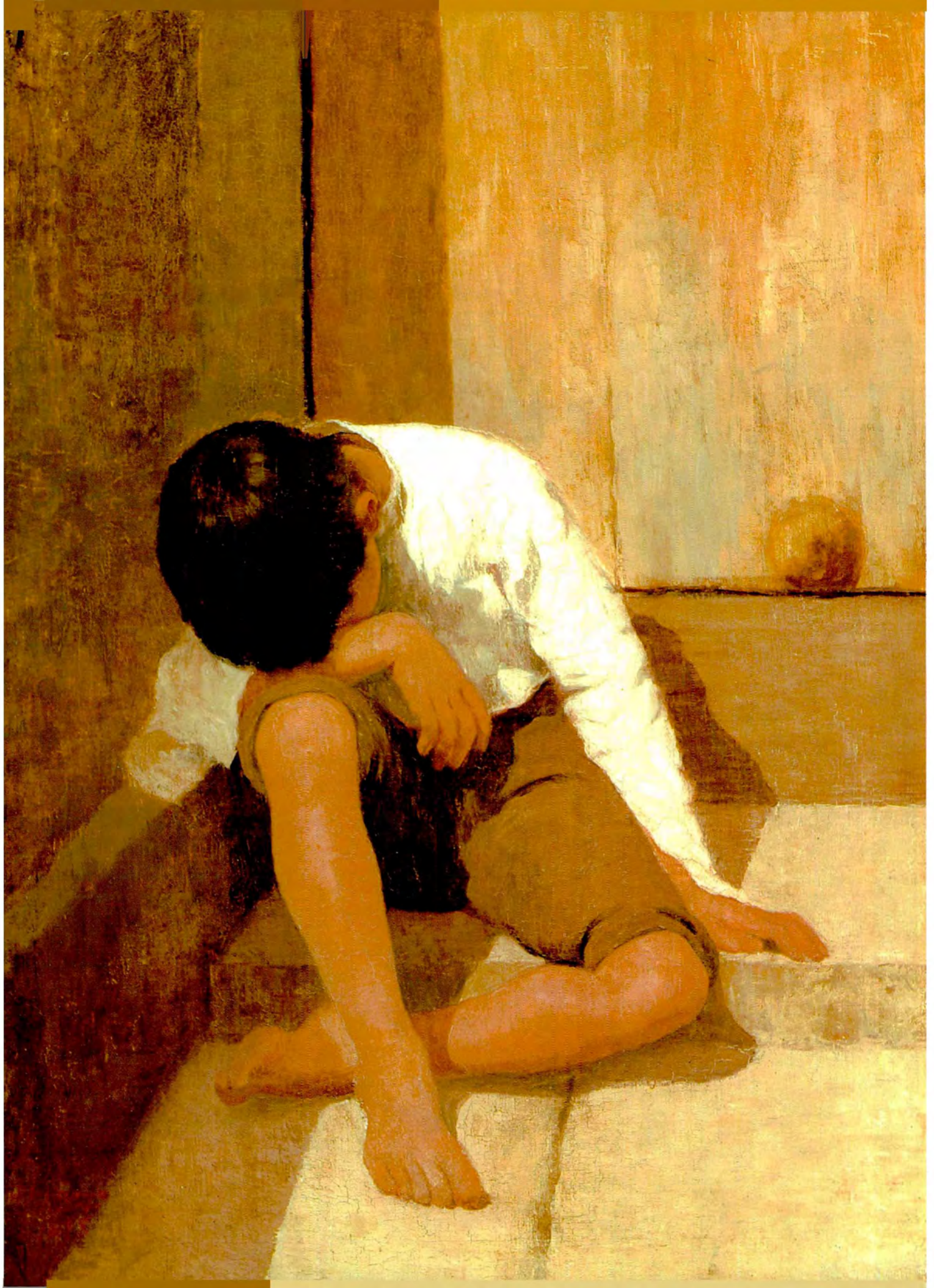
E. B. De la Touanne
Serenos
Grabado
29 x 23,5 cm.



Fernando Morales Jordán
Iglesia de la Preciosa Sangre. 1981
Óleo/tela
50 x 61 cm.



Agustín Araya
Niño atribulado. 1888
Óleo/tela
80 x 110 cm.





Gracia Barrios
Un rostro.
Técnica mixta/papel
76 x 56 cm.





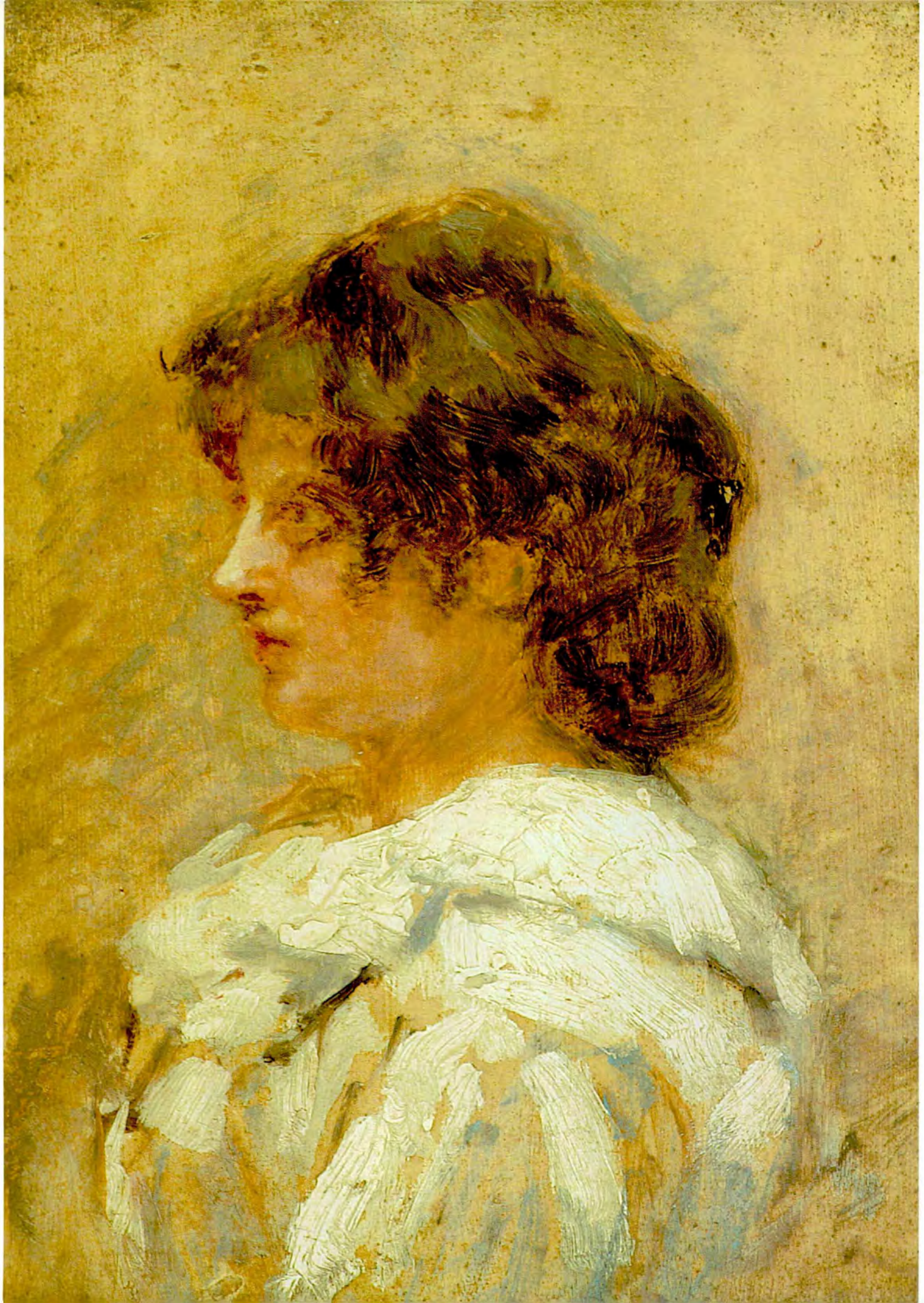
Roser Bru
Serie Ana Frank. 1990
Grabado/papel
76 x 56 cm.


Anne Frank

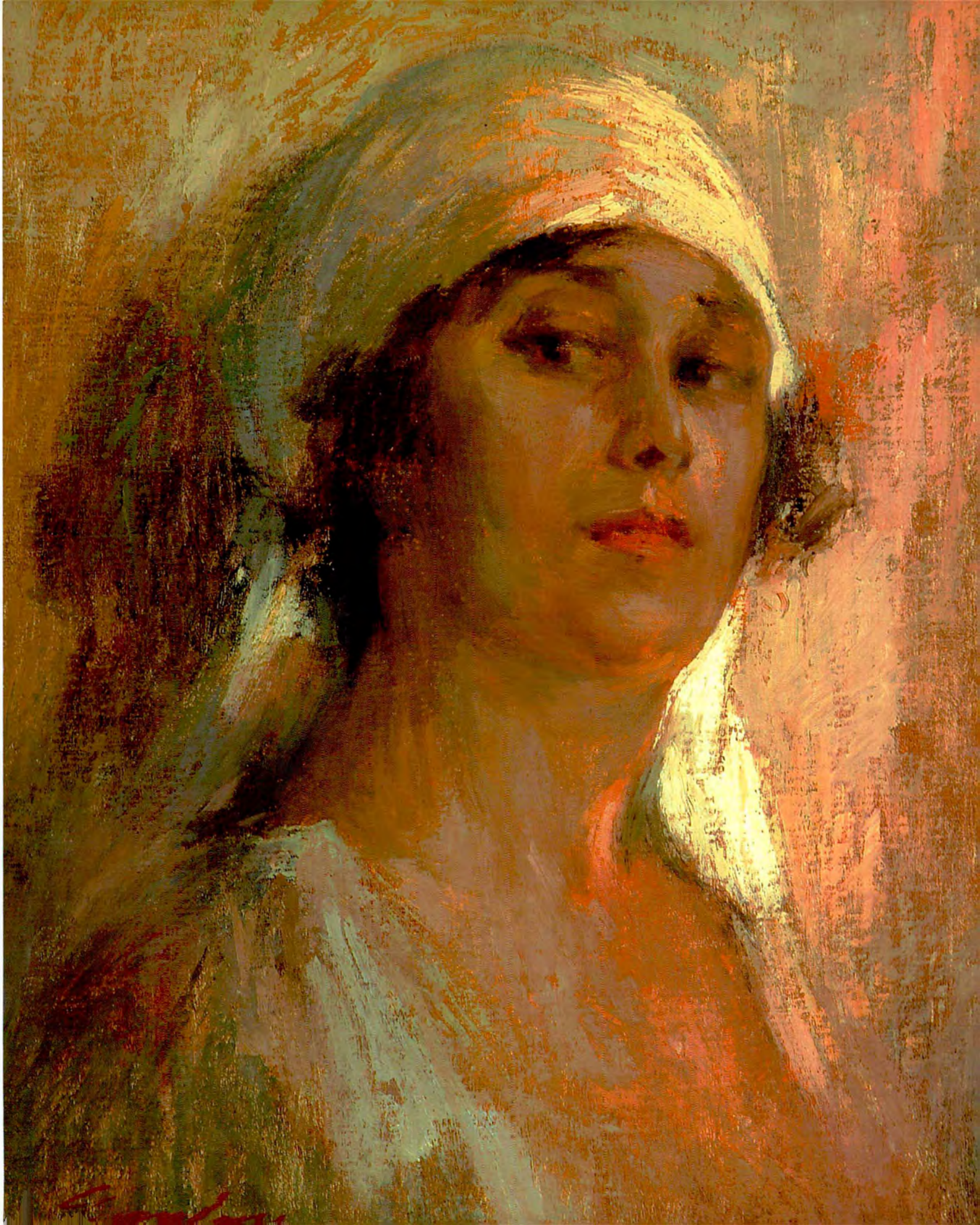
José Gil de Castro
Canónigo Manuel José Verdugo Martínez
Óleo/tela
80 x 106 cm.


Verdadera efigie de Dn. Man.
Josè Verdugo Martinez, mi-
embro de la Legion de merito de Chile.
Canonigo de la Sta. Yglesia de Santiago
D.tor en Sagrada Teologia, ex Catedra-
tico de Filosofia. y Rector en la Uni.
versidad de Sn. Felipe. Rector tam-bien
del Ystituto Nacional literario de la
Repb.ca: nacio el-22- de Jun.o de 1786
y fue retrat.do a la edad de 55 a.s y murio-

Juan Francisco González
Niña
Óleo/cartón
26 x 34,5 cm.



Arturo Gordon
Cabeza de mujer
Óleo/tela
40 x 50 cm.



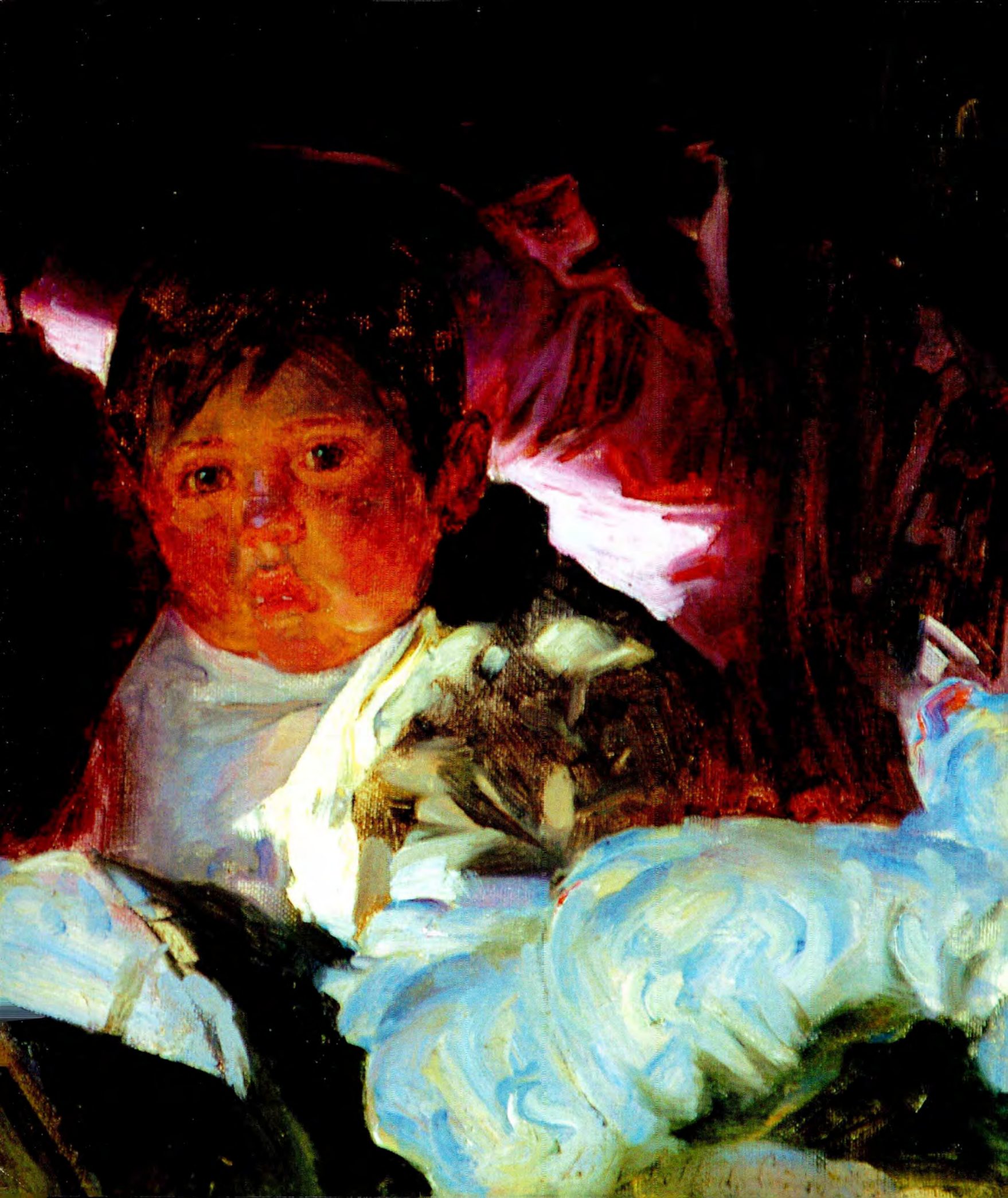


José Mercedes Ortega
El primer hijo. 1875
Óleo/tela
193 x 129 cm.





Benito Rebolledo
Niño
Óleo/tela
55 x 49,5 cm.





Pedro Subercaseaux
Damas chilenas.
1910
Óleo/tela
57 x 44 cm.



Alfredo Valenzuela Puelma
El bandolero
Óleo/tela
60,5 x 98,5 cm.





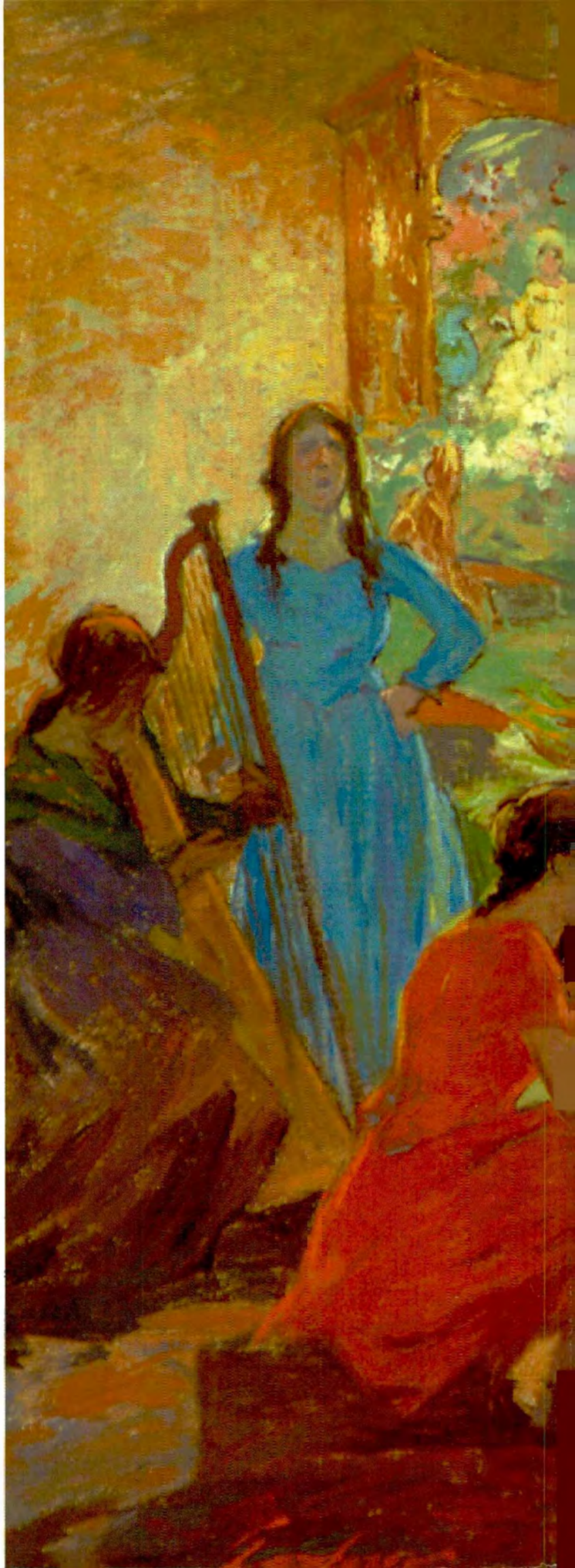
P. Blanchard
Huaso a caballo
Grabado
35 x 26 cm.





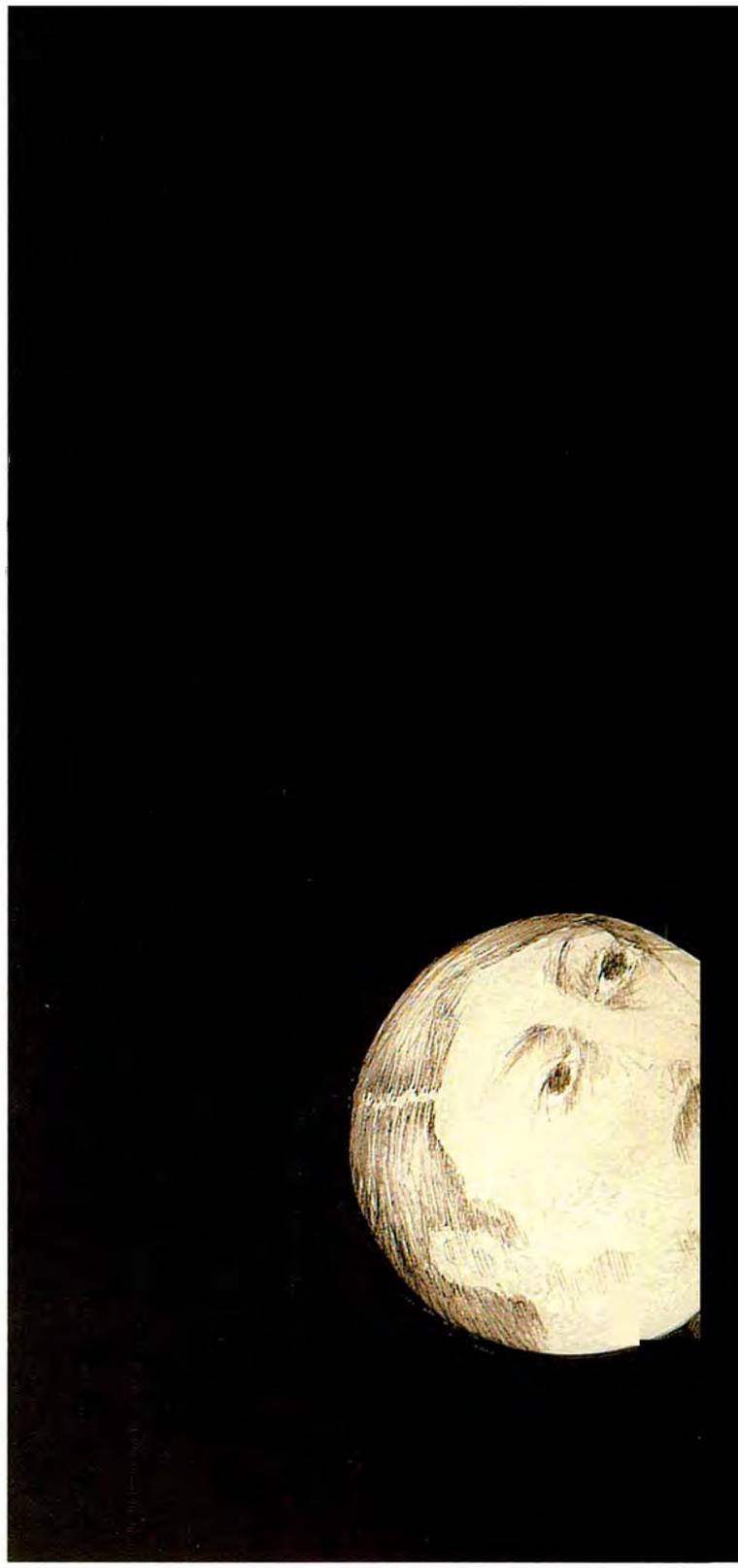
E. B. De la Touanne
Huasos des environs de Valparaíso et de Santiago
Grabado
31 x 25 cm.



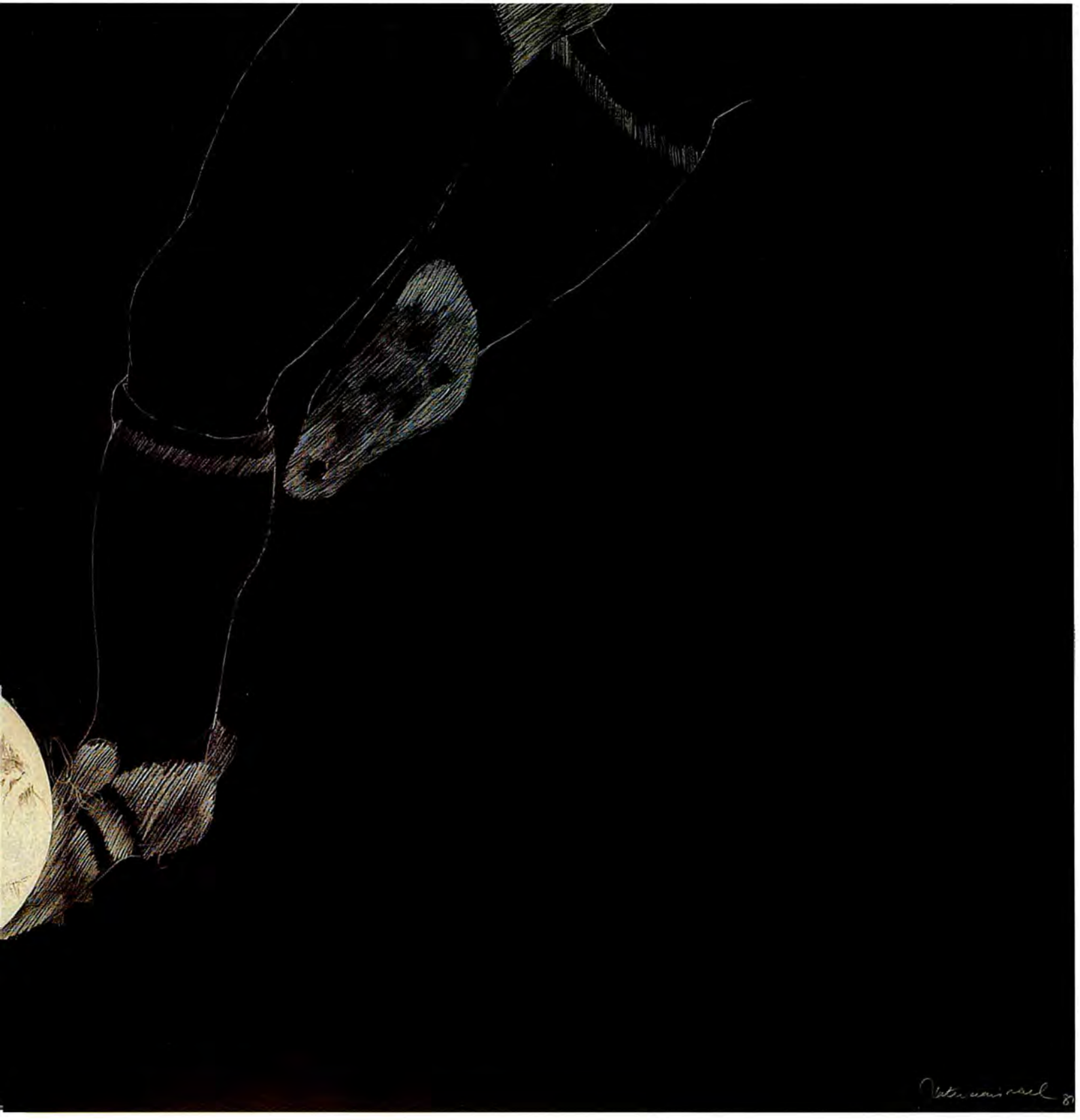


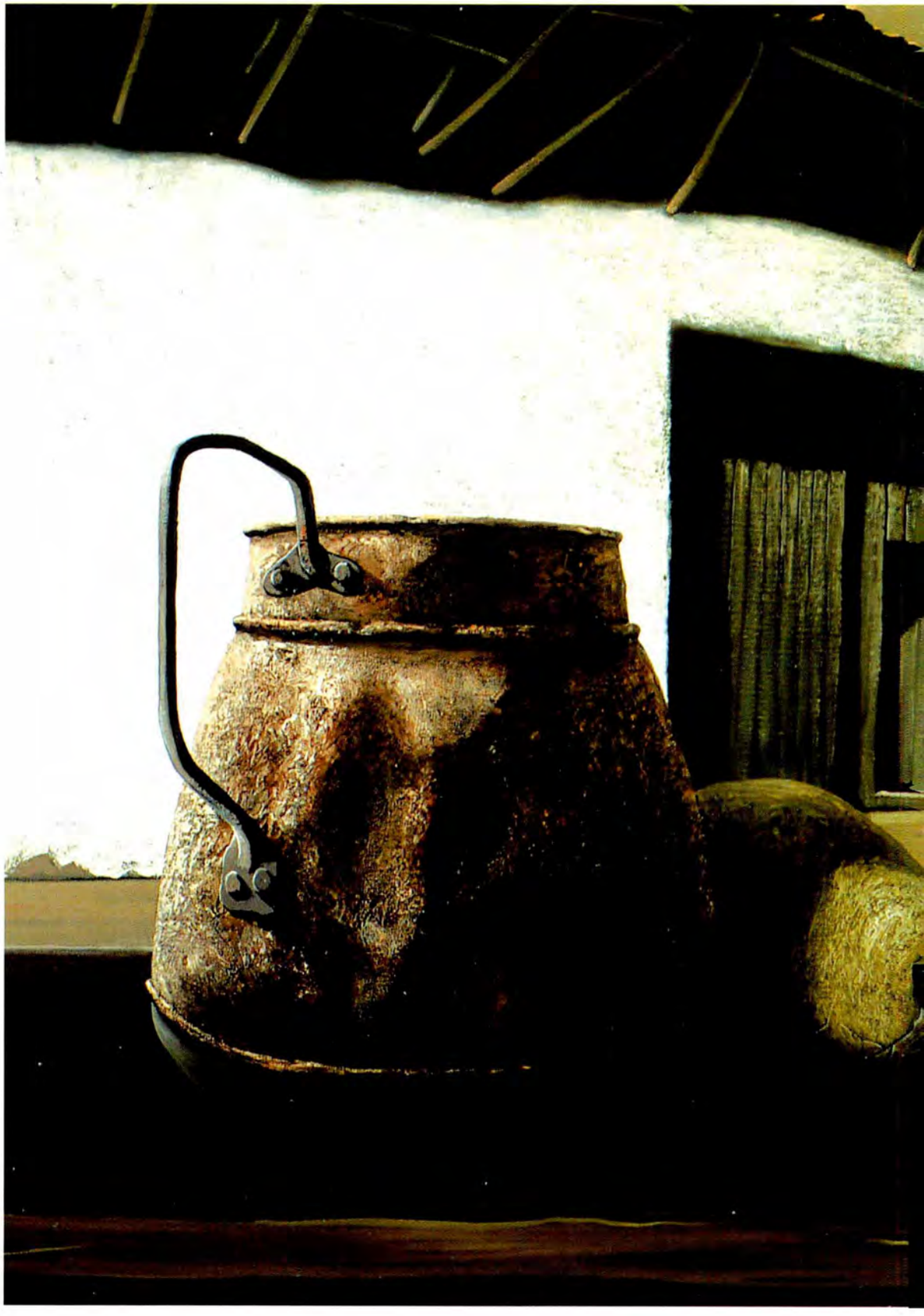
Arturo Gordon
Novena del Niño Dios
Óleo/tela
71 x 57 cm.





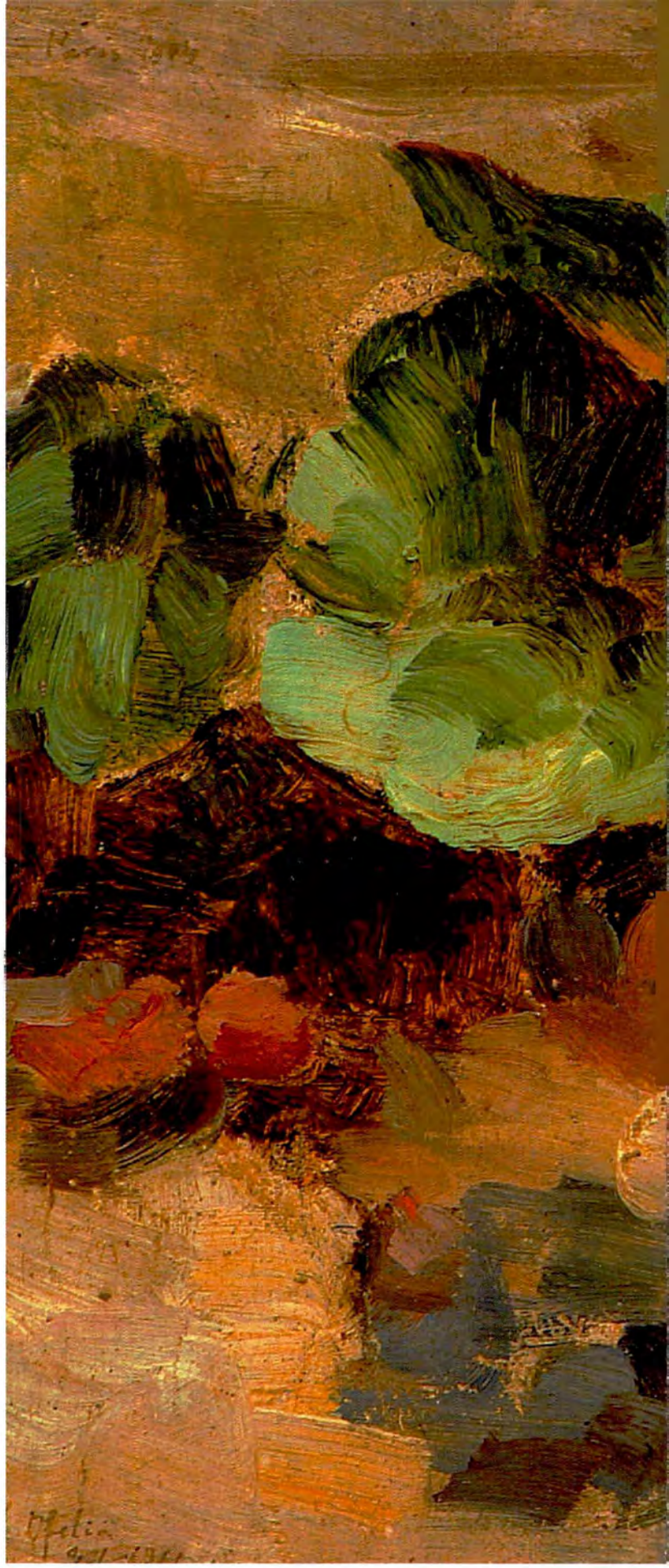
Patricia Israel
Futbolista
Dibujo/papel
100 x 69 cm.





Ernesto Barreda
Atardecer
de piedra. 1974
Óleo/tela
179 x 100 cm.





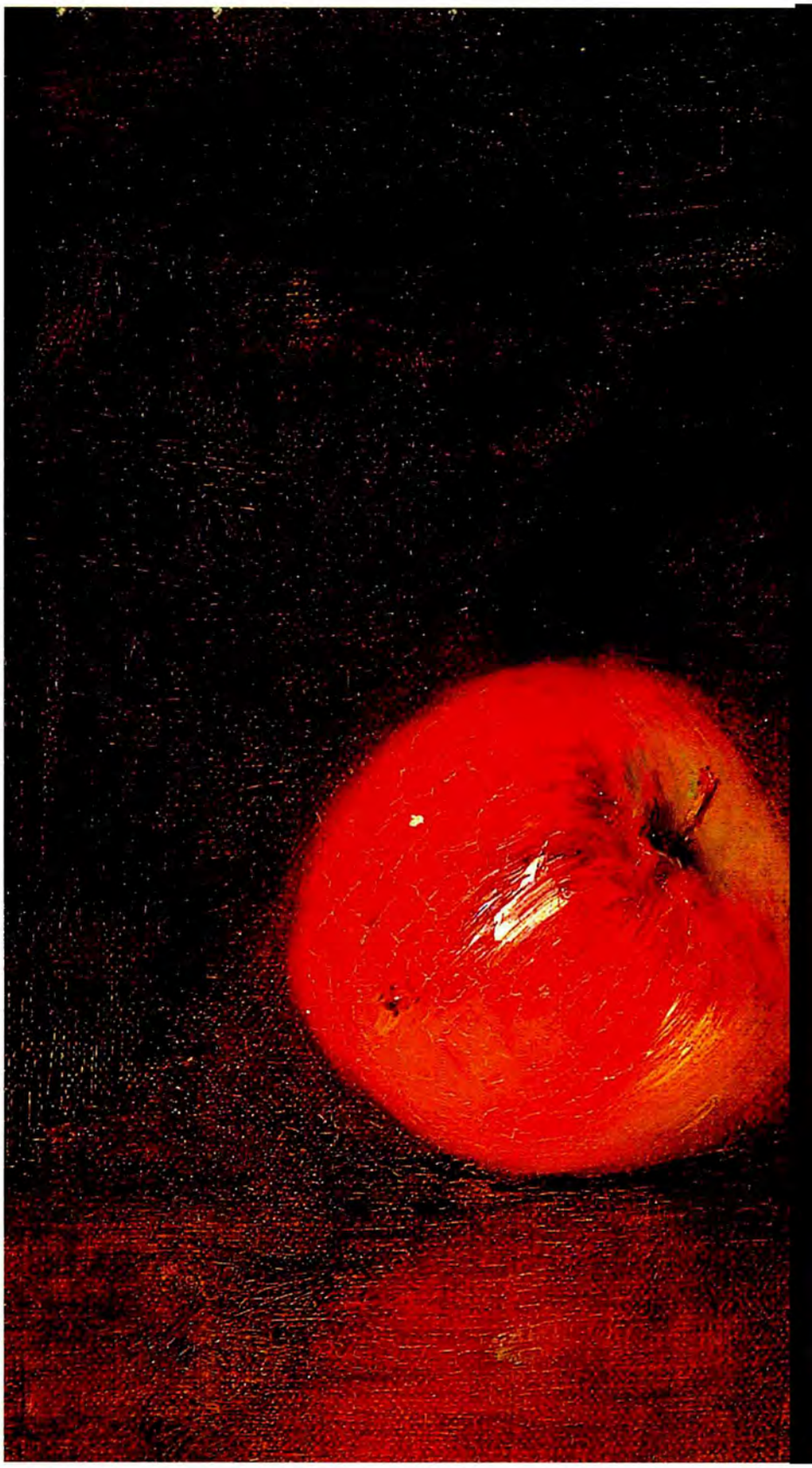
Juan Francisco González
Begonias. 1911
Óleo/cartón
35,5 x 26 cm.





Julio Ortiz de Zárate
Naturaleza muerta con dos floreros. 1937
Óleo/tela
64 x 55 cm.





Manuel Thomson
Naturaleza muerta. 1899
Óleo/tela
45 x 27 cm.





Manuel Thomson
Guindas 1898
Óleo/madera
45,5 x 25 cm.



Alfredo Helsby
Duraznos
Acuarela/papel
24,5 x 18 cm.

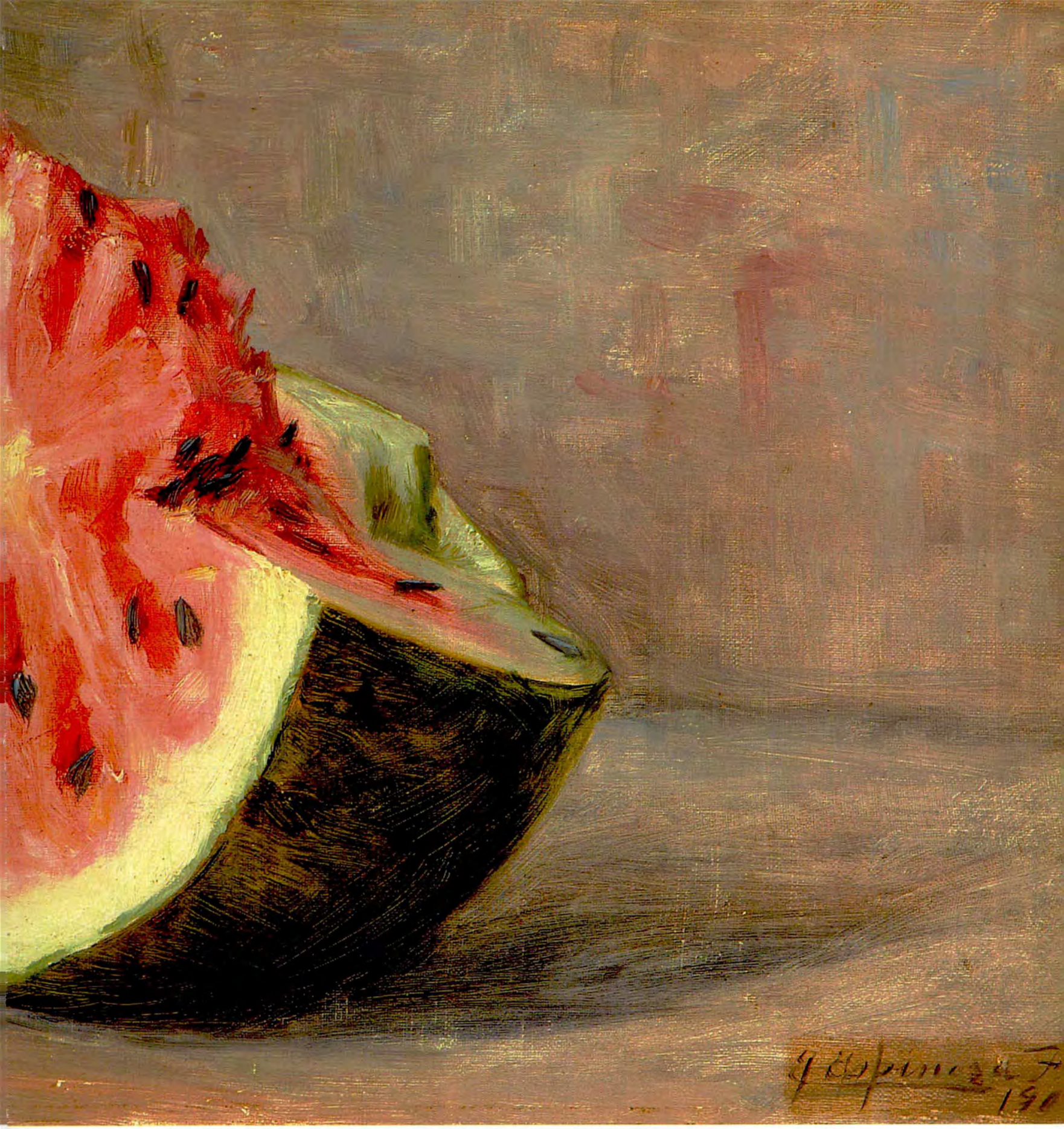

Alfredo Helsby

Ana Cortés
Flores
Óleo/tela
45,5 x 55 cm.





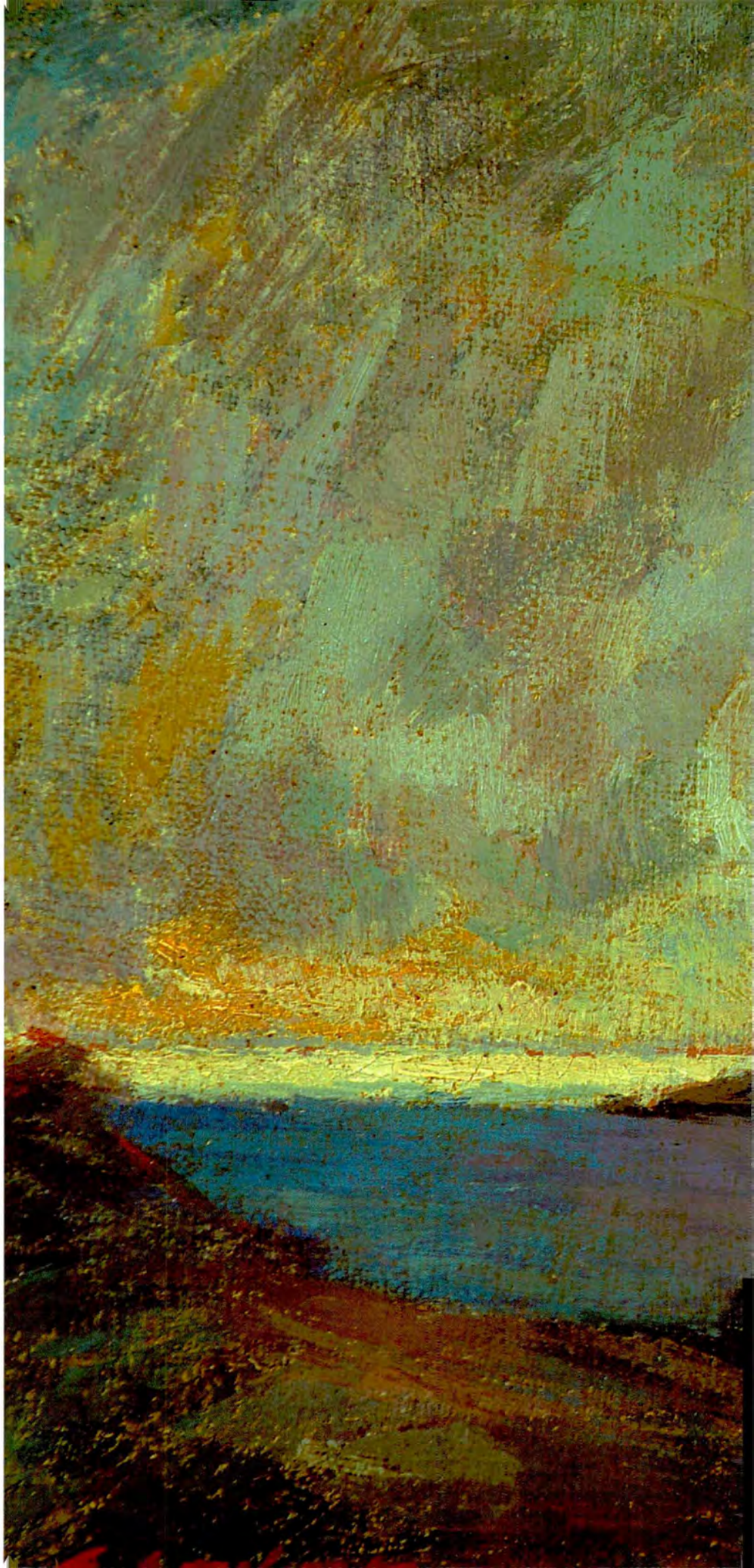
Eucarpio Espinoza
Sandía II. 1904
Óleo/tela
51,5 x 33,5 cm.





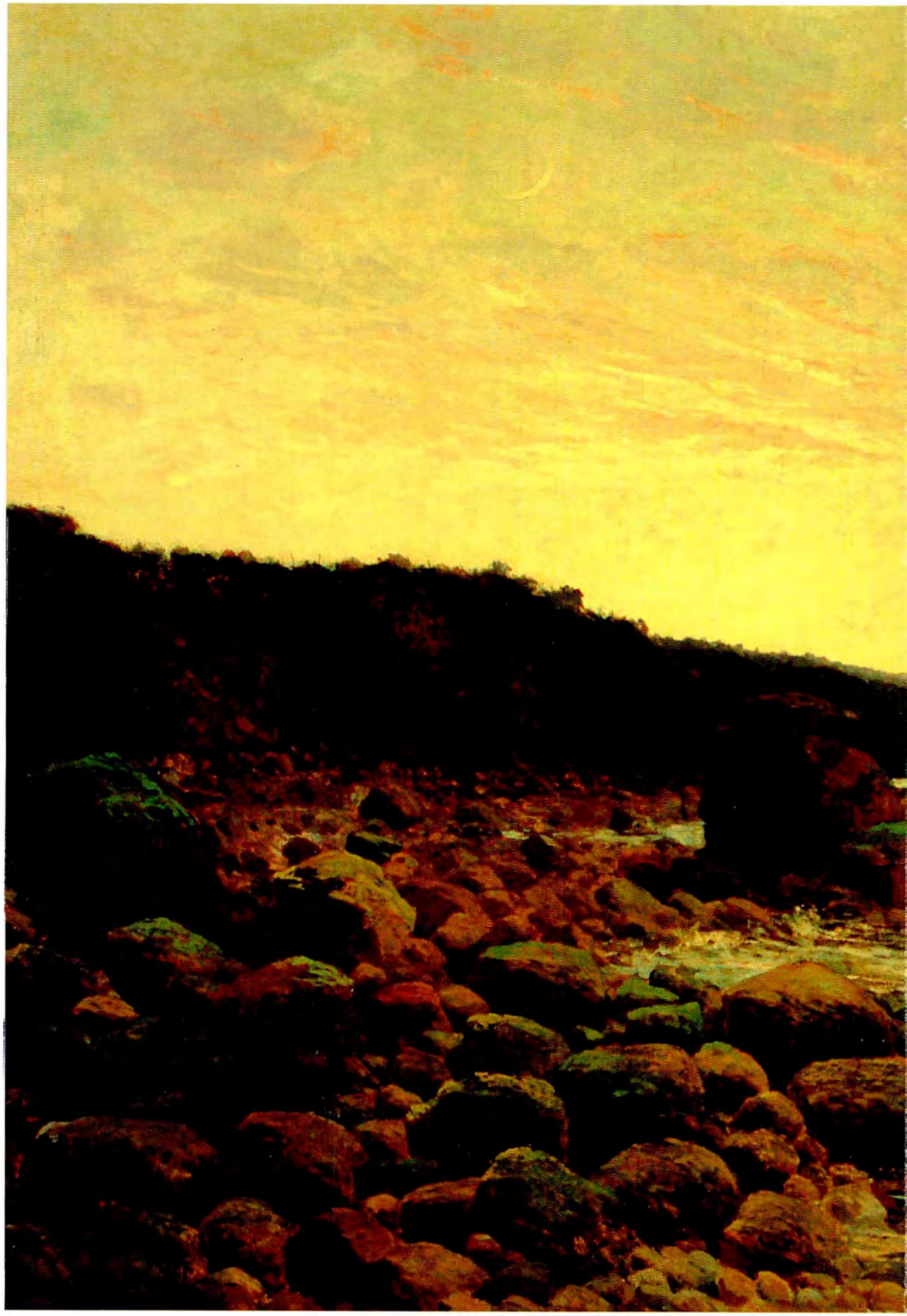
Juan Francisco González
Jarrón con juncos
Óleo/tela
65 x 50 cm.





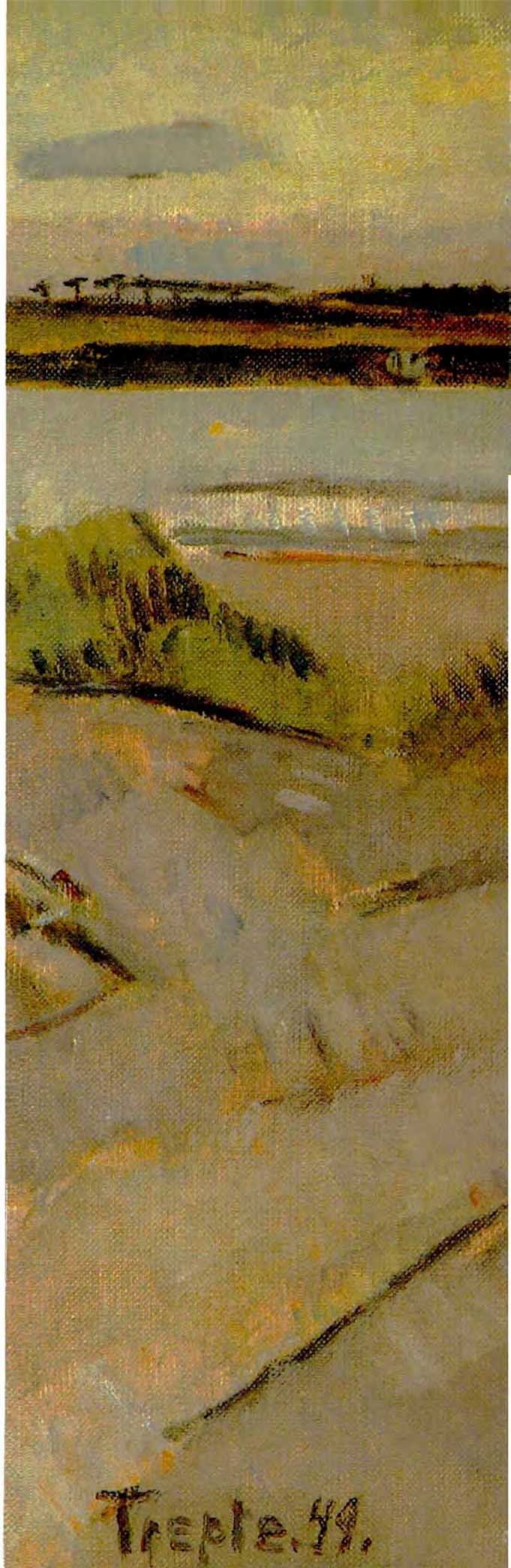
Arturo Gordon
Pescadores
Óleo/tela
64 x 42 cm.





Alberto Orrego
Atardecer
Óleo/tela
252 x 148 cm.





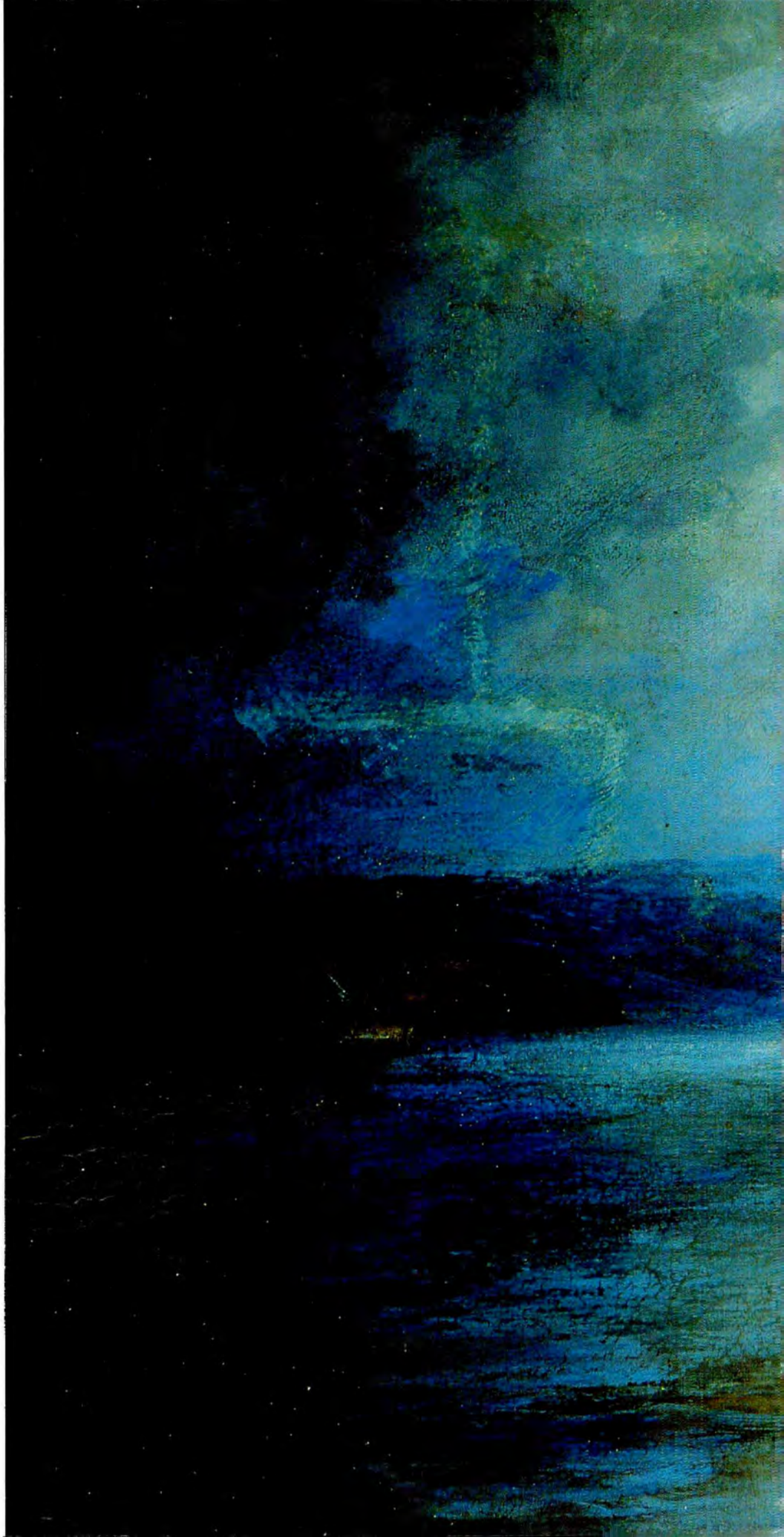
Oskar Trepte
Playa de San Sebastián. 1949
Óleo/tela
55 x 46 cm.





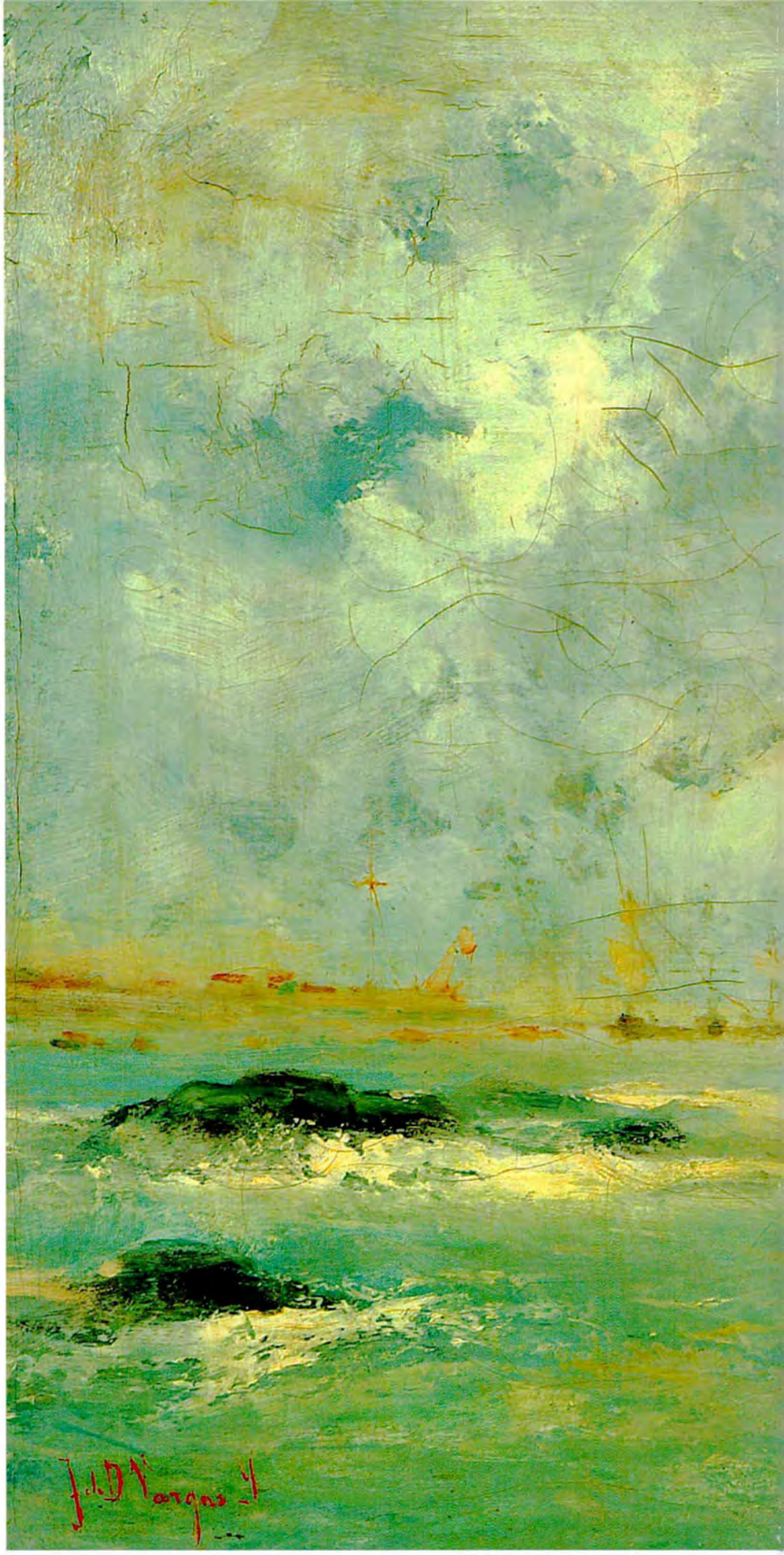
Arturo Pacheco Altamirano
Angelmó
Óleo/tela
70 x 60 cm.



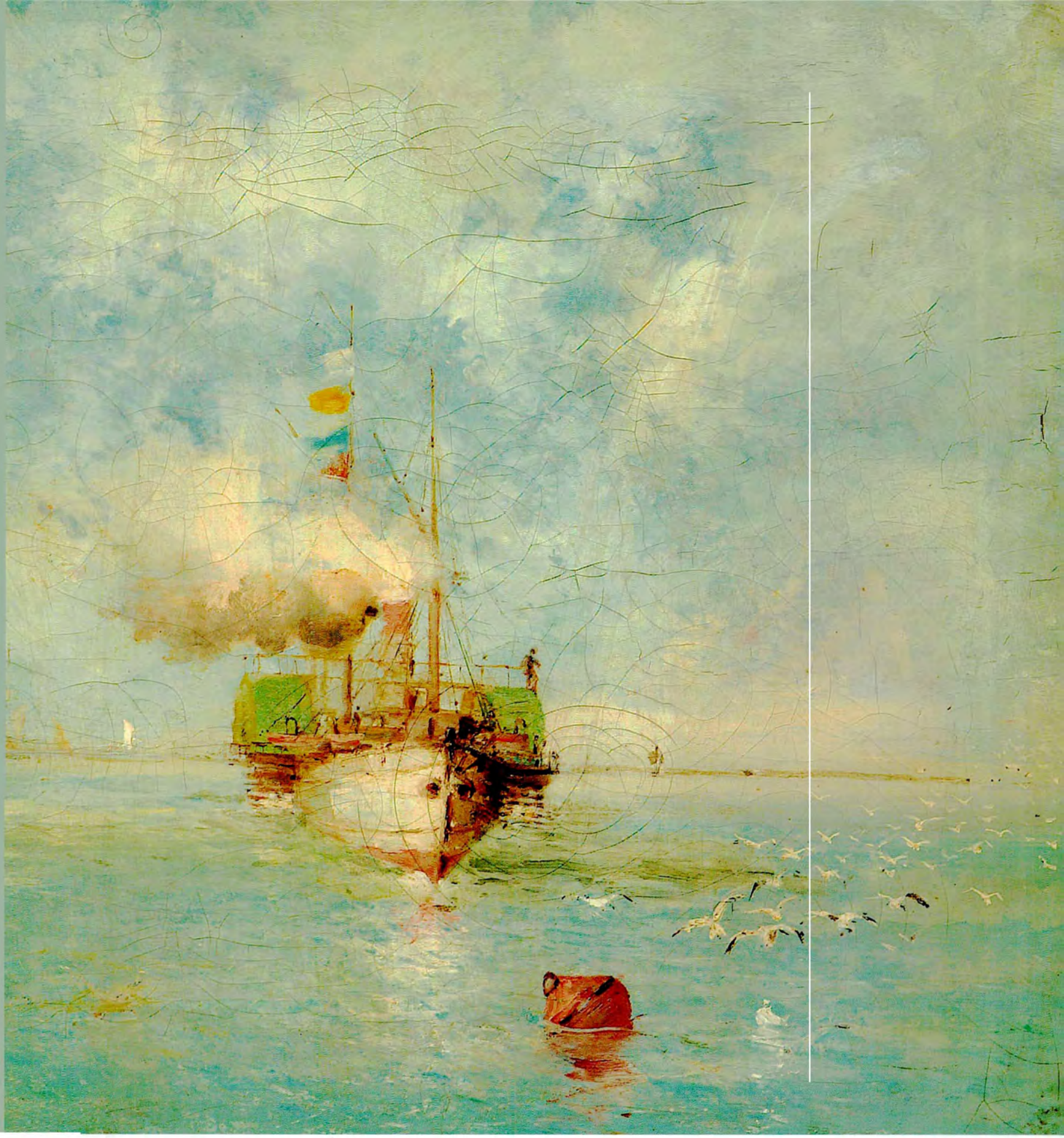


Enrique Swinburn
Nocturno
Óleo/tela
92,5 x 68 cm.





Juan de Dios Vargas
Marina
Óleo/tela
64,5 x 45 cm.



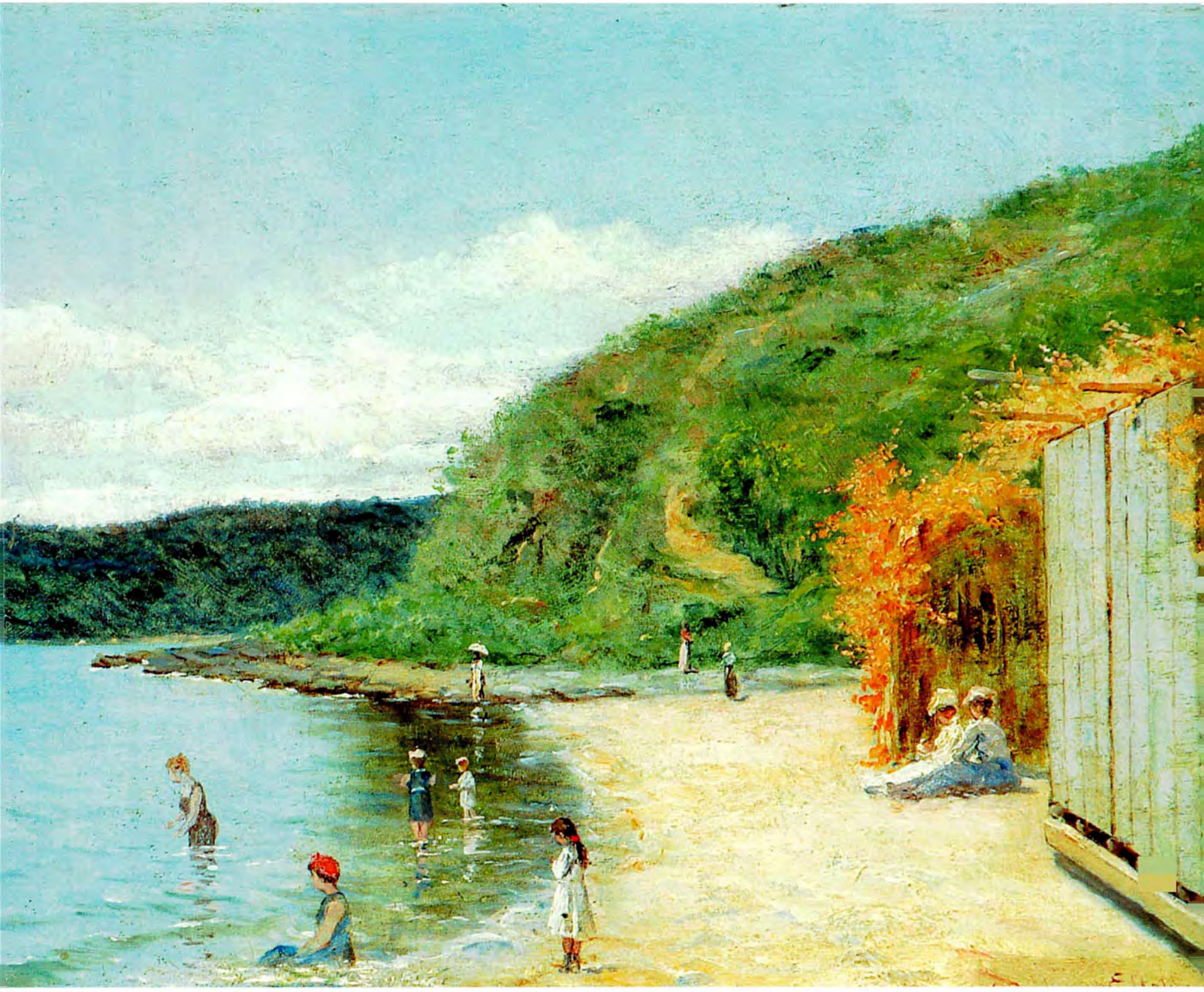


Roko Matjasic
Puerto
Óleo/tela/madera
43 x 34 cm.





Ernesto Molina
Bahía de Corral
Óleo/madera
50,5 x 24,5 cm.





Thomas Somerscales
Bahía de Valparaíso
Óleo/tela
110,5 x 68 cm.



Biografías

AGUSTÍN ABARCA (1882-1953)

Su interés por la pintura surgió de un encuentro en Talca, su ciudad natal, en 1900 con el maestro Pablo Burchard. En 1904 viajó a Santiago y allí recibió formación académica del maestro Pedro Lira, y luego del maestro Alberto Valenzuela Llanos, con quien trabajó de 1904 a 1907, y quien reconoció su capacidad como paisajista. En 1909 se integró a la Academia del maestro español Fernando Álvarez de Sotomayor del cual aprendió la riqueza del color, formando parte de la Generación del Trece.
En 1916 trabajó como inspector de la Escuela Normal de Victoria, residiendo en la región de la Araucanía, período durante el cual alcanzó su madurez artística en contacto con la naturaleza.
A su regreso a Santiago, en 1927, se dedicó a pintar y bocetar los alrededores, como Peñalolén y la Quinta Región. En esta etapa realizó muestras privadas en su propio taller de la calle Hamburgo.
Un rasgo distintivo de Agustín Abarca, en relación con la Generación del Trece, es haber llevado una vida alejada de la bohemia; el artista sentía gran apego a su familia y contó siempre con el apoyo incondicional de su esposa Rosa Valenzuela Arriagada.

NEMESIO ANTÚNEZ (1918-1993)

Estudió Arquitectura en la Universidad Católica de Chile, donde se graduó en 1941. Sus inclinaciones artísticas se evidenciaron en los talleres de acuarela de la escuela, dirigidos por Ignacio Baixas y Miguel Venegas.
En 1943 fue becado por la Comisión Fulbright, continuando sus estudios en la Universidad de Columbia en Nueva York, donde realizó un Master en Arquitectura. La estadía en Estados Unidos fue decisiva para su desarrollo plástico, ya que entre 1947 y 1952 se perfeccionó en la técnica del grabado en el taller del maestro William Hayter. También trabajó el óleo, el acrílico y la acuarela.
Desarrolló una iconografía muy personal que hicieron su autoría característica y reconocible, destacándose las parejas enlazadas en la cama o en sugerentes poses de tango, las perspectivas aéreas de multitudes humanas y el diseño de damero. Algunos temas generaron series como las bicicletas, las camas, los volantines y los volcanes. En Chile desarrolló una significativa labor docente, destacando en la creación del Taller 99 de Grabado en el año 1955 y en la fundación de la Escuela de Artes de la Universidad Católica de Chile en 1959, junto a Mario Carreño y otros artistas y arquitectos.
En 1961 ocupó la dirección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.
En 1964 fue nombrado Agregado Cultural de la Embajada de Chile en Estados Unidos. Durante su estadía ejecutó el mural "Corazón de Los Andes" para el edificio de las Naciones Unidas en Nueva York. Entre 1969 y 1973 asumió la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile en un período marcado por la crisis social y política por la que atravesaba el país. A fines de 1973 partió al exilio a Europa, regresando a Chile después de una década. En este período volvió a dirigir el Taller 99, dando un nuevo impulso a la práctica del grabado. En 1990 fue designado por segunda vez director del Museo Nacional de Bellas Artes, institución que dirigió hasta su muerte.
La carismática figura de Nemesio Antúnez se hizo popular a través de diversos programas de televisión y radio, y conocido por el público por su amplia difusión de las artes plásticas.

AGUSTÍN ABARCA (1882-1953)

His interest in painting arose from a meeting held in 1900 in his native town of Talca with master painter Pablo Burchard. He traveled to Santiago in 1904 where he received the academic formation of the master painter Pedro Lira, and then of the also master painter Alberto Valenzuela Llanos, with whom he worked from 1904 to 1907, and who observed his landscapist skills. In 1909 Abarca entered the Academy of the Spanish master Fernando Álvarez de Sotomayor, who introduced him in the wealth of color. He belongs to the 1913 Generation.

He worked in 1916 as student overseer at the Normal School of Victoria, residing in the region of the Araucanía, period in the course of which he attained artistic maturity in contact with nature.

At his return to Santiago in 1927, he took up his painting and sketching of the city's surroundings, as for instance Peñalolén, and of the Fifth Region. At that time he opened his own atelier of the Hamburg Street to private exhibitions of his art works.

One of Agustín Abarca's distinctive traits, in relation to the 1913 Generation, is his lifestyle aloof from the Bohemia; the artist was a family man, who always was unconditionally supported by his wife, Rosa Valenzuela Arriagada.

NEMESIO ANTÚNEZ (1918-1993)

Nemesio Antúnez studied Architecture at the Catholic University of Chile, and graduated in 1941. His artistic inclinations became evident in the school's watercolor atelier, under the direction of Ignacio Baixas and Miguel Venegas. He was granted a Fulbright Commission scholarship and continued his studies at Columbia University in New York, where he obtained his Master of Architecture degree. His stay in the United States was a determinant of his plastic formation, as between 1947 and 1952 he upgraded his etching technique in the atelier of the master William Hayter, and also worked at oil, acrylic and watercolor painting.

He developed a very personal iconography, which made his authorship characteristic and recognizable. Outstanding are his couples entwined in bed, or in suggestive tango pose, his aerial perspectives of human crowds, and the design of the checkerboard. Various themes generate series, as for instance, bicycles, beds, kites, and volcanoes. In Chile Antúnez developed a significant teaching career, especially the creation in 1955 of his Etching Workshop 99, and in 1959 the foundation of the School of Fine Arts of the Pontifical Catholic University of Chile, together with Mario Carreño and other artists and architects.

In 1961 he assumed the direction of the Museum of Contemporary Art of Universidad de Chile, and in 1964 he was appointed to the position of Cultural Attaché of the Embassy of Chile in the United States. During his sojourn in the United States, he executed the mural "Corazón de Los Andes" at the Headquarters of the United Nations in New York. He directed the Museum of Fine Arts of Chile between 1969 and 1973, a period marked by the social and political crisis the country was experiencing. He left in 1973 to his exile in Europe and a decade passed until he returned to Chile. At that point he again assumed the direction of the Workshop 99, reinforcing the practice of etching. In 1990, he was appointed for a second time Director of the National Museum of Fine Arts, institution that he headed until his death.

Nemesio Antúnez' charismatic personality gained popular esteem through the widespread diffusion of the plastic arts in a series of television and radio programs.

JOSÉ AGUSTÍN ARAYA (1874-1930)

Inició sus estudios de pintura en 1894 en la Escuela de Bellas Artes, a la edad de veinte años con una escasa pensión de la Liga Protectora de Estudiantes Pobres de Talca, debido a que sus padres no podían costear sus estudios. Fue discípulo del maestro Pedro Lira, quien lo reconoció como un artista de gran empuje y talento. Entre sus compañeros de estudio figuraron Julio Fossa Calderón y Pablo Burchard. En 1905 fue becado a Francia por el gobierno de Chile, residiendo varios años en París. En la Academia Jullien aprendió modernas técnicas y procedimientos que reforzaron su base teórica, destacando entre ellos sus estudios de anatomía. Su pintura de figuras y retratos, logrados correctamente en la ejecución del dibujo y el tratamiento de temas cercanos al costumbrismo, le permitieron profundizar en la sicología de los personajes.

Posteriormente por razones familiares sufrió un estado de depresión, que lo llevó a abandonar París y dirigirse a España. Vivió en Bilbao y Barcelona, donde trabajó como ilustrador de revistas. Se aisló no respondiendo a cartas y perdiéndose así todo contacto con él. De regreso en Chile, sus pinturas mostraron su preocupación por los temas costumbristas e influencias de los pintores barrocos de lo tenebroso, obras que escaparon al gusto de la época en el país.

JOSÉ BACKHAUS (1884-1922)

Ingresó a la Escuela de Ingeniería, carrera que interrumpió para dedicarse al arte. Estudió en la Escuela de Bellas Artes y fue discípulo de Pedro Lira y Cosme San Martín.

En 1906 se dirigió a Europa, ingresando a la Academia Jullien, en París, donde tuvo como maestro a Jean Paul Laurens, siendo el único chileno premiado por dicha institución. En 1909 fue pensionado por el gobierno chileno para continuar sus estudios en Europa, radicándose en Florencia, Italia, donde estudió técnicas antiguas.

En 1913 regresó a Chile para desempeñar el puesto de profesor de Pintura Decorativa en la Escuela de Bellas Artes.

Pintó al óleo marinas, composición con figuras, paisajes chilenos y parisinos, aplicando manejo del color y solidez en la forma, lo cual marcó su estilo naturalista.

José Backhaus dedicó gran parte de su tiempo a la crítica de arte y a escribir libros sobre artes visuales, entre los que sobresalen "Orientaciones Modernas del Arte", editado en 1916, el cual se refiere al cubismo, futurismo y orfismo.

En 1917 viajó por última vez a Europa, estableciéndose algunos años en España donde, junto a su esposa, la artista y escritora Sara Camino Malvar, efectuaron exposiciones de pintura. Backhaus murió a los 38 años en París.

JOSÉ AGUSTÍN ARAYA (1874-1930)

The artist initiated his painting studies in 1894 at the age of twenty years, at the School of Fine Arts supported by a meager purse of the Poor Students Protector Ligue of Talca, because his parents could not afford it. He was a disciple of the master painter Pedro Lira, who recognized his strong artistic motivation and talent. Julio Fossa Calderón and Pablo Burchard were his schoolfellows. In 1905, the Government of Chile granted Araya a scholarship for studies in France, thanks to which he resided several years in Paris. At the Jullien Academy he learned modern techniques and procedures, which reinforced his basic theoretical knowledge, particularly his study of anatomy. His paintings of figures and portraits, of correct facture regarding sketching and the treatment of motives close to the costumbrism, enhanced his knowledge of the personages' psychology.

Later on, family issues caused him a depressive state that made him leave Paris and move to Spain. He lived in Bilbao and Barcelona, where he worked as magazine illustrator. He isolated himself, did not answer letters and the contact with him was lost. On his return to Chile, his painting reflected his interest in the depiction of the everyday manners and customs as well as the influence of the baroque painters' tenebrism, works that in this country did no appeal to that period's taste.

JOSÉ BACKHAUS (1884-1922)

He entered university to study engineering, but interrupted his career to take up art at the School of Fine Arts, where he was pupil of Pedro Lira and Cosme San Martín.

He left in 1906 for Europe, and enrolled in the Jullien Academy in Paris; his teacher was Jean Paul Laurens. Backhaus was the only Chilean Jullien prizewinner. The Government of Chile pensioned him in 1909 to continue his studies in Europe: he made his home in Florence, Italy, where he studies antique techniques.

In 1913 he returned to Chile to the position of teacher of Decorative Art at the School of Fine Arts.

He painted seascapes, compositions of figures, Chilean and Parisian landscapes, applying color management and solidness of shapes, which marked his naturalist style.

José Backhaus devoted much of his time to art critique and to the writing of books on visual arts. Noteworthy among them is his book "Orientaciones Modernas del Arte", edited in 1916, on cubism, futurism and orphism.

He traveled for the last time to Europe in 1917, and lived in Spain with his wife, the artist and writer Sara Camino Malvar; they organized a series of exhibitions of paintings. Backhaus died in Paris at the age of 38 years.

Biographies

ERNESTO BARREDA (1927)

Arquitecto y pintor, nació en París.

En 1932 llegó a Chile, donde cursó sus estudios escolares y universitarios. Su formación superior la realizó en la Escuela de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Católica de Chile. Entre 1946 y 1947 viajó a Francia, donde asistió a la Escuela Superior Nacional de Bellas Artes y tomó cursos de dibujo y arquitectura.

Barreda ha tenido una destacada trayectoria en la arquitectura, pero es su trabajo pictórico el que lo ha hecho popularmente conocido. Se expresa con las técnicas del óleo, acuarela, *gouaches* y témperas. Su trabajo plantea la permanencia de la figuración, pero excede el asunto realista y se aproxima al surrealismo.

Su extensa labor plástica ha evolucionado en etapas, que van desde una motivación social en sus primeros trabajos, hasta llegar a un período más sintético que lo acercó a la abstracción. Sus obras más difundidas fueron ejecutadas en la década del sesenta, en una fase realista donde destacan puertas, paredones y postigos. Más tarde, el autor pintó imágenes de interiores de iglesias, sacristías, santos de vestir, paisajes desolados y personajes fantasmagóricos. Su obra más actual muestra coloridos e impactantes paisajes, especialmente jardines de vegetación exuberante y agreste en donde emergen construcciones y situaciones de soledad y aislamiento.

En la década del sesenta ingresa al circuito neoyorquino y exhibe en la Galería de Alexander Iolas. En 1965 expone en la VIII Bienal de São Paulo, Brasil, en el Pabellón Arte Surrealista y Fantástico. En 1997 realizó una gran muestra retrospectiva de su obra en el Museo Nacional de Bellas Artes.

ERNESTO BARREDA (1927)

Architect and painter born in Paris.

He came in 1932 to Chile, where he went to school and university. He studied architecture at the School of Fine Arts of the Pontifical Catholic University of Chile. He lived in France between 1946 and 1947, where he attended drawing and architecture courses at the Ecole Nationale Supérieure de Beaux Arts.

Barreda has an outstanding architectural career; however it is his pictorial work that has made him widely known. He expresses himself in oil and watercolor paintings, gouaches and temperas. His work posits the permanence of figuration, but he surpasses the realistic matter approaching surrealism.

His protracted plastic activity has evolved in successive stages, from social motivation in his first works up to a more synthetic period that took him near abstraction. His best-known works were executed in the sixties, a realistic period that features doors, stonewalls, and shutters. Later on, he painted images of church interiors, vestries, robed saints, desolated landscapes, and phantasmagoric personages. His latest works depict colorful and imposing landscapes, especially gardens of exuberant or wild vegetation, with emerging constructions and situations of solitude and isolation.

In the sixties, he became part of the New Yorker circuit and exhibits in the Alexander Iolas Gallery; and in 1965 at the 8th São Paulo Biennial, in the Surrealist and Phantastic Art Pavilion. In 1997, the National Museum of Fine Arts showed a large retrospective exhibition of his work.

GRACIA BARRIOS (1927)

Nació en Santiago. Hija del escritor Eduardo Barrios, desde muy joven manifestó su talento artístico y fue apoyada por su padre, quien inicialmente la inscribió en clases con Carlos Isamitt. Mientras finalizaba sus estudios secundarios asistió a cursos vespertinos en la Escuela de Bellas Artes. Prosiguió su formación como alumna regular de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre los años 1944 y 1949. Alumna aventajada del maestro Pablo Burchard, destacó como dibujante en los inicios de su carrera. Formó parte del Grupo de Estudiantes Plásticos de la Universidad de Chile.

Sus inquietudes pictóricas la llevaron a experimentar con las formas, la figura humana, el color y la materialidad e indagar en la abstracción. Formó, además, parte del grupo Signo a principios de la década del sesenta junto a José Balmes, quien sería su marido, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati.

Sus medios de expresión más utilizados son las técnicas del óleo, el acrílico y la densa materialidad que proporcionan las tierras. Recurre también a signos gráficos con carboncillo o pastel, que otorgan un sello característico a su obra. Ella ha denominado su quehacer "realismo informal", porque mantiene la figura humana evidenciando su compromiso con la contingencia y su entorno social.

GRACIA BARRIOS (1927)

Born in Santiago, as the daughter of the writer Eduardo Barrios, who supported the artistic talent she showed from her childhood, who enrolled her in the classes taught by Carlos Isamitt. During high school, she attended evening courses at the School of Fine Arts. Between 1944 and 1949 she continued her formation as regular student of the Universidad de Chile School of Fine Arts. Top pupil of master Pablo Burchard class, she excelled as sketcher at the beginning of her career. She was a member of the Group of Plastic Art Students of her university.

Her pictorial passion led her to experiment with shapes, the human figure, colors and materiality and to sound out abstraction. During the early sixties she also joined the Signo group, together with her future husband José Balmes, Alberto Pérez and Eduardo Martínez Bonati.

Her preferred means of expression are oil and acrylic techniques, and the dense materiality that earth provides. She also resorts to graphic charcoal or pastel signs, which imprint a characteristic mark on her works. She denominates her activity "informal realism" based on the maintenance of the human figure, that evidences her commitment with the contingence and social ambit.

ROSER BRU (1923)

Nació en Barcelona. Llegó a Chile en 1939 al finalizar la Guerra Civil Española junto a otros inmigrantes españoles a bordo del barco Winnipeg. Ese mismo año ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde realizó estudios libres hasta 1942. Fue discípula del maestro Pablo Burchard.

En 1947 formó parte del Grupo de Estudiantes Plásticos, GEP, que reunió artistas de la Generación del Cincuenta como José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez, Juan Egenau y Gustavo Poblete, entre otros. La acción de este grupo sería decisiva para definir las principales tendencias artísticas de las décadas del sesenta y los setenta. En 1957 ingresó al Taller 99 donde continuó especializándose en técnicas de grabado. Su extensa trayectoria plástica está marcada por distintas etapas: la primera se caracteriza por una cercanía al informalismo abstracto en la que utiliza la técnica mixta como medio de expresión; en la segunda etapa, su trabajo se torna hacia la crítica social y otorga importancia a la figura humana, en forma especial a la femenina; una etapa posterior, constituye una síntesis de las anteriores, profundizando su preocupación por los conflictos sociales y hechos dramáticos. En estos últimos años, su obra logra una madurez más compleja, combinando los medios de la pintura y la gráfica, introduciendo elementos de la vida cotidiana como cintas negras, fotografías intervenidas, frases y números. Cita en su pintura a los grandes maestros del Siglo de Oro español que refuerzan su temática, recurriendo al pasado para asociarlo al presente.

PABLO BURCHARD (1875-1964)

Al igual que su padre Teodoro Burchard, arquitecto alemán, siguió la carrera de Arquitectura en la Universidad de Chile. Tuvo clases de dibujo con José Miguel Campos y más tarde continuó su formación artística en la Academia de Bellas Artes de Santiago, donde sus maestros de pintura, entre ellos Pedro Lira, reconocieron un talento innato y sensibilidad artística. En su juventud formó parte de la Colonia Tolstoyana.

En 1903 trabajó como profesor en la Escuela Secundaria de Talca y posteriormente dictó cursos de dibujo en el Liceo de Niñas N°6 de Santiago.

Amante de la naturaleza y dueño de una personalidad sencilla, de un gran desapego a las cosas materiales y a las ansias de fama, logró traspasar estos rasgos a su obra pictórica y a su trabajo docente, dejando una huella imborrable en sus discípulos de la cátedra de pintura y paisaje de la Escuela de Bellas Artes, cargo que mantuvo desde 1932 hasta 1959 y de la que también fue su primer director entre los años 1932 y 1935. Fue un pintor solitario, apartado de grupos, nunca se interesó por estar al tanto de las corrientes pictóricas de moda o las tendencias impuestas por el realismo y el impresionismo. Se puede decir que coincidió de una manera personal con la tendencia moderna de rescatar las formas puras de la naturaleza e identificar el color con la materia, buscando una expresión de belleza simple y poética. Así lo reflejan muchas de sus conocidas obras ejecutadas en óleo y soportes tradicionales como la tela y cartón, la mayoría en formato pequeño. Naturalezas muertas, jardines, objetos cotidianos y paisajes, entre los que destacan escenas de playas y el Parque Forestal de Santiago, testimonian el carácter contemplativo de su personalidad artística. Pablo Burchard recibió el Premio Nacional de Arte en 1944.

ROSER BRU (1923)

She was born in Barcelona and came to Chile in 1939, after the Spanish Civil War, together with other Spanish immigrants on board of the Winnipeg. She enrolled that same year as free student in the School of Fine Arts, Universidad de Chile, where she studied until 1942, as pupil of master Pablo Burchard.

In 1947, she joined the Group of Plastic Art Students, GEP, which grouped artists of the Generation of the Fifties, as for instance, José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez, Juan Egenau and Gustavo Poblete. The activity of this group would determine the main art trends of the sixties and seventies. In 1957 she was admitted to the Workshop 99, where she continued her specialization in etching techniques. Her plastic lifework is marked by distinct stages: The first one features a closeness to the abstract informalism, with usage of mixed technique as the means of expression; in the course of the second stage her work turns toward the social critique and assigns importance to the human figure, especially the feminine figure; a subsequent stage is a synthesis of the foregoing, with an in-depth focus on social conflicts and dramatic events. During these last years, her work attains a more complex maturity; she combines painting with graphic resources and introduces quotidian elements, such as black ribbons, altered photographs, phrases and numbers. She quotes the paintings of the Great Masters of the Spanish Golden Age, which reinforce her theme resorting to the past to associate it with the present time.

PABLO BURCHARD (1875-1964)

The same as his father, the german architect Theodor Burchard, Pablo studied architecture at Universidad de Chile. He attended the drawing classes of José Miguel Campos and subsequently continued his artistic formation at the Academy of Fine Arts of Santiago, where his painting masters, among which Pedro Lira, recognized his inborn artistic talent and sensitivity. In his youth he was a member of the Tolstoy Colony.

In 1903, he became a teacher of the Talca High School and later on taught drawing at the Liceo de Niñas N°6 of Santiago.

His love of nature, his artless personality, his lack of attachment to material things or search of prominence, are attributes that he transferred to his pictorial work and to his teaching, leaving an inerasable mark in his pupils of the School of Fine Arts chair of painting and landscaping, position that he occupied from 1932 until 1959, and that of director between 1932 and 1935.

He was a solitary painter, remote from groups; he never showed an interest in the current pictorial trends or those imposed by either realism or impressionism. It may be said that he coincided in a personal manner with the modern tendency of rescuing nature's pure shapes and identifying color with matter, in the search for an expression of simple and poetic beauty. This is what many of his well-known works reflect, mostly small-format oil paintings on traditional canvas or cardboard supports. Still lifes, gardens, everyday objects, and landscapes, especially noteworthy among which are the seashore scenes and the Forestal Park of Santiago, which testify the contemplative character of his artistic personality. Pablo Burchard was awarded the National Art Prize in 1944.

Biographies

CUCA BURCHARD (1929-1995)

Hija del maestro Pablo Burchard Eggeling, a temprana edad aprendió dibujo y pintura. Aunque no tuvo estudios formales de arte, realizó cursos de cerámica con Silvia Rivera. Una estadía de tres años en España, la llevó a pintar paisajes de ese país e incluir en sus creaciones, su propia interpretación de jardines floridos y cuadros famosos como Las Meninas de Velázquez. Numerosas exposiciones en diversos países e ilustraciones para libros infantiles sirvieron para difundir su arte y representar a Chile con sus paisajes y escenas típicas de pueblo.

PABLO BURCHARD AGUAYO (1919-1991)

Hijo del maestro Pablo Burchard, siguió los pasos de su padre en la pintura y los de su abuelo, Teodoro Burchard en la arquitectura.

Obtuvo el título de arquitecto en la Universidad Católica de Chile. Luego de destacar como pintor de acuarelas y témperas, viajó a Estados Unidos en 1941, donde perfeccionó sus estudios artísticos en la Universidad de Columbia, gracias a una beca otorgada por la Fundación Doherty.

A su carrera profesional en ambas disciplinas, se suma su labor como agregado cultural de Chile en México y España.

Entre sus obras arquitectónicas destacan proyectos urbanísticos, conjuntos turísticos y la embajada de Chile en Buenos Aires, Argentina. También realizó trabajos escenográficos para óperas en Chile y Alemania. A fines de la década del cuarenta participó en la formación de la Escuela de Arte de la Universidad Católica donde, además, fue profesor.

JORGE CABALLERO (1902- 1992)

Comenzó a pintar paisajes de la región del Maule, en forma autodidacta, a principios de la década del veinte. Ingresó a la Escuela de Bellas Artes en 1923, donde fue alumno de Ricardo Richon-Brunet en pintura, Juan Francisco González en dibujo y Carlos Lagarrigue en escultura. En 1927 viajó a París donde cursó estudios en la Grand Chaumiere junto a Anton Bourdelle y André Lothe, de quien fue un aventajado alumno y quien lo nombró Jefe de Taller en 1928.

Regresó a Chile en 1932 dando inicio a una fructífera carrera docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile que se prolongó hasta 1961.

Se desempeñó como comisario de exposiciones y director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Junto a otros artistas, fundó la Asociación Chilena de Pintores y Escultores en 1940. En 1941 fue nombrado director suplente de la Escuela de Bellas Artes. Participó con sus obras en innumerables concursos y eventos artísticos, recibiendo premios y distinciones. En 1988 el gobierno francés le concedió la Orden a las Artes y las Letras en reconocimiento a su trayectoria artística, su lealtad y gratitud hacia Francia.

Luego de su retiro de la universidad en 1961, continuó pintando, alcanzando una producción de más de 1.800 óleos, además de acuarelas, témperas, dibujos y otras mixturas.

CUCA BURCHARD (1929-1995)

Daughter of the master Pablo Burchard Eggeling, she learned drawing and painting at an early age. In spite of not having pursued formal art studies, she learned ceramics with Silvia Rivera. A three-year sojourn in Spain led her to paint landscapes in that country and to include in her creations her own interpretation of flowering gardens and famous paintings, such as Velázquez' Meninas. Numerous exhibitions in different countries and children's book illustrations made her art and Chile well-known thanks to her landscapes and painting of grass-roots scenes.

PABLO BURCHARD AGUAYO (1919-1991)

Son of the master Pablo Burchard, he followed in his father's footsteps in painting and in those of his grandfather Theodor Burchard in architecture.

Architect graduated from the Pontifical Catholic University of Chile, he made a name for himself as watercolor and tempera painter. In 1941, having been awarded a Doherty Foundation scholarship, he went to the United States to build up his art studies at Columbia University.

In addition to his dual professional career he was appointed and took up the position of Cultural Attaché of Chile in Mexico and Spain.

Noteworthy among his architectural works are urbanistic projects, tourism complexes, and the embassy of Chile in Buenos Aires, Argentina. He also executed scenographic works for operas in Chile and Germany. In the late forties, he participated in the establishment of the Art School of the Pontifical Catholic University, where he also taught.

JORGE CABALLERO (1902- 1992)

At the beginning of the twenties, Caballero started out as self-taught landscapist of the Maule region. He enrolled in 1923 in the School of Fine Arts courses of painting under Ricardo Richon-Brunet, drawing under Juan Francisco González, sculpture under Carlos Lagarrigue. He went to Paris in 1927, where he attended the Grand Chaumiere, where he excelled as pupil of Anton Bourdelle and André Lothe, who in 1928 put him in charge of the Atelier.

He returned in 1932 to Chile, where he took up and continued un 1961 a fructiferous teaching career at the Faculty of Fine Arts of Universidad de Chile.

He also worked as exhibition commissar and director of the Plastic Arts Extension Institute. In 1940, he took part together with other artists in the foundation of the Chilean Association of Painters and Sculptors, and in 1941 was designed deputy director of the School of Fine Arts. He entered his works in numerous contests and artistic events, and was awarded prizes and honors. In 1988 the government of France conferred him the Order of Arts and Letters in recognition of his artistic career, and his loyalty and gratitude to France.

After retiring in 1961 from the university, he continued painting and finally cumulating over 1,800 oil paintings in addition to watercolors, temperas, drawings and mixtures.

ÁLVARO CASANOVA ZENTENO (1857-1939)

Se educó en Valparaíso y desde su temprana juventud comenzó a trabajar en esa ciudad en diferentes organismos de la administración gubernamental, primero como ayudante de la Biblioteca Pública y luego en la Subsecretaría de los ministerios de Marina, de Guerra y de Justicia. Hizo carrera militar en tiempos de la Guardia Nacional, llegando a ser comandante de la Brigada de Artillería en Valparaíso, comandante del Batallón Cívico Lontué en Molina y del Regimiento Cívico de Artillería en Santiago. En 1882, durante la Guerra del Pacífico, el gobierno lo envió a Francia en comisión secreta a las órdenes del ministro de Chile en Francia, Alberto Blest Gana. Álvaro Casanova contaba con 23 años, cuando inició estudios de dibujo en París. A su regreso a Chile, tres años más tarde, tomó clases con el pintor Pascual Ortega, el paisajista Onofre Jarpa y Enrique Swinburn. Amante del paisaje costero y el mundo naval, fue discípulo del marinista inglés Thomas Somerscales, en Valparaíso.
Casanova Zenteno dio preferencia a su carrera de funcionario público, llegando a ocupar importantes cargos. A lo largo de su vida llegó a colaborar con once presidentes de la República y alcanzó el rango de subsecretario de Justicia y de Marina. Además, fue presidente de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

CELIA CASTRO (1860-1930)

Estudió pintura con Pedro Ohlsen y fue alumna del maestro Pedro Lira, con quien viajó a Europa en 1889.
Vivió en París, dedicándose a pintar sus rincones y calles; luego de exponer en diversos salones parisinos, regresó a Chile en 1927. Es considerada la primera pintora profesional de nuestro país. Pintó con la técnica al óleo, retratos, paisajes y naturalezas muertas.
Junto a sus contemporáneas, las hermanas Magdalena y Aurora Mira, Celia Castro destacó en la historia del arte nacional entre las mujeres pioneras que desarrollaron una carrera artística.

RAFAEL CORREA (1872-1959)

A los catorce años ya contaba con las preferencias de sus maestros Juan Mochi y Pedro Lira, y había ganado una mención honrosa en dibujo en el Salón Oficial de 1884. Al terminar sus estudios de humanidades ingresó a la Academia de Pintura.
En 1897 el gobierno chileno le concedió una beca para estudiar en Europa. Se radicó en París, logrando superar las dificultades derivadas de la suspensión de su beca antes de terminar el año. Pudo prolongar su estadía por más de cuatro años con la venta de sus obras. Estudió en la Academia Jullien bajo la dirección de Jean Paul Laurens y Benjamín Constant. Asistió, también, con regularidad a la Academia Colarossi, donde fue discípulo de Injalbert y Priné.

ÁLVARO CASANOVA ZENTENO (1857-1939)

Casanova Zenteno was educated in Valparaiso, where he began working from his early youth in different public entities, at first as assistant at the Public Library and subsequently at the Ministries of the Navy, War and Justice. In times of the "National Guard" he embarked in a military career, gradually being promoted to commander of the Valparaiso Artillery Brigade, commander of the Lontué Civic Battalion in Molina and the Civic Artillery in Santiago. In 1882, during the War of the Pacific, the Government sent him to France on a secrete commission under the Ambassador of Chile in France, Alberto Blest Gana. Álvaro Casanova was 23 years old when he initiated his drawing lessons in Paris. Three years later, at his return to Chile, he started taking lessons from the painter Pascual Ortega, the landscapist Onofre Jarpa and Enrique Swinburn. Lover of the seascape and the naval world, he was a disciple of the British marinist Thomas Somerscales in Valparaiso.

Casanova Zenteno prioritized his civil-service career during which he occupied important positions, and collaborated with eleven presidents of the Republic, under which he reached the rank of Subsecretary of Justice and Subsecretary of the Navy. He also chaired the National Society of Fine Arts.

CELIA CASTRO (1860-1930)

She studied painting under Pedro Ohlsen and as disciple of the master painter Pedro Lira went to Europe in 1889.

She lived in Paris, painting hidden corners and streets. She returned to Chile in 1927 after having exhibited her works in various Parisian salons. She is considered to be the first professional painter of our country. Applying the oil technique she painted portraits, landscapes and still lifes.

Together with her coevals, the sisters Magdalena and Aurora Mira, Celia Castro is renowned in the national art history as one of the women pioneers who engaged themselves in an artistic career.

RAFAEL CORREA (1872-1959)

At the early age of 14, Correa was already singled out by his masters Juan Mochi and Pedro Lira, so early having won an honorable mention in drawing at the Official Salon of 1884. After graduating from high school, he studied at the Painting Academy.

The government of Chile granted him in 1897 a scholarship to study in Europe. He established his residence in Paris. Before the year was over, his pension was cut off, but he overcame such hardship by selling his works, which allowed him another four years in Paris. He studied at the Jullien Academy under the direction of Jean Paul Laurens and Benjamin Constant, and regularly attended the Colarossi Academy as disciple of Injalbert and Priné.

Biographies

ANA CORTÉS (1906-1998)

De madre francesa, vivió gran parte de su infancia en París. En su juventud, radicada en su país natal, ingresó, en 1920, a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde fue alumna del maestro Juan Francisco González y Ricardo Richon-Brunet. En 1925 volvió a París para continuar su formación en la Academia Grand Chaumiere y en el Taller de André Lhote. En 1928 regresó a Chile y expuso en el Salón Oficial de ese año, evento en el que participó junto a otros artistas formados en Europa.

En 1930 se convirtió en la primera mujer profesora de la Escuela de Bellas Artes y de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, trabajo que desempeñó por más de tres décadas principalmente en el área de la gráfica y el afichismo. Obtuvo el Premio Nacional de Arte en 1974, siendo la primera artista mujer que recibió esta distinción.

JOSÉ TOMÁS ERRÁZURIZ (1856-1927)

Estudió pintura en la Academia de Pintura de Santiago y, más tarde, armonizó sus labores de diplomático en el servicio exterior, con estudios de arte en París junto al maestro Humbert Giroez. En 1882 se estableció en Londres en forma definitiva. Aunque no adhirió a los movimientos impresionistas que se imponían en la época, recibió la influencia de pintores realistas como Boldini y John Singer Sargent, con los que mantuvo estrecha amistad.

Errázuriz fue un pintor de actitud profesional que dio preponderancia absoluta al rigor del dibujo y la composición para retratar en detalle los campos y praderas europeas. Nunca se interesó por firmar o vender sus cuadros. En 1926 envió a Chile gran parte de su obra por medio de su hermana Amalia Errázuriz, con la intención de subastarla y destinar los fondos para ayudar a los desposeídos del país. Murió en Inglaterra en 1927.

EUCARPIO ESPINOZA (1867-1934)

Se formó en la Academia de Bellas Artes, donde fue discípulo de los maestros Cosme San Martín, Juan Mochi y Pedro Lira. Además, recibió lecciones particulares del maestro Alfredo Valenzuela Puelma.

Entre 1896 y 1903 fue profesor de arte en el Liceo de Hombres de Talca.

En 1906 fue pensionado por el gobierno chileno para continuar sus estudios en Europa. En París fue discípulo de Jean Paul Laurens, en la Academia Jullien. Durante el primer año de estadía fue distinguido con la admisión al Salón de la Sociedad de Artistas Franceses, siendo el primer pintor chileno merecedor de ella. Sin embargo, su trayectoria en Europa se vio interrumpida al suprimírsele la pensión del gobierno chileno en 1907, por motivo de los bajos presupuestos fiscales con que se contaba, luego del terremoto ocurrido en 1906. Logró regresar a París en 1911, ocasión en que ingresó a la Academia Grand Chaumire y estudió con los profesores Richard Müller y Jules Simon, pero nuevamente debió retornar a Chile en 1914 debido a la Guerra en Europa.

ANA CORTÉS (1906-1998)

As the daughter of a French mother, Ana Cortés lived most of her childhood in Paris. Back in her native country, she enrolled in 1920 in the School of Fine Arts of Universidad de Chile as pupil of the master painters Juan Francisco González and Ricardo Richon-Brunet. She returned to Paris to continue her formation at the Grand Chaumiere Academy and the Atelier of André Lhote.

She came back to Chile in 1928 and exhibited her works at that year's Official Salon, together with other artists also formed in Europe.

In 1930 she became the first lady teacher of the School of Fine Arts and the Applied Arts School of Universidad de Chile, work that she pursued during over thirty years, mainly centered on the fields of graphic and poster art.

She was awarded the National Art Prize in 1974, first woman to receive that honor.

JOSÉ TOMÁS ERRÁZURIZ (1856-1927)

After his painting studies at the Painting Academy of Santiago, José Tomás Errázuriz attuned his diplomatic responsibilities at the service of the Ministry of Foreign Affairs to his art studies in Paris under the master painter Humbert Giroez. In 1882 he definitely settled down in London. Although he did not bind himself to the impressionist movements of those years, he received the influence of such realistic painters as Boldini and John Singer Sargent, with whom he maintained close friendship.

Errázuriz was a painter who assumed a professional attitude assigning absolute predominance to the rigor of sketching and composition when portraying the details of European fields and meadows. He never showed any interest in signing or selling his works. In 1926 he had his sister Amalia Errázuriz take with her to Chile most of his works to have them auctioned off and destine the funds to aid his country's underprivileged people. He died in England in 1927.

EUCARPIO ESPINOZA (1867-1934)

He studied at the Academy of Fine Arts, as disciple of Cosme San Martín, Juan Mochi and Pedro Lira, and also received private lessons from the master painter Alfredo Valenzuela Puelma.

He taught art at the Talca High School for Boys between 1896 and 1903. The Government of Chile awarded him in 1906 a pension to continue his studies in Europe. His master at the Jullien Academy of Paris was Jean Paul Laurens. During his first year in France, he was admitted at the Salon of the French Artists Association, first Chilean painter to merit such honor. However, his career in Europe was cut short in 1907 when this Chilean official pension was suspended by the reason of insufficient fiscal funds in the wake of the earthquake of 1906. He succeeded in returning to Paris in 1911, and joined the Grand Chaumire Academy to study under professors Richard Müller and Jules Simon, but he again had to travel home when the war broke out in 1914.

JOAQUÍN FABRES (1864-1914)

Realizó sus primeros estudios junto a su amigo y pintor Ernesto Molina. Más tarde fue alumno de Juan Francisco González, quien ejerció gran influencia en su obra, heredando de él el dibujo solo insinuado y el gusto por las pinceladas pastosas. Fabres no se dedicó a la pintura de forma profesional, pero tanto su formación como su natural talento y la calidad de sus obras, que no sobrepasan las ochenta telas, lo sitúan entre los pintores destacados de su época. Por su similitud de estilo, muchas de ellas han sido atribuidas al maestro González.
El autor fue miembro de la comisión organizadora de la Exposición Internacional de 1910 y uno de los promotores de la edificación del Palacio y Escuela de Bellas Artes con motivo de la celebración de los cien años de la Independencia de Chile. Falleció en París en 1914.

JULIO FOSSA CALDERÓN (1884-1946)

Su primer acercamiento a la pintura fue en el Liceo de Valparaíso hacia el año 1896, en las clases que allí dictaba el maestro Juan Francisco González. En 1897 tomó clases particulares de dibujo con don Evaristo A. Garrido. Apoyado por sus padres, en 1898 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Santiago donde recibió las enseñanzas de Pedro Lira. Su carrera comenzó ese mismo año, cuando solo contaba con catorce años de edad, al participar con un dibujo en el Salón Oficial de Santiago. En 1906 fue becado a Europa y se incorporó a la Academia Jullien de París donde recibió las enseñanzas de Paul Laurens. En el mismo año ingresó a una Escuela Comunal en el *boulevard* de Montparnasse donde tuvo por compañero a su compatriota el escultor Lucas Tapia.
En 1910 logró ingresar a la exigente Escuela de Bellas Artes de París, donde se distinguió entre sus compañeros y participó del taller del maestro Cormon.
Paralelamente hizo estudios de anatomía artística como alumno de la Escuela de Medicina de París, fruto de ello, ilustró un Tratado de Anatomía de la Forma Humana.
Regresó a Chile en 1920, luego de un viaje de estudios a Italia. En el país fue nombrado profesor del Curso Superior de Pintura de la Escuela de Bellas Artes en reemplazo de don Alberto Valenzuela Llanos.
En 1922 volvió a París donde continuó perfeccionándose en la pintura y obteniendo galardones en los más importantes eventos artísticos de Francia.
Regresó a Chile en el año 1930 tras aceptar la proposición del rector de la Universidad de Chile, don Armando Quezada Acharán, para asumir la dirección de la Academia de Bellas Artes, la Escuela de Artes Decorativas y las cátedras de Pintura Superior, Composición y Anatomía Artística. Al mismo tiempo ganaba la medalla de Primera Clase en Pintura en la Exposición de Sevilla, con un retrato de su esposa, doña Julia Núñez Squella. En 1937 el presidente Arturo Alessandri Palma, lo nombró agregado cultural de la Embajada de Chile en Roma y de la Legación de París.
El maestro no regresó a Chile, decidió permanecer en Francia y murió en París en 1946.

JOAQUÍN FABRES (1864-1914)

Fabres initiated his first studies with his friend and painter Ernesto Molina. Later on he studied under Juan Francisco González, who greatly influenced his work. In fact, he inherited the merely insinuated drawing and his choice of pasty brush strokes. Fabres did not dedicate himself to painting professionally, but his formation and natural talent, as well as the quality of his no more than eighty paintings place him among the outstanding painters of his time. On account of the similitude of style, many of his paintings have been attributed to master painter González.

The author was one of the members of the organizing commission of the International Exhibition of 1910 and one of the promoters of the construction of the Palace and the School of Fine Arts, on occasion of the 100th anniversary of the Independence of Chile. He died in Paris in 1914.

JULIO FOSSA CALDERÓN (1884-1946)

His first approach to painting occurred around 1896 at the High School of Valparaíso, where the master painter Juan Francisco González taught. In 1897 he took private drawing lessons from Evaristo A. Garrido. Backed by his parents, he enrolled in 1898 in the School of Fine Arts of Santiago, where he received Pedro Lira's teachings. His career started that very year, when he was only 14 years old, and participated with a drawing in the Official Salon of Santiago. In 1906 he was awarded a scholarship to study in Europe; this enabled him to enroll in the Jullien Academy of Paris, where he received the teachings of Paul Laurens. He joined that same year the Montparnasse Boulevard Communal School, where he encountered his fellow countryman and now classmate, the sculptor Lucas Tapia.

In 1910 he succeeded in entering the exigent School of Fine Arts of Paris, where he did extremely well and took part in Cormon's atelier.

He studied simultaneously artistic anatomy as student of the Paris School of Medicine, and as a result illustrated a Treaty on Anatomy of the Human Figure.

He returned to Chile in 1920, following a study tour in Italy. At home again, he was appointed professor of the Higher Course of Painting at the School of Fine Arts, thus succeeding Alberto Valenzuela Llanos.

He returned to Paris in 1922 and continued building up his painting and winning prizes at the most outstanding art events of France.

He returned to Chile in 1930 after accepting offer of the Rector of Universidad de Chile, Armando Quezada Acharán to assume the direction of the Academy of Fine Arts, of the School of Decorative Arts and the chairs of Higher Painting, Composition and Artistic Anatomy. At the same time, he was awarded the First Class Medal in Painting at the Sevilla Exhibition, with a portrait of his wife, Julia Núñez Squella. President Arturo Alessandri Palma appointed him in 1937 Cultural Attaché of the Embassy of Chile in Rome and of the Paris Legation.

He never returned to Chile, having decided to stay in France; he died in Paris in 1946.

JOSÉ GIL DE CASTRO (1785-1841)

José Gil de Castro, también llamado El Mulato Gil, nació en Lima, Perú, el 1° de septiembre de 1785 y falleció presuntamente en la misma ciudad en 1841.

De orígenes humildes y mestizos, poco se sabe con certeza sobre los datos biográficos y de la apariencia física de este talentoso pintor colonial, debido probablemente a la costumbre de los artesanos de la época de permanecer en el anonimato. Se cree que inició su formación artística en el taller del pintor sevillano José del Pozo, hacia 1796 y, además, habría tenido contacto con la obra de Julián Jayo y José Legarda. También se le relaciona al retratista José Díaz.

Gil de Castro se habría avecindado en Chile hacia el año 1810 para cumplir con deberes militares. Encontró aquí un ambiente propicio para dedicarse tanto a la pintura religiosa como a los retratos militares y de las clases adineradas, de gran demanda en la naciente República. Instaló su taller en la actual calle Victoria Subercaseaux de Santiago, a los pies del cerro Santa Lucía donde recibía a numerosos clientes y efectuaba sesiones de modelado.

En 1816 ya había sido nombrado Maestro Mayor del Gremio de Pintores. Sus lazos con Chile se reforzaron aún más al casarse, en 1817, con María Concepción Martínez y al obtener diversos nombramientos militares, entre ellos el de Capitán de Ingenieros de Chile y Perú, Capitán de Fusileros del Batallón de Infantes de la Patria y la Orden al Mérito de Chile. De acuerdo a las fechas de sus cuadros, el pintor permaneció en Chile hasta 1825. A partir de ese año, solo se conocen obras firmadas en Lima que corresponden a retratos de mujeres de sociedad limeña.

JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ (1853-1933)

Siendo niño, sus padres lo inscribieron en clases de pintura con Manuel Tapia. Más tarde, fue el maestro Pedro Lira quien reconoció su destreza artística y lo apoyó para su ingreso a la Academia de Bellas Artes en 1869. Allí fue alumno de Ernesto Kirchbach y Juan Mochi. En 1887 viajó a Europa por primera vez a estudiar enseñanza del dibujo y organización de museos artísticos. También fue la oportunidad de copiar a los grandes maestros y ampliar su visión sobre las tendencias impresionistas que se imponían con fuerza en clara oposición a las convenciones de la pintura académica. González trasladaría la discusión a Chile en la primera década del siglo XX, al ser nombrado profesor de croquis y dibujo al natural de la Escuela de Bellas Artes. En 1915 integró el Grupo de los Diez, junto a poetas e intelectuales que lideraron el movimiento de vanguardia de la época. Memorables son sus intervenciones en defensa de la autonomía del artista.

Trabajador incansable, fue profesor por más de tres décadas y se presume que su producción alcanzó las cuatro mil obras.

JOSÉ GIL DE CASTRO (1785-1841)

José Gil de Castro, also called El Mulato Gil, was born in Lima, Peru, in September 1st of 1785 and died presumably in the same city in 1841.

Of humble and mestizo origin, little is known with certainty about the personal data and the semblance of this talented colonial painter, probably on account of the habit of those times' artisans to live in anonymity. It is assumed that he initiated his artistic formation in the studio of the Sevillean painter José del Pozo, around 1796, and furthermore that he might have had contact with the works of Julián Jayo and José Legarda. He also has been linked to the portraitist José Díaz.

Gil de Castro is supposed to have come to Chile around 1810 drafted for military service. Here he found propitious conditions to devote himself to religious painting and to the facture of portraits of military personages and wealthy classes, in answer to the demand of the new Republic. He set up his atelier in what is now the Victoria Subercaseaux Street of Santiago, at the foot of the Santa Lucía Hill, where he received numerous clients and organized modeling sessions.

Soon, in 1816, he was appointed Head Master of the Painters Guild. His ties to Chile were further strengthened by his marriage in 1817 to María Concepción Martínez and by his various military designations, as for instance, Captain of the Engineers of Chile and Perú, Captain of the Fusiliers of the Infantry Battalion of the Fatherland, and the Order of Merit of Chile. According to the dates on his paintings, the painter stayed in Chile until 1825. As of that year all his works are signed in Lima and correspond to portraits of ladies of the Lima society.

JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ (1853-1933)

When still a child his parents registered him in painting classes with Manuel Tapia. Later on, it was the master painter Pedro Lira who became aware of his artistic skills and sponsored his entrance to the Academy of Fine Arts in 1869, where he studied under Ernesto Kirchbach and Juan Mochi. He went to Europe for the first time in 1887 to study the teaching of drawing and organization of art museums. This also was an opportunity to copy the great masters and to widen his view on the impressionist trends, which were clearly overriding the conventions of academic painting. González would take the discussion to Chile during the first decade of the 20th century, when he was appointed professor of sketching and natural drawing of the School of Fine Arts. He joined the Group of the Ten in 1915 together with poets and intellectuals, leaders of the vanguard movement of those times. Memorable are his interventions in defense of the artist's autonomy.

Noteworthy also as indefatigable worker, he taught during over three decades. It is assumed that his production reached four thousand works.

ARTURO GORDON (1883-1944)

Mientras estudiaba en el Liceo Miguel Luis Amunátegui tuvo a Nicanor González Méndez como profesor de dibujo. Más tarde inició estudios de Arquitectura, carrera que abandonó para ingresar a la Escuela de Bellas Artes en 1903. Fue discípulo de Cosme San Martin en dibujo elemental, Pedro Lira en pintura, Fernando Álvarez de Sotomayor en composición y Juan Francisco González en croquis. Realizó algunos estudios de mural con el maestro José Backhaus.

Representante de la Generación del Trece, integrada principalmente por los alumnos del profesor español Fernando Álvarez de Sotomayor, quien en alabanza del estilo de su alumno, lo llamó el Goya chileno. Tres de sus obras representaron a Chile en la Exposición de Sevilla, 1929, en España.

Entre los años 1936 y 1944 Arturo Gordon fue profesor de pintura de la Academia de Bellas Artes de Viña del Mar.

GUILLERMO GROSSMACHT (1896-1964)

Seguidor de la pintura del maestro británico radicado en Chile, Thomas Somerscales y discípulo de Juan Francisco González, Grossmacht pintó paisajes cordilleranos de la zona central de Chile y marinas que representó con gran detalle y apego a lo natural. Utilizó la técnica del óleo sobre tela.

EUGENIO GUZMÁN OVALLE (1862-1900)

Siendo un activo agricultor, se dedicó a la pintura solo como aficionado. Recibió lecciones de Pedro Lira y Onofre Jarpa. Pintó paisajes de la zona central de Chile. Su condición de pintor ocasional no le impidió ser uno de los artistas más reconocidos de su época, aunque es de lamentar que no haya dedicado mayor tiempo a la pintura.

ALFREDO HELSBY (1862-1933)

Hijo de fotógrafo inglés avecindado en Chile, sus inicios artísticos se remontan a un primer contacto con el maestro Thomas Somerscales en Valparaíso, el que le habría animado a pintar, después de ver sus dibujos, y de quien luego sería discípulo. Más tarde, Helsby reconocería a Alfredo Valenzuela Puelma como su maestro más importante. También recibió las enseñanzas e influencia de Juan Francisco González, a quien acompañaba a pintar al aire libre, los alrededores del puerto de Valparaíso. En 1906, le fue concedida una beca para estudiar en Europa. Se radicó en París donde estudió con Jean Paul Laurens y realizó una intensa actividad de difusión del arte chileno en exposiciones que organizó en Londres y París junto a Valenzuela Puelma. Regresó a Chile en 1908, en el mismo barco que traía al español Fernando Álvarez de Sotomayor, maestro inspirador de la Generación del Trece, a quien conoció; Helsby le sirvió de modelo para uno de los primeros y más celebrados retratos que el pintor gallego realizó en el país.

Alfredo Helsby se hizo conocido como un pintor independiente. Evitó relacionarse con grupos y movimientos de intelectuales de la época.

Vivió cinco años en Estados Unidos entre San Francisco, Nueva Orleans y Washington. En Nueva York pasó una temporada en el Estudio de J. J. Enneking. Además, realizó varias estadías de aprendizaje en Argentina y Europa.

ARTURO GORDON (1883-1944)

During his secondary schooldays at the Liceo Miguel Luis Amunátegui, his teacher of drawing was Nicanor González Méndez. Later on, he took up his studies of architecture, which he abandoned to enter the School of Fine Arts in 1903. He was the disciple of Cosme San Martin in elementary drawing; of Pedro Lira in painting; of Fernando Álvarez de Sotomayor in composition, and of Juan Francisco González in sketching. He also took some classes of mural painting with José Backhaus.

Representative of the 1913 Generation and the same as most of them, he was a pupil of the Spanish professor Fernando Álvarez de Sotomayor, who in praise of his disciple's style called him the Chilean. Three of his works represented Chile at the Sevilla Exhibition of 1929, in Spain.

Between 1936 and 1944 Arturo Gordon worked as teacher of painting at the Academy of Fine Arts of Viña del Mar.

GUILLERMO GROSSMACHT (1896-1964)

Follower of the painting of the British master resident in Chile, Thomas Somerscales and disciple of Juan Francisco González, Grossmacht painted cordillera landscapes of central Chile and seascapes, which he represented with much detail and attachment to nature. He worked with oil on canvas.

EUGENIO GUZMÁN OVALLE (1862-1900)

As an active farmer, he dedicated himself to painting only as aficionado, although having received lessons from Pedro Lira and Onofre Jarpa. He painted landscapes of central Chile. His condition of occasional painter did not prevent his ranking as one of the most renowned artists of his time, but regrettable is that he did not dedicate more time to painting.

ALFREDO HELSBY (1862-1933)

The artistic start off of this son of an English photographer, who had taken up his residence in Chile, rose at his first contact with the master painter Thomas Somerscales in Valparaíso. Reportedly Somerscales encouraged his painting after observing the drawings of his future disciple. Later on, Helsby acknowledged Alfredo Valenzuela Puelma as his most important master. But he also received the teachings and the influence of Juan Francisco González, who he accompanied on painting outings to the surroundings of the Valparaiso harbor. In 1906 he was granted a scholarship to study in Europe. He went to Paris, where he studied with Jean Paul Laurens and engaged himself in the spreading of Chilean art by way of exhibitions he organized in London and in Paris, jointly with Valenzuela Puelma. He returned to Chile in 1908, on the same ship that brought the Spanish painter Fernando Álvarez de Sotomayor, mastermind of the 1913 Generation. Helsby met him and served him as model for one of the first and most celebrated portraits the Galician painter executed in Chile.

Alfredo Helsby became renowned as an independent painter. He shunned the intellectual groups and movements of his times.

He lived five years in the United States, in San Francisco, New Orleans and Washington. When in New York, he passed some time at J. J. Enneking's atelier. Helsby also went on study tours to Argentina and Europe.

LUIS HERRERA GUEVARA (1891-1945)

Por imposición paterna ingresó a la carrera de Derecho en la Universidad de Chile en 1920. Siendo abogado en ejercicio y de considerable trayectoria decidió, de súbito, dedicarse a la pintura luego de un viaje a Europa en el que recorrió los principales centros de arte. Se inscribió en los talleres de la Sociedad de Bellas Artes de Santiago y estableció su taller en su antigua oficina jurídica, lugar que siempre llamó la atención por su excéntrica personalidad. Aunque recibió algunas enseñanzas del maestro Pablo Vidor, fue un artista autodidacta que se apartó de formalismos pictóricos y academias.

CARLOS ISAMITT (1887-1975)

El pintor y músico Carlos Isamitt Alarcón fue un artista y estudiante precoz; asistió a cursos de la Escuela Normal José Abelardo Núñez aún siendo niño y titulándose de profesor a la edad de 17 años. En 1905 ingresó al Conservatorio de Música y al mismo tiempo comenzó a estudiar pintura con Julio Fossa Calderón, siguiendo ambas prácticas artísticas con igual entusiasmo. Más tarde, continuó en el taller del maestro Pedro Lira e ingresó a la Escuela de Bellas Artes. Allí fue alumno de Álvarez de Sotomayor y junto a sus contemporáneos integró la Generación del Trece.

En 1925 fue comisionado *ad honorem* para asistir al Congreso de la Exposición Universal en París.

A su regreso al país fue nombrado director de Educación Artística, cargo que lo hacía responsable de la dirección del Museo de Bellas Artes, la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio de Música. Entre los logros de su gestión están la creación del Museo de Talca en 1928, y la renovación y sistematización de los planes y proyectos de la asignatura de Artes Plásticas. La contratación de maestros extranjeros como el ruso Boris Grigoriev respondió a su afán por modernizar la enseñanza, intención que fructificó en conjunto con su amor por el estudio de las tradiciones populares. Isamitt destacó como compositor musical y compartió con sus alumnos sus conocimientos sobre el folclor chileno. Su breve gestión como director del Museo de Bellas Artes abarcó los años 1927 y 1928. Carlos Isamitt recibió el Premio Nacional de Arte en Música el año 1965.

PATRICIA ISRAEL (1939)

Realizó sus primeros estudios artísticos en la Academia de Escultura del maestro Tótila Albert desde 1953 a 1957. Estudió pintura y grabado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue alumna de Augusto Eguiluz, Gustavo Carrasco, José Balmes, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati. Egresó de la Universidad de Chile en 1962. Entre los años 1974 y 1980 vivió en Argentina y Venezuela; en este último país recibió gran acogida, llegando a integrar el círculo local de artistas y a exponer por más de cinco años. Patricia Israel se ha desempeñado como profesora de artes gráficas en la Universidad Católica y de la Universidad Finis Terrae desde fines de la década del ochenta. Entre los hitos de su carrera figura como la primera mujer ganadora de la Bienal de Valparaíso. Por su talento, aporte a la cultura y a las artes, es una de las artistas más respetadas del ambiente artístico nacional.

LUIS HERRERA GUEVARA (1891-1945)

Urged by his father, Herrera entered Universidad de Chile to study law in 1920. Once graduated and working as an already renowned lawyer, on the spur of the moment he decided to dedicate himself to painting after visiting the main art centers on a trip to Europe. He entered the ateliers of the Society of Fine Arts of Santiago and set up his own one at his former, surprisingly eccentric law studio. Not withstanding the teachings of the master painter Pablo Vidor, Herrera is considered as a self-taught artist, who spurned pictorial formalisms and academies.

CARLOS ISAMITT (1887-1975)

Painter and musician Carlos Isamitt Alarcón was a precocious artist and student; still a young child, he attended Normal School José Abelardo Núñez and graduated as teacher at the age of 17 years. He enrolled at the Music Conservatory in 1905 and simultaneously started painting under Julio Fossa Calderón, performing both arts with one and the same enthusiasm. Later on, he continued in master Pedro Lira's atelier and then entered the School of Fine Arts. He was a disciple of Álvarez de Sotomayor and together with his coevals was a member of the 1913 Generation.

In 1925 he was commissioned ad honorem to attend the Congress of the Universal Exhibition in Paris.

At his return, he was appointed director of Art Education with the responsibility of directing the Museum of Fine Arts, the School of Fine Arts and the Music Conservatory. Noteworthy among his management achievements is the creation of the Museum of Talca in 1928, as well as the renewal and systematization of the Plastic Arts teaching plans and projects. He contracted foreign teachers, as for instance the Russian Boris Grigoriev, moved by his dream to modernize the teaching of the arts, which materialized together with his dedication to the study of the popular traditions. Isamitt stood out as music composer and as an expert in Chilean folklore, knowledge that he shared with his students. His brief management of the Museum of Fine Arts lasted from 1927 to 1928.

Carlos Isamitt was awarded the National Art Prize in 1965.

PATRICIA ISRAEL (1939)

Her first art studies at the Academy of Sculpture under Tótila Albert between 1953 and 1957 were followed by the painting and etching lessons at the School of Fine Arts of Universidad de Chile, under Augusto Eguiluz, Gustavo Carrasco, José Balmes, Alberto Pérez and Eduardo Martínez Bonati. She graduated from Universidad de Chile in 1962. She resided from 1974 to 1980 in Argentina and Venezuela, where she was very well received; especially so in Venezuela, where she became a member of the local artists circle and exhibited during over five years.

Patricia Israel has worked from the late eighties on as a teacher of graphic arts at Universidad Católica and Universidad Finis Terrae. A conspicuous landmark of her career is the fact that she was the first woman to win the Valparaíso Biennial. Her talent, her contribution to culture and to arts makes her stand out as one of the most respected artists of the national art world.

ONOFRE JARPA (1849-1940)

Inició sus estudios de pintura a los quince años bajo las enseñanzas de Salustio Carmona. Ingresó a la Academia de Bellas Artes de Santiago en 1866, donde fue alumno de Ciccarelli y Kirchbach. Hacia 1881 viajó a Europa becado por el gobierno. Recorrió los centros de arte y logró estudiar pintura en España e Italia. Su afición por la pintura paisajística comenzó junto al maestro Francisco Pradilla, quien lo introdujo en el género y le enseñó los valores de la pintura al aire libre, las texturas y la mancha para lograr efectos de vitalidad y carácter.

Jarpa se distinguió entre las personalidades de su época por su carácter benévolo y sereno, y por llevar una vida apacible marcada por una religiosidad profunda. Estas cualidades le permitieron llegar a avanzada edad, sin abandonar los pinceles, actividad a la que se dedicó con total devoción. Se desempeñó, además, como ensayista de temas de arte en diversas publicaciones del país.

PEDRO JOFRÉ (1860-1948)

Ahijado del pintor Pedro Lira, recibió lecciones del maestro desde niño, siendo fiel a las enseñanzas y estilo de Lira. Alcanzó un gran dominio técnico y realizó importantes obras por encargo tales como la decoración de la Gruta de Lourdes en Santiago.

Dueño de una valiosa colección de pintura chilena, sufrió la decepción de perderla en un incendio de su taller donde, además, se destruyeron las que consideraba sus mejores obras. Decidió retirarse al Convento de los Padres Mercedarios, donde pasó el resto de su vida.

PEDRO LIRA (1845-1912)

Egresó de la Escuela de Leyes de la Universidad de Chile en 1867, pero no ejerció como abogado. Desde 1861 asistía a los cursos de pintura en la Academia de Bellas Artes, y decidió continuar con la carrera artística. Fue alumno del entonces director Alejandro Ciccarelli y en la Academia, del maestro Antonio Smith.

Desde 1872 hasta 1882 vivió en París. Estudió óleo sobre tela y madera, aguafuerte, dibujo y mural, en los talleres de Elie Delaunay y se relacionó con Paul Laroche, maestros que lo iniciaron en las técnicas y la composición de los grandes temas mitológicos e históricos.

A su retorno a Chile, Lira se convirtió en la principal figura artística de su tiempo. Se le considera el gestor de iniciativas culturales que marcaron el desarrollo de las artes visuales nacionales. Escribió crítica de arte, organizó las primeras exposiciones de pintura y fue uno de los fundadores de la Unión Artística, entidad que permitió la construcción del Partenón de la Quinta Normal y, más tarde, la creación del Museo Nacional de Bellas Artes.

Pedro Lira fue profesor de la Academia de Bellas Artes por más de 30 años y protagonizó acaloradas discusiones, al asumir con autoridad la defensa de la enseñanza académica contra quienes quisieron imponer las nuevas tendencias impresionistas que caracterizaron el paso del siglo XIX al XX.

ONOFRE JARPA (1849-1940)

He embarked on his painting studies at the age of fifteen under the teachings of Salustio Carmona. In 1866 he enrolled in the Academy of Fine Arts in Santiago as pupil of Ciccarelli and Kirchbach. Supported by a governmental scholarship he went to Europe in 1881, where he visited art centers and studied painting in Spain and Italy. His preference of landscaping began under the master Francisco Pradilla, who introduced him into this genre and taught him the value of plein air painting, of texture and spots for the achievement of vitality and character effects.

Jarpa excelled among the personalities of his time thanks to his benevolent and serene character and his tranquil life style, marked by his deep religiosity, which empowered his longevity without abandoning his brushes, as painting was his prime devotion. He also wrote essays on art themes for various national publications.

PEDRO JOFRÉ (1860-1948)

Being the godson of the painter Pedro Lira, from childhood on he received the master's lessons and followed Lira's teachings and style. He achieved great technical mastership and executed important commissions, such as the decoration of the Lourdes Grotto in Santiago.

Owner of a priceless collection of Chilean paintings, he suffered its loss in a fire that that destroyed his atelier together with his own works, the ones he valued most. He then decided his retreat to the Convent of the Mercedary Friars, where he lived until his death.

PEDRO LIRA (1845-1912)

Law Graduate of Universidad de Chile in 1867, Pedro Lira never practiced law. Since 1861 he had begun attending painting classes at the Academy of Fine Arts and then decided to continue his artistic career. He was a pupil of Alejandro Ciccarelli, then director of the Academy, and of the master painter Antonio Smith.

He lived in Paris from 1872 to 1882, studying oil on canvas and wood painting, etching, drawing and mural painting at Elie Delaunay's atelier and also met Paul Laroche, masters who initiated him in the techniques and composition of the great mythological and historical themes.

At his return to Chile, Lira emerged as the main artistic figure of his time. He is considered of being the father of the cultural initiatives that marked the development of the national visual arts. The wrote art critiques, organized the first painting exhibitions and was one of the founders of the Artistic Union, entity that empowered the construction of the Quinta Normal Parthenon and later on, the creation of the National Museum of Fine Arts.

Pedro Lira worked during over 30 years as professor at the Academy of Fine Arts. He was the protagonist of heated debates when he took up the defense of academic teaching at variance to those who intended to introduce the new impressionist trends that featured the turn of the 19th century.

Biographies

ALFREDO LOBOS (1890- 1917)

Proveniente de una familia de hermanos artistas, de origen humilde, se distinguió como alumno del curso nocturno dictado por el maestro Fernando Álvarez de Sotomayor, integrando la Generación del Trece, también llamada Generación Trágica, debido al ingrato destino que muchos de los artistas tuvieron, entre ellos, estos tres hermanos, que murieron tempranamente debido a su deteriorada salud. En sus inicios, la escasez económica no le permitió comprar materiales de pintura, por lo que recurrió a tapas de cajas de cartón y a los envases de madera de cigarros puros que vendía en su cigarrería de calle San Diego.

En 1916 se financió con su propio esfuerzo, un viaje a España. Aunque destacó con cuadros sobre objetos cotidianos y sencillos, son sus paisajes y la pintura de arquitectura los más sobresalientes. Su temática española incluye casas y pueblos castellanos y andaluces. Víctima de una grave enfermedad, la muerte le sorprendió en las vísperas de la inauguración de una muestra de sus obras en la Galería El Ateneo de Madrid en 1917.

ALFREDO LOBOS (1890- 1917)

Sibling of a humble family of artists, Lobos did extremely well at the night school lessons of the master painter Fernando Álvarez de Sotomayor, member of the 1913 Generation, also called the Tragic Generation, on account of the fate of many 1913 coevals, among them three of Lobos' brothers who died too early from deteriorated health conditions. As his initial economic hardship prevented from buying painting materials, he resorted to cardboard and wooden cigar boxes he sold in his tobacco store on San Diego street.

In 1916 he himself funded his visit to Spain. Despite excelling by reason of his pictures on everyday and simple objects, his best works are his landscapes and architectural paintings. His Spanish themes include Castilian and Andalusian houses and villages. Victim of a serious diseases, death surprised him in 1917, on the eve of an exhibition of his art works at the Ateneo Gallery of Madrid.

PEDRO LUNA (1892-1956)

Ingresó a la Escuela de Bellas Artes en 1912. Fue alumno de Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González, José Mercedes Ortega, José Backhaus, Alberto Valenzuela Llanos, Julio Fossa Calderón y Pedro Lira. A su afición a la pintura se unió su amor por la música, llegando a estudiar piano y órgano en el Conservatorio Nacional de Música. Integró la Generación del Trece, promoción de alumnos del maestro Fernando Álvarez de Sotomayor que expusieron grupalmente por primera vez en la Sala El Mercurio de Santiago. Luna, quien a la fecha contaba con diecisiete años, se presentó con treinta pinturas.

De personalidad extrovertida, compartió sus aficiones culturales y artísticas con un grupo de pintores bohemios, músicos y poetas, entre ellos Pablo Neruda.

Se ganó la vida como dibujante de anatomía en la Escuela de Medicina de Santiago. En 1920 fue comisionado *ad honorem* por el gobierno chileno para estudiar pintura decorativa en Europa. Se estableció durante dos años en Roma, Italia. También viajó a España donde asistió a las clases de Eduardo Chicharro, discípulo de Sorolla y director en ese entonces, de la Real Academia de San Fernando.

Regresó en 1922 y sufrió el desengaño de sus fracasos en los Salones Oficiales. Pese a ello nunca dejó de pintar ni de insistir en su particular estilo. En los años siguientes se dedicó a recorrer los pueblos del sur de Chile y a plasmar en sus cuadros, los paisajes y las costumbres del pueblo mapuche.

En 1924 se radicó en Traiguén donde permaneció tres años y organizó una academia de pintura y otra de música. Luego se sucedieron estadías en Linares donde trabajó en la Academia de Pintura y un viaje a la zona del Estrecho de Magallanes. Alrededor de 1937 volvió a Santiago. Finalmente en 1954, se estableció en Viña del Mar, ciudad en la que falleció.

PEDRO LUNA (1892-1956)

He entered the School of Fine Arts in 1912, pupil of Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González, José Mercedes Ortega, José Backhaus, Alberto Valenzuela Llanos, Julio Fossa Calderón and Pedro Lira. In addition to his passion for painting he loved music and took piano and organ lessons at the National Music Conservatory. He is one of the 1913 Generation, disciples of the master painter Fernando Álvarez de Sotomayor, who for the first time organized a group exhibition at the El Mercurio Salon of Santiago. Luna, then only sixteen years old, presented thirty paintings.

Being an extrovert he shared his cultural and artistic enthusiasm with a group of Bohemian painters, musicians and poets, one of which was Pablo Neruda.

He made a living from anatomic drawings at the Santiago Medical School. The government of Chile granted him in 1920 an ad honorem commission to study decorative arts in Europe. He lived two years in Rome, Italy. He also traveled to Spain, where he attended the classes of Eduardo Chicharro, a disciple of Sorolla and then director of the San Fernando Royal Academy.

He returned home in 1922 and suffered his unsuccessful, disappointing attempts at the Official Salons. But he never abandoned his painting or his particular style. He spent the following years visiting southern Chile, landscaping and recording Mapuche customs on these paintings.

In 1924 he put up his residence in Traiguén where he lived three years and organized a painting school and a music academy. After successive sojourns in Linares where he worked at the Painting Academy, and a trip to the Magallanes Strait region, he returned around 1937 to Santiago. Finally, in 1954 he settled down in Viña del Mar, where he died.

ENRIQUE LYNCH (1862-1936)

Mientras cursaba el segundo año de leyes en 1882, decidió viajar a Europa junto a su padre el contralmirante Luis Lynch, quien había sido destinado a Francia. En París se sintió atraído por la pintura y tomó clases de dibujo con el artista Diógenes Maillart. A la muerte de su padre, en 1883, regresó a Chile e ingresó a la Sección de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde fue discípulo del maestro Cosme San Martín. En 1886 volvió a Europa, esta vez becado por el gobierno, e ingresó a la Academia Gervex Humbert en París.

A raíz de la revolución de 1891, el gobierno chileno debió suspender las pensiones a estudiantes en el extranjero, lo que obligó a Lynch a regresar y continuar su carrera artística en Santiago. Pintor incansable, se distinguió por su entusiasmo en participar de los salones anuales de Bellas Artes. Se calcula que desde 1894 a 1930 habría presentado más de 200 cuadros, pero sólo fue premiado en dos oportunidades. Su óleo más popularmente conocido es Calle Ahumada en 1902, que se exhibe en el Museo Nacional de Bellas Artes.

En forma paralela a la pintura se desempeñó como conservador del Museo de Bellas Artes en el Pabellón de la Quinta Normal y luego como director del mismo desde 1897 hasta 1918, emprendiendo una ardua labor en defensa de las artes junto al maestro Virginio Arias y Alberto Mackenna. Fue el responsable del traslado y ubicación de las obras al Palacio de Bellas Artes, inaugurado en 1910 en el Parque Forestal. A partir de su gestión, el gobierno y la comunidad comenzaron a preocuparse por la difusión del museo y conservación de la colección.

ROKO MATJASIC (1900-1949)

Nació en la Isla Bra, Croacia, el 8 de agosto de 1900 y falleció en Concón el 11 de noviembre de 1949. Llegó a Sudamérica en 1923 a trabajar en Bolivia donde tenía parientes. En 1925 se trasladó a Chile, fijando su residencia en el puerto de Valparaíso. Desde muy joven había cultivado la talla en madera, la escultura, el dibujo y la pintura, afición que motivó su ingreso a la Escuela de Bellas Artes de Santiago, donde se le consideró como uno de los alumnos favoritos del maestro Juan Francisco González. Hacia 1937 viajó a Europa a perfeccionar sus estudios de arte en España y Francia. También viajó por Sudamérica, pintando paisajes al aire libre. Matjasic destacó entre los pintores de su época y llegó a ser profesor de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar.

De su dedicación a la pintura da cuenta una abundante producción, a pesar de su corta existencia. La misteriosa desaparición y presunta muerte de Roko Matjasic, habría ocurrido en forma accidental, durante una salida a pintar a los roqueríos de la costa de Concón.

ENRIQUE LYNCH (1862-1936)

In 1882, while in second year of Law School he decided to travel to Europe accompanying his father, Rear Admiral Luis Lynch who had been commissioned to France. In Paris he felt attraction to painting and started drawing classes with the artist Diógenes Maillart. He returned to Chile after his father's death in 1883, an entered the Section Fine Arts of Universidad de Chile, as student of Cosme San Martin. He went back to Europe in 1886 on a scholarship granted by the government and enrolled in Gervex Humbert Academy in Paris.

In the wake of the revolution of 1891, the Chilean government had no choice but to suspend the pensions of students abroad; Lynch had to return home and pursue his artistic career in Santiago. This indefatigable painter was renowned because of his enthusiasm in participating in the annual Fine Arts Salons. Estimates have it that from 1894 to 1930 he presented over 200 pictures, but only won two prizes. His most renowned oil painting is Calle Ahumada, dated 1902, which is exhibited in the National Museum of Fine Arts.

Simultaneously to his painting Lynch worked as conservator of the Museum of Fine Arts at the Quinta Normal Pavilion, and then as the director of that Museum from 1897 to 1918. He undertook a strenuous task in defense of art, together with Virginio Arias and Alberto Mackenna. He was in charge of the transfer to and hanging of the pictures at the Fine Arts Palace, which was inaugurated in 1910 at the Forestal Park. Thanks to his initiative, from then on the government and the community started to occupy themselves in the promotion of the museum and the conservation of the collection.

ROKO MATJASIC (1900-1949)

He was born on the Croatian Island of Bra, the 8th of August of 1900 and died in Concón on 11th November of 1949. He came in 1923 to South America to work in Bolivia where he had relatives. In 1925 he moved to Chile, and established his residence in Valparaíso. From childhood on he cultivated woodcarving, sculpture, drawing and painting, enthusiasm that made him enter the School of Fine Arts of Santiago, at which he became one of Juan Francisco Gonzalez's favorite students. He left for Europe in 1937 to improve his art in Spain and France, and also traveled around South America plein-air painting landscapes. Matjasic excelled among the painters of his times and as such was appointed teacher of the School of Fine Arts of Viña del Mar.

Proof of his dedication to painting is his abundant production, despite his short existence. Roko Matjasic mysterious disappearance and death is presumed to have occurred during his painting on the rocks of the Concón coast.

Biographies

ERNESTO MOLINA (1857-1904)

Comenzó a estudiar pintura con José Mercedes Ortega, quien era también su amigo y con el que formó una Academia de Pintura en el año 1876. Integró una de las primeras promociones de la Academia de Bellas Artes y fue discípulo destacado del maestro y director, Giovanni Mochi. En 1887 recibió una beca para estudiar en Europa. Permaneció allí por más de diez años. En España se formó como pintor de género y de paisajes con el profesor Pradilla y se entusiasmó por la pintura de temas exóticos, una moda introducida por Delacroix. Recorrió España y el Norte de África en búsqueda de inspiración.

Reconocido como un gran viajero fue, además, coleccionista de objetos traídos desde África, España y Sudamérica. Regresó a Chile en 1891.

Aquí recorrió las zonas sureñas en las que tomó apuntes para sus obras, logrando paisajes campestres y escenas costumbristas de impecable dibujo, con un colorido vibrante y efectos de luz. Fue también caricaturista y ayudante del Curso de Dibujo de la Academia de Pintura en 1902. Falleció dos años después, a la temprana edad de 47 años.

ERNESTO MOLINA (1857-1904)

Ernesto Molina initiated his painting studies with his friend José Mercedes Ortega, with whom he set up a Painting Academy in 1876. He was one of the first graduates of the Academy of Fine Arts and the first outstanding disciple of the master and director Giovanni Mochi. He was granted a scholarship to study in Europe in 1887, where he stayed for over ten years. In Spain he grounded himself in genre and landscape painting with Professor Pradilla and became very interested in painting exotic subjects, a fashion introduced by Delacroix. He traveled through Spain and North Africa in the search of inspiration.

He was renowned as an assiduous traveler and collector of objects brought from Africa, Spain and South America. Returned to Chile in 1891 and visited the southern regions preparing drafts for his works, which represent countryside scenes and rural traditions, executed with impeccable drawing, vivid colors and light effects. He also was a caricaturist and in 1902 worked as assistant of drawing at the Painting Academy. He died two years afterwards at the age of 47 years.

RAYMOND MONVOISIN (1790-1870)

Nació en Burdeos el 31 de marzo de 1790 y falleció en Boulogne el 26 de marzo de 1870. Por decisión de sus padres siguió la carrera de ingeniero militar, pero en 1808 la abandonó por la pintura. Sus primeros estudios artísticos los realizó en su ciudad natal con el pintor Pierre Lacour en la Escuela de Bellas Artes. Luego en París, ingresó al taller de Pierre Guerin, quien lo introdujo en las técnicas del realismo neoclásico y los temas mitológicos; también habría recibido las enseñanzas del maestro Géricault. En 1820 recibió el segundo Premio de Roma que le valió una beca para estudiar en la Villa Medici. Posteriormente obtendría el gran premio de Bellas Artes de París en dos oportunidades.

En 1842 viajó a Sudamérica. Luego de un penoso viaje llegó a Buenos Aires, quedándose allí por un tiempo, antes de proseguir hacia Chile donde, por mediación de don Francisco Javier Rosales, había sido invitado por el gobierno para asumir la dirección de la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura. Monvoisin cruzó la Cordillera de Los Andes en el verano de 1843. Aunque por falta de presupuesto no fue posible concretar los planes de abrir la escuela, se impuso como retratista de la clase adinerada. Sus obras más notables corresponden a retratos de damas de la alta sociedad santiaguina. Con la capacidad de ejecutar todo tipo de temas desde paisajes, pintura religiosa y escenas mitológicas, habría realizado cerca de seiscientos retratos en Chile. En los once años que duró su estadía, recorrió Chile de norte a sur. Además de retratista fue profesor de arte, comerciante, agricultor y minero. Desde 1848 contó con la ayuda de la pintora francesa Clara Filleul con quien instaló un taller en la Hacienda Los Molles de su propiedad, en Marga-Marga, cerca de Valparaíso. Algunos de sus discípulos chilenos fueron Francisco Mandiola, Gregorio Mira y los argentinos Gregorio Torres y Procesa Sarmiento. Tuvo la oportunidad de recorrer otros países de Sudamérica como Perú y Brasil. Regresó a Francia en 1858 y los cronistas indican que Monvoisin murió empobrecido y añorando el suelo chileno.

RAYMOND MONVOISIN (1790-1870)

He was born in Bordeaux on 31st March of 1790 and died in Boulogne on the 26th March of 1870. Following the decision of his parents, he was registered to study military engineering, but abandoned that course in 1808 to embark on painting. He began his first art studies in his native town with the painter Pierre Lacour at the School of Fine Arts. Thereafter he entered the atelier of Pierre Guerin, who introduced him into the techniques of the neoclassic realism and the mythological themes; he also is supposed to have received the teachings of Géricault. In 1820 he obtained the second prize of Rome, which won him a scholarship to study at Villa Medici. Later on he won the Great Fine Arts Prize of Paris on two occasions.

He left in 1842 for South America, and after an unpleasant voyage arrived in Buenos Aires, where he stayed some time before coming to Chile. He had received an invitation through Francisco Javier Rosales from the Government of Chile to assume the administration of the Academy of Painting, Sculpture and Architecture. Monvoisin crossed the Andean mountain range in the summer of 1843. Although on account of the lack of budgetary resources the school would not be opened, he made a name for himself at portrait painter of the wealthy class. His most noteworthy works are portraits of Santiago high society ladies. Reportedly, Monvoisin enabled by his capability of painting a wide range of subject matters, from landscapes and religious themes to mythological scenes, painted nearly six hundred portraits in Chile. In the course of his eleven years in Chile, he traveled the country from one extreme to the other. In addition to painting portraits, Monvoisin also worked as teacher of art, merchant, farmer and miner. From 1848 on he had the assistance of the French painter Clara Filleul with whom he installed an atelier on the Hacienda Los Molles he owned in Marga-Marga, near Valparaíso. His chilean disciples were Francisco Mandiola, Gregorio Mira and the argentineans Gregorio Torres and Procesa Sarmiento. He also visited other South American countries, such as Peru and Brazil. He returned to France in 1858 and there are chroniclers who report that Monvoisin died impoverished and homesick for Chile.

FERNANDO MORALES JORDÁN (1920-2003)

Se formó en la Escuela de Bellas Artes donde fue discípulo de Augusto Eguiluz y Jorge Caballero. Alumno destacado, llegó a hacer carrera en la Escuela, desempeñándose como profesor de pintura y más tarde fue nombrado comisario general de exposiciones del Instituto de Extensión de la Universidad de Chile, haciéndose cargo de la organización de exhibiciones nacionales y extranjeras dentro y fuera del país. Su talento y facilidad natural como dibujante fueron complementados por su constante interés de aprendizaje y perfeccionamiento. Las invitaciones que recibió de parte de los gobiernos de Francia y Alemania, le permitieron visitar museos y estudiar la historia del arte europeo.

Morales Jordán fue ampliamente conocido por sus paisajes urbanos y rurales, marinas y retratos. Perteneció a la Generación del Cuarenta. Destacan en su producción, sus impresiones de los numerosos viajes que realizó alrededor del mundo, incluyendo el Extremo Oriente, Europa, Isla de Pascua y el territorio Antártico.

FERNANDO MORALES JORDÁN (1920-2003)

Trained in the School of Fine Arts, pupil of Augusto Eguiluz and Jorge Caballero, Morales Jordán was an excellent student. As such he developed his career as teacher of painting of the School and subsequently was appointed general commissar of the exhibitions of the Universidad de Chile Extension Institute, in charge of the organization of national and foreign exhibitions in Chile and abroad. His talent and natural drawing skills were supplemented by his constant interest in learning and self-improvement. The invitations he received from the governments of France and Germany opened the way for his visiting museums and studying the history of European art.

Morales Jordán was very well known by reason of his urban and rural landscapes, his seascapes and portraits. He belonged to the 1940 Generation. Particularly noteworthy are the impressions of his numerous travels throughout the world including the Far East, Europe, Easter Island, and the Antarctic territory.

CAMILO MORI (1896-1973)

En 1914 ingresó a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de Santiago, donde fue alumno de los maestros Juan Francisco González, Valenzuela Llanos y el maestro español Fernando Álvarez de Sotomayor, quien lo introdujo a las técnicas de Velázquez y Goya, estilo que inspiraría sus primeros trabajos. En 1920 realizó su primer viaje a Europa y se estableció en París. Continuó sus estudios en Talleres y Academias Libres de Montparnasse. Su contacto con el trabajo de Cézanne y Juan Gris fue decisivo para el posterior desarrollo de su propia obra. En 1923 regresó a Chile y participó en la fundación del Grupo Montparnasse, junto a Luis Vargas Rosas, José Perotti, Enriqueta Petit y Julio Ortiz de Zárate. Estos artistas renovaron el medio cultural, defendiendo la autonomía del artista y la libertad de los medios plásticos.

En 1928 fue nombrado director del Museo Nacional de Bellas Artes, cargo que ejerció por sólo un año, ya que en 1929 regresaría a París, esta vez comisionado por el gobierno como inspector de un grupo de veintiséis jóvenes artistas enviados a Europa para continuar con sus estudios, un hecho que se produjo como consecuencia del cierre de la Escuela de Bellas Artes. Esta promoción sería conocida como la Generación del 28. En su segunda estadía en Europa se relacionó con grandes artistas cubistas de la época como Picasso y Braque, entre otros. En 1938 viajó a Estados Unidos y se radicó allí por dos años, época en que se hizo cargo de la decoración del Pabellón de Chile en la Feria Mundial de Nueva York de 1939. A la pintura se sumó una importante obra gráfica a través del afiche y el diseño teatral. Fue profesor de dibujo y color en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, labor que inició en 1933 y que mantuvo por más de treinta años. También fundó y presidió la Asociación de Pintores de Chile y la Asociación de Cartelistas de Chile. En 1950, el gobierno chileno le concedió el Premio Nacional de Arte, y fue Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto Chile.

CAMILO MORI (1896-1973)

He enrolled in 1914 in the School of Fine Arts of Santiago, and studied under the master painters Juan Francisco González, Valenzuela Llanos and the spaniard Fernando Álvarez de Sotomayor, who introduced him into the techniques of Velázquez and Goya, style that would inspire his first works.

In 1920 he traveled for the first time to Europe and lived in Paris. He pursued his studies in Montparnasse free academies and ateliers. His contact with the work of Cézanne and Juan Gris determined the later development of his own work. He returned to Chile in 1923 and took part in the foundation of the Montparnasse Group, together with Luis Vargas Rosas, José Perotti, Enriqueta Petit and Julio Ortiz de Zárate. These artists renewed the local cultural world, defending the artist's autonomy and the freedom of plastic means.

In 1928 he was appointed director of the National Museum of Fine Arts, position that he occupied only one year, because he went back to Paris in 1929, this time commissioned by the government as inspector of a group of twenty six young artists sent to Europe to continue their studies, because of the closure of the School of Fine Arts. These artists were collectively known as the 1928 Generation. During his second sojourn in Europe Mori met important cubist artists of those days, such as Picasso and Braque.

Mori traveled in 1938 to the United States where he stayed during two years, period in the course of which he was in charge of the decoration of the Chile Pavilion of the New York World's Fair of 1939. The painting was complemented by an important graphic artwork and theater design. Mori started working in 1933 and continued for over thirty years as teacher of drawing and color of the School of Architecture of Universidad de Chile. He founded and chaired the Painters Association of Chile and the Association of Poster Artists of Chile; he also was Fellow of the Academy of Fine Arts of Instituto Chile. The government of Chile awarded him in 1950 the National Art Prize.

Biographies

ALBERTO ORREGO LUCO (1854-1931)

Sin tener una enseñanza formal en la pintura participó, a los dieciocho años, en la Exposición Nacional de Artes e Industrias de 1872, donde ganó una mención honrosa demostrando un gran talento y vocación. Un año más tarde viajó a París junto a su cuñado, el pintor Pedro Lira, con la intención de estudiar Medicina en la Universidad de la Sorbonne. Sin embargo, su contacto con las obras de los clásicos y la belleza de las ciudades europeas acrecentaron su interés por el arte. Abandonó sus estudios de Medicina e ingresó a la Academia Jullien, donde recibió las enseñanzas del maestro Alejandro Cabanel. Posteriormente se desempeñó como diplomático en diversas ciudades europeas en las que realizó importantes gestiones sin interrumpir su quehacer pictórico, que llevó a cabo siempre en forma solitaria.

Es considerado el pintor chileno de Venecia. Sus más afamadas obras corresponden al período que comenzó en 1882 durante el cual ejerció como cónsul chileno en la ciudad de los canales. Guiado por una actitud contemplativa y romántica, logró reflejar las emociones que la naturaleza y el paisaje veneciano le inspiraban. Las telas que ejecutó en sus estadías en Chile, corresponden a Puerto Montt, Corral, la desembocadura del Maule, Apoquindo, Constitución y Santiago. También pintó retratos y escenas cotidianas para las que, muchas veces, posaron miembros de su familia. Se radicó definitivamente en Chile en 1916 para dedicarse por completo al arte, luego de la muerte de su esposa, la pintora italiana Carlina Rossi Loredano.

JOSÉ MERCEDES ORTEGA (1854-1933)

Perteneciente a una familia de la zona del Maule, recibió una esmerada educación y sus habilidades para la música, el dibujo, la pintura y la escultura fueron constantemente apoyadas por sus padres. En la capital tuvo la oportunidad de estudiar dibujo con el artista Juan Bianchi, ingresando después a la Academia de Pintura. Posteriormente asistió a la Escuela de Bellas Artes, donde fue alumno de Alejandro Ciccarelli, Ernesto Kirchbach y Juan Mochi. Siendo un prometedor estudiante de arte de la Academia de Pintura le fue encargada la pintura Santa Lucia, la que realizó junto al pintor Pedro León Carmona para decorar la capilla del cerro del mismo nombre. Gracias a sus méritos y los premios obtenidos, Ortega fue galardonado con una beca de estudios en Europa en 1882. Se estableció en París, logrando ingresar a la Academia de Bellas Artes. Permaneció en Francia por cinco años en los que perfeccionó su técnica, trabajó junto a los pintores Hébert y Merson, y participó en diversos concursos artísticos, entre ellos la Exposición Internacional de Liverpool, Inglaterra en 1886, donde obtuvo la segunda medalla con el cuadro titulado "Tegualda Encuentra el Cadáver de Lautaro ", óleo que hoy se encuentra en el Liceo de Hombres de Chillán. A su regreso de Europa fue profesor de la Escuela de Bellas Artes, sucediendo al maestro Cosme San Martín. Entre los alumnos de Ortega se cuentan Ernesto Molina, Agustín Undurraga, Pedro Luna y Arturo Gordon. Ortega realizó todo tipo de pinturas que predominaban en la época, paisajes, naturalezas muertas, temas alegóricos e históricos.

ALBERTO ORREGO LUCO (1854-1931)

Although lacking formal painting education, when he was eighteen years old he participated in 1872 in the National Exhibition of Art and Industry, and won an honorary mention that proved his great talent and vocation. He traveled one year later to Paris with his brother-in-law, the painter Pedro Lira, with the purpose of studying medicine at the Sorbonne. But his contact with the works of the classics and the beauty of the European cities raised his interest in art. He dropped his medical studies and entered the Jullien Academy, where he received the teachings of Alexandre Cabanel. Later on, he worked as diplomatic representative in European cities, in charge of important matters without interrupting his pictorial activity, which he always executed unaccompanied.

He is regarded as the Venetian painter of Chile. His most renowned works correspond to the period that began in 1882, during which he served as consul in the city of the canals. Guided by his contemplative and romantic attitude, Orrego Luco succeeded in reflecting the emotions nature and the Venetian landscape inspired in him. His chilean paintings correspond to Puerto Montt, Corral, the Maule river mouth, Apoquindo, Constitución and Santiago. He also painted portraits and scenes of quotidian life, on which members of his family frequently sat for him. In 1916 he finally settled down in Chile and completely dedicated himself to art after the death of his wife, the italian painter Carlina Rossi Loredano.

JOSÉ MERCEDES ORTEGA (1854-1933)

Member of a family of the Maule Region, Ortega received a meticulous education. His parents always fostered his musical, drawing and sculpturing capabilities. Once in Santiago, he was offered the opportunity to study drawing with the artist Juan Bianchi. Afterwards he entered the Painting Academy and then attended the School of Fine Arts, where he was a pupil of Alejandro Ciccarelli, Ernesto Kirchbach and Juan Mochi. As a promissory art student of the Painting Academy, he together with the painter Pedro León Carmona received the commission to depict Saint Lucia as decoration of the chapel on the hill named after the saint. In recognition of his merits and the prizes he had won, in 1882 Ortega was awarded a scholarship to study in Europe. He went to Paris and was accepted at the Academy of Fine Arts. He stayed five years in France, where he built up his technique, worked with the painters Hébert and Merson and participated in several art contests, among then the International Exhibition of Liverpool, England, in 1886, where he won the second medal for his painting "Tegualda Encuentra el Cadáver de Lautaro", canvas that now hangs in the High School for Boys of Chillán. After his sojourn in Europe, he worked as teacher of the School of Fine Arts, succeeding Cosme San Martin. Among the students trained by Ortega were Ernesto Molina, Agustin Undurraga, Pedro Luna and Arturo Gordon. Ortega executed every kind of then prevailing paintings, landscapes, still lifes, allegoric and historical themes.

JULIO ORTIZ DE ZÁRATE (1885-1946)

Su aprendizaje de pintura comenzó en su juventud cuando conoció al maestro Pedro Lira. Posteriormente fue alumno de Fernando Álvarez de Sotomayor en la Escuela de Bellas Artes. Perteneciente a un grupo de jóvenes intelectuales de su época, se relacionó con la Colonia Tolstoyana junto a Augusto D'Halmar, Fernando Santiván y Manuel Magallanes Moure, y perteneció al Grupo de los Diez formado en 1916, que integraba a literatos y artistas plásticos, entre ellos a Juan Francisco González. Viajó por primera vez a Europa en 1919, visitando España, Francia y Bélgica, y en 1922 recibió una beca para realizar estudios de arte en Italia y Francia. El descubrimiento de Cézanne y la Escuela de París de cuyos postulados participaba su hermano Manuel, quien vivía allí desde hacía años, ejercieron gran influencia sobre su visión del arte y su propia obra. Siempre abierto a las corrientes no tradicionales, a su regreso a Chile en 1923, fue uno de los fundadores del polémico Grupo Montparnasse, dando inicio a un proceso de renovación de la pintura nacional. En 1927 fue profesor de grabado en la Escuela de Bellas Artes de Santiago y pionero en las artes gráficas chilenas al introducir la técnica del aguafuerte. Cumplió una intensa labor como gestor cultural. En 1928 presentó un proyecto para la creación de la Escuela de Artes Aplicadas, y en 1934 fue profesor de grabado en metal. Entre 1939 y 1946 fue director del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

JULIO ORTIZ DE ZÁRATE (1885-1946)

He was very young when he met the master painter Pedro Lira and launched his painting instruction. Later on he studied with Fernando Álvarez de Sotomayor at the School of Fine Arts. He and a group of young intellectuals of those days got involved in the Tolstoy Colony together with Augusto D'Halmar, Fernando Santiván and Manuel Magallanes Moure; he also was a member of the Group of the Ten founded in 1916, which gathered writers and plastic artists, as for instance Juan Francisco González. He traveled in 1919 for the first time to Europe and visited Spain, France and Belgium. In 1922 he was awarded a scholarship to study art in Italy and France. His discovery of Cézanne and the School of Paris, the postulates to which adhered his brother Manuel, who had been living there for years, had a seminal influence on his vision of art and his own work. Invariably open to non-traditional currents, at his return to Chile in 1923 he became one of the founders of the polemic Montparnasse Group and launched the renewal of national painting. In 1927 as teacher of etching at the School of Fine Arts of Santiago and pioneer of the Chilean graphic arts, he introduced engraving. He accomplished an intense activity as cultural agent. In 1928 he presented a project for the creation of the School of Applied Arts, and taught engraving on metal in 1934. Between 1939 and 1946 he worked as director of the National Museum of Fine Arts of Chile.

ARTURO PACHECO ALTAMIRANO (1905-1978)

Se dio a conocer en 1924 con su primera exposición de dibujos a pluma en el Liceo de Concepción, donde realizó sus estudios secundarios. En aquella ocasión presentó temas típicos de Chillán, su ciudad natal. De formación autodidacta, se mantuvo alejado de academias y salones. Estudió Arquitectura en la Universidad de Chile, pero abandonó la carrera al morir su padre. Desde ese momento se dedicó a la pintura en forma exclusiva. Realizó marinas del sur de Chile, naturalezas muertas, retratos, casas antiguas, alamedas, rincones coloniales de Chillán, Talcahuano y Concepción. Además del mercado y la chamantería multicolor de la Caleta de Angelmó, lugar que pintó con ahínco.

Aunque se consideró a sí mismo como un pintor independiente, fue contemporáneo de la Generación del Cuarenta y mantuvo amistad con varios de los pintores de ese grupo como Sergio Montecino.

En 1952 Pacheco Altamirano fue designado agregado cultural en la Embajada de Chile en Francia. Ese mismo año fue nombrado Miembro de Honor de la Federación Internacional de Artes, Ciencias y Letras de las Naciones Unidas. En 1956 fue nombrado agregado cultural en la Embajada de Chile en Londres. En 1972 expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

ARTURO PACHECO ALTAMIRANO (1905-1978)

He made himself know in 1924 with his first exhibition of pen drawings at the Concepción High School, he had attended as a boy. The drawings depicted typical themes of his native town Chillán. Self-taught he shied from academies and salons. He studied architecture at the Universidad de Chile, but dropped out when his father died. From then on he turned exclusively to painting. He painted seascapes in southern Chile, still lifes, portraits, old houses, alamedas, colonial scenes of Chillán, Talcahuano and Concepción, in addition to the market and the multicolored display of the dressy short mantas or chamantos of the Angelmó fish wharf, site he painted with much zest.

Despite considering himself as an independent painter, he was a coeval of the 1940 Generation and several painters of that group were his friends, as for instance Sergio Montecino.

In 1952 Pacheco Altamirano was appointed cultural attaché at the Embassy of Chile in France. That same year he was nominated Honorary Member of the UN World Federation of the Arts, and in 1956 he was appointed cultural attaché at the Embassy of Chile in London. In 1972 he exhibited his works in the Museum of Contemporary Art of Madrid.

Biographies

CARLOS PEDRAZA (1913-2000)

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue alumno y luego ayudante en la cátedra de pintura del maestro Jorge Caballero.

Pertenece a la Generación del Cuarenta, integrada por Sergio Montecino, Israel Roa, Ximena Cristi y Fernando Morales Jordán, entre otros artistas que se manifestaron públicamente en el Salón Oficial de 1941.

Desarrolló una extensa labor docente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Llegó a ser titular de la cátedra de pintura, reemplazando al maestro Pablo Burchard. Entre los años 1954 y 1959 fue secretario de la Escuela, posteriormente fue director y, finalmente, recibió el nombramiento de decano de la Facultad de Bellas Artes en el año 1963, cargo que ejerció hasta 1968.

En el año 1977 fue nombrado Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto Chile, y en el año 1979 el gobierno de Chile le otorgó el Premio Nacional de Arte.

INÉS PUYÓ (1906-1996)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes por dos años, entre 1927 y 1928. Fue discípula de Juan Francisco González y de Ricardo Richon Brunet.

En 1930 fue becada por el Gobierno y viajó a estudiar a París a la Academia Escandinavia, donde fue discípula de Othon Friez, Henry Varroquier y André Lothe. Sus obras destacaron en los salones de Otoño y de los Independientes.

Se la incluye en la Generación del 28, grupo que postulaba la supremacía de los valores plásticos. Inés Puyó ofreció su propia residencia a los artistas que perdieron sus talleres en el tercer piso de la Escuela de Bellas Artes, cuando ésta se incendió en el año 1969. Entre ellos estaban Carlos Pedraza, Héctor Banderas, Aída Poblete, los escultores Julio Antonio Vásquez, María Fuentealba, entre otros, convirtiendo su casona de Monjitas 619 en un centro artístico singular.

Pintó al óleo, naturalezas muertas, flores, frutas, además de retratos, desnudos y paisajes del Parque Forestal. En 1983 fue incorporada como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes, y en 1984 recibió la Condecoración al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral.

CARLOS PEDRAZA (1913-2000)

Carlos Pedraza studied at the School of Fine Arts of Universidad de Chile, where he was a disciple and subsequently assistant to the chair of painting of professor Jorge Caballero.

He belongs to the 1940 Generation, the same as Sergio Montecino, Israel Roa, Ximena Cristi and Fernando Morales Jordán and other artists who attained renown at the Official Salon of 1941.

He committed himself to teaching at the School of Fine Arts of Universidad de Chile, succeeding master painter Pablo Burchard as professor of painting. Between 1954 and 1959 he worked as Faculty Secretary of the School and later on was nominated Director. Finally, in 1963 he was nominated Faculty Dean, position he occupied until 1968.

He became Fellow of the Academy of Fine Arts of Instituto Chile in 1977. The government of Chile awarded him National Prize of Art in 1979.

INÉS PUYÓ (1906-1996)

She studied two years at the School of Fine Arts, from 1927 to 1928, disciple of Juan Francisco González and Ricardo Richon Brunet.

In 1930 the government granted her a scholarship to study in Paris at the Scandinavian Academy under Othon Friez, Henry Varroquier and André Lothe. Her works gained attention at the Fall Salons and the Salon des Independents.

She has been included in the 1928 Generation, a group that posited the supremacy of plastic values. Inés Puyó offered her own residence to the artists who lost their ateliers to the fire of the third floor of the School of Fine Arts in 1969. Among others she received Carlos Pedraza, Héctor Banderas, Aída Poblete, and the sculptors Julio Antonio Vásquez, María Fuentealba, converting her mansion on Monjitas 619 into a singular art center.

Inés Puyó's works include oil paintings, still lifes, flowers, fruit, and portraits, nudes and landscapes of the Forestal Park. She was nominated Fellow of the Chilean Academy of Fine Arts in 1983 and in 1984 she was awarded the Order of Docents and Cultural Merit Gabriela Mistral.

BENITO REBOLLEDO (1880 -1964)

De origen humilde, comenzó su carrera artística a los quince años al trasladarse a Santiago e interesarse por aprender las técnicas del afichismo y la pintura decorativa. Luego de ingresar a la Academia de Bellas Artes y recibir las enseñanzas e influencia de maestros como Pedro Lira, Juan Francisco González y Fernando Álvarez de Sotomayor, se dedicó completamente al oficio de pintar y a cultivar su afición por el boxeo.

Fue un pintor independiente y aunque expresó su admiración por autores luminosos alemanes y españoles como Joaquín Sorolla, con el que se le asocia por su estilo, se sabe que el único contacto que tuvo con el arte de los europeos fue a través de reproducciones e imágenes impresas, ya que nunca viajó fuera del continente. Sus retratos de sencillas escenas costumbristas del campo y playas chilenas fueron los más popularmente conocidos en consecutivos salones oficiales y exposiciones individuales. Destaca la primera medalla que obtuvo en el Salón del Centenario por su obra, "La Risa del Mar".

Fue responsable de diversas obras por encargo como la restauración y copias para el plafón del Teatro Municipal y las escenas religiosas para el techo de la iglesia San Agustín. Su amplia temática recorrió desde naturalezas muertas, retratos, maternidades, niños y escenas campesinas.

Recibió el Premio Nacional de Arte en 1959.

ISRAEL ROA (1909-2002)

Decidido desde niño a seguir la carrera de pintor, en 1927 se trasladó a Santiago, desde Angol, su ciudad natal, donde aprobó los exámenes de ingreso a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En esta casa de estudios fue alumno aventajado del maestro Juan Francisco González con quien aprendió pintura, de Ricardo Richon-Brunet en dibujo al carboncillo, y de Carlos Lagarrigue y Virginio Arias en escultura. Dos años más tarde se trasladó a la ciudad de Valparaíso .

En 1937 obtuvo la beca Humboldt que le permitió perfeccionar sus estudios en la Academia de Artes de Berlín, Alemania. Su estadía en esa ciudad coincidió con los escultores chilenos Samuel Román y José Perotti. La experiencia le significó conocer el movimiento expresionista surgido en aquel pais, adquirir normas de disciplina y obtener el reconocimiento de parte de sus maestros germanos.

A su regreso en 1939 asumió el curso de acuarela en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, siendo el primer maestro en ejercer dicha especialidad en Chile. Se desempeñó en el cargo hasta 1970, año en el que jubiló para dedicarse por completo a pintar. En 1944 fue becado por el Gobierno de Brasil, país en que residió por un año y en el que coincidió con la escritora Gabriela Mistral, quien escribiría un elogioso ensayo sobre la obra del maestro en el marco de una exhibición de sus cuadros. Ejerció una importante labor como formador de nuevas generaciones de pintores; recordada es su participación en cursos de dibujo y pintura en la Escuela de Verano de la Universidad de Valparaíso. Entre sus alumnos se encuentra el pintor Reinaldo Villaseñor. Sus méritos fueron reconocidos por el gobierno de Chile al concederle el Premio Nacional de Arte en 1985.

BENITO REBOLLEDO (1880 –1964)

Born in a humble family, Benito Rebolledo began his artistic career when he was fifteen years old; he came to Santiago and got interested in learning the techniques of poster art and decorative painting. He enrolled in the Academy of Fine Arts and received the teachings and influence of such masters as Pedro Lira, Juan Francisco González and Fernando Álvarez de Sotomayor, there after he gave himself fully to his painting craft and his side-interest, boxing.

He was an independent painter, although he admired such german and spanish luminous painters as Joaquín Sorolla, whose seminal influence has been observed in Rebolledo's style. However, the only contact with the art of the Europeans was by means of reproductions and printed images; his travels never took him out of the Continent. His portraits of Chilean humble rural life scenes or seashores became well known in successive official salons and individual exhibitions. Noteworthy is the first medal he was awarded at the Centennial Salon for his painting "La Risa del Mar".

He worked on several commissions, such as the restoration of and copying for the plafond of the Municipal Theatre and the religious scenes for the ceiling of the St. Augustine Church. His wide thematic range moved from still lifes to portraits, maternity, children and rural scenes.

Rebolledo won the National Art Prize in 1959.

ISRAEL ROA (1909-2002)

Having decided since childhood to become a painter, Israel Roa left his native town Angol in 1927 to present himself and be accepted in Santiago at the School of Fine Arts of Universidad de Chile. He excelled as disciple of the master painters Juan Francisco González who taught him painting, of Ricardo Richon-Brunet who enhanced his carbon drawing, of Carlos Lagarrigue and Virginio Arias, who introduced him in sculpture. Two years later he moved to the city of Valparaíso.

In 1937 he was granted the Humboldt fellowship that enabled his further training at the Berlin Academy of Arts in Germany. His Berlin sojourn concurred with that of the Chilean sculptors Samuel Román and José Perotti. The experience surported his getting acquainted with the expressionist movement that had evolved in Germany, his adopting norms of discipline and gaining the regard of his German teachers.

At his homecoming in 1939 he assumed the watercolor painting course at the School of Fine Arts of Universidad de Chile, thus becoming the first professor of the specialty in Chile. He taught until he retired in 1970 to engage himself exclusively to painting. In 1944 the government of Brazil awarded him a scholarship; he lived one year in Brazil, at the same time as the writer Gabriela Mistral, who would write a commendatory essay on the works of the master in the framework of an exhibition of his pictures. Roa fulfilled an important task as master of new generations of painters; still borne in mind is his participation in the drawing and painting courses of the Universidad de Valparaiso Summer School. One of his students was the painter Reinaldo Villaseñor. The government of Chile acknowledged Roa's merits and awarded him the National Art Prize in 1985.

Biographies

BENITO ROJO (1950)

A temprana edad recibió sus primeras lecciones de arte en el Colegio San Ignacio de Loyola de Santiago y la influencia de su hermano Daniel, quien se dedicaba a la pintura. No realizó estudios formales de arte. En 1968 ingresó a la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, pero más tarde interrumpió sus estudios con el propósito de establecerse en Estados Unidos y dedicarse por completo a la pintura. En 1972 regresó a Chile y terminó sus estudios de leyes a fines de 1973, sin embargo, su vocación lo llevaría al arte en forma definitiva. Su tema central ha sido la figura humana, el hombre como cuerpo fragmentado, tratado con una gestualidad pictórica que cubre el espacio del soporte y se abre a la experimentación con los materiales. Utiliza técnicas mixtas, incorporando a sus telas el óleo, acrílico, aerógrafo, carboncillo, arena y metal entre otros. Benito Rojo ha ejercido como profesor en diferentes universidades de Santiago. En 1998 fue incorporado como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes.

THOMAS SOMERSCALES (1842-1927)

Hijo de una familia inglesa de tradición marina y aficionada a la pintura, realizó estudios superiores en el Cheltenham College de Gloucestershire, donde se tituló como profesor de Estado a los diecinueve años. Pasó su juventud navegando por el Océano Atlántico, el Mar del Norte y, finalmente, el Océano Pacífico, desempeñándose como oficial y profesor de la Armada Británica. De esta experiencia obtuvo un gran conocimiento de la vida naval, de las embarcaciones y el comportamiento de los mares. En 1864 visitó Valparaíso por primera vez, en una estadía de tres meses, las que aprovechó dibujando y pintando acuarelas del puerto.
Luego de una larga travesía por los trópicos del norte, se vio obligado a abandonar la carrera naval, afectado por la malaria que contrajo en Centroamérica. Se radicó en el Puerto de Valparaíso en 1869, con el objeto de recuperarse de la grave enfermedad. Se dedicó a la docencia en el Colegio MacKay de Valparaíso, donde demostró su dominio de diferentes materias y su habilidad para el dibujo. Su dedicación a la pintura, que comenzó como pasatiempo, se fue acrecentando hasta formar parte del grupo de aficionados a las bellas artes del puerto de Valparaíso. Allí entabló amistad con artistas como Manuel Antonio Caro y el paisajista Antonio Smith a quien admiró. Su actividad pictórica cobraría importancia en los años posteriores a 1866, durante la Guerra de Chile con España y más tarde, en 1879, al estallar la Guerra del Pacífico. Estos eventos convirtieron a Somerscales en el cronista visual de los combates navales. Fueron estas últimas obras las que lo consagraron definitivamente en nuestro país.
Hacia 1884 ya participaba en concursos nacionales y ofrecía clases de pintura en su taller que más tarde se denominó Escuela de Somerscales. Muchos de sus discípulos llegaron a convertirse en artistas de renombre, como Alfredo Helsby y Alvaro Casanova Zenteno. Produjo más de seiscientas pinturas que hoy se encuentran dispersas en distintas colecciones chilenas y británicas. Aparte de sus cuadros navales, destacan la gran cantidad de paisajes que recorren las costas de Chile y la cordillera agreste, desde Tocopilla hasta el Estrecho de Magallanes, las vistas de Valparaíso, el Valle de Aconcagua, las zonas de Chillán, Lota y Santiago.
En febrero de 1915, luego de veintisiete años en Chile, volvió a Inglaterra junto a su familia, donde continuó cosechando éxitos como marinista. Regresó a Chile en esporádicas visitas, lugar al que consideró siempre su segunda patria, y mantuvo un contacto permanente por medio de envíos y encargos solicitados por instituciones y coleccionistas chilenos.

BENITO ROJO (1950)

His received his first art lessons at the Saint Ignatius of Loyola School of Santiago and the influence of his brother Daniel, who devoted himself to painting. He did not undertake formal art studies. In 1968 he enrolled in the Faculty of Law of Universidad de Chile, but interrupted his studies to leave, set up his residence in the United States and committed himself to painting. He came back to Chile in 1972 to complete his studies and graduate as lawyer in late 1973, but his vocation led him definitively to art.

His central theme is the human figure, man as fragmented body treated with a pictorial gestuality that covers the space of the support opening itself to the experimentation with materials. Rojo applies mixed techniques, combining oil, acrylic, aerograph, charcoal, sand, metal and others.

Benito Rojo has taught at different universities in Santiago. In 1998 he became a Fellow of the Chilean Academy of Fine Arts.

THOMAS SOMERSCALES (1842-1927)

Son of a traditional British family of seafarers and admirers of painting, educated at Cheltenham College of Gloucestershire, he graduated as high school teacher at the age of nineteen. He spent his youth as officer and teacher of the British Navy on the Atlantic Ocean, the North Sea and finally the Pacific Ocean. As a result of his seagoing experience he acquired a deep knowledge of naval life, ships and the behavior of the seas. He first visited Valparaiso in 1864, and stayed three months, time he used to draw and paint watercolors of the harbor.

After a long voyage through the north tropics, he contracted malaria in Central America and had to abandon his naval career. He established his residence in Valparaiso in 1869 to recover from his serious illness, and started teaching at the Mackay School of Valparaiso, where he proved his expertise in different subject matters and his skill at drawing. His dedication to painting that began as pastime grew gradually until he joined an aficionado group of painters of the Valparaiso harbor, where he befriended such artists as Manuel Antonio Caro and the landscapist Antonio Smith he admired. His pictorial activity gathered momentum in the course of the post-1866 years, during the Chile-Spain War and later when the War of the Pacific broke out in 1879. These events converted Somerscales into the visual chronicler of the naval battles. These latter works made him definitely memorable in our country.

Back in 1864 he already had taken part in national contests and taught painting in his atelier that afterwards was called the Somerscales School. Many of his disciples became renowned artists, as for instance Alfredo Helsby and Alvaro Casanova Zenteno. Somerscales produced over six hundred paintings, which now are scattered in diverse Chilean and British collections. Noteworthy in addition to his naval paintings are his many landscapes, which represent his touring along the Chilean coast and the rugged Andean mountain chain, from Tocopilla to the Magallanes Straight, the views of Valparaiso, the Aconcagua valley, the region near Chillán, Lota and Santiago.

In February of 1915, after twenty-seven years in Chile, Somerscales returned with his family to England, where he continued reaping success with his seascapes. He came sporadically back to Chile, which he always felt to be his second homeland. He permanently maintained contact by mail and the commissions contracted by Chilean institutions and collectors.

LUIS STROZZI (1895-1967)

Descendiente de familias europeas de artistas por tradición, fue un pintor autodidacta. Estudió en la Escuela Nocturna para obreros de la Sociedad de Fomento Fabril y recibió lecciones de Nicanor González Méndez. Siempre se declaró admirador y seguidor de la pintura de Alberto Valenzuela Llanos y Juan Francisco González.

Amante de la naturaleza, Strozzi se dedicó al paisaje en forma exclusiva. La montaña, el mar y los campos sembrados chilenos fueron captados por él con objetividad y precisión en óleos que combinan técnicas propias de los realistas e impresionistas. Cambió los pinceles por la espátula con el propósito de obtener mayor limpieza en los tonos y comodidad en la aplicación de diferentes colores, especialmente en el uso de matices de blancos y ocres.

PEDRO SUBERCASEAUX (1881-1956)

Hijo mayor del embajador y pintor Ramón Subercaseaux, creció y se educó en Europa. Comenzó sus estudios artísticos como discípulo de su padre. En 1896 ingresó a la Real Academia Superior de Arte de Berlín, Alemania. En 1899 estudió en la Escuela Libre de Via Ripetta en Roma, Italia y en 1905 en la Academia Jullien de París, Francia. Cultivó un estilo figurativo apegado a los rigores académicos del Siglo XIX, pero a pesar de ello logró imponer un estilo propio, de gran oficio, delicadeza y detalle en los contenidos. Demostró su talento como dibujante, acuarelista y pintor al óleo, desarrollando su obra en forma individual desde 1900 hasta su muerte. Se le considera el gran pintor de los hechos históricos y de las escenas costumbristas nacionales. En imponentes telas que hoy decoran instituciones gubernamentales, se encargó de relatar los más importantes acontecimientos de la Independencia Nacional.

A partir de 1910 bajo la firma P.S., trabajó como dibujante para El Diario Ilustrado, encargándose de las ilustraciones de las leyendas coloniales de Joaquín Díaz Garcés y de los cuentos policiales de Alberto Edwards para el Pacífico Magazine. Con el seudónimo de Lustig, fue además caricaturista de la revista Zig-Zag y creó la primera tira cómica chilena llamada "Las Aventuras de Von Pilsener".

Se casó con doña Elvira Lyon en 1907, pero en 1920, durante un viaje a Europa, los esposos decidieron separarse para hacer ambos votos religiosos. Desde entonces la temática de Subercaseaux se volvió predominantemente religiosa. En 1925, cuando ya había ingresado al Monasterio Benedictino de Nuestra Señora de Quarr, en la Isla Wight, en Inglaterra, la Marshall Jones Company de Londres editó un libro con su serie de acuarelas sobre la vida de San Francisco de Asís, cuyo prólogo fue escrito por el poeta danés Johannes Joergensen. También ilustró un libro de oraciones para niños para la Editorial Burn & Oates en 1930.

En 1938 fue enviado de regreso a Chile con la misión de fundar la Orden Benedictina. Su labor artística se centró desde entonces en la decoración y realización de frescos en diversos e importantes templos y edificios de congregaciones católicas del país.

LUIS STROZZI (1895-1967)

Self-taught painter Strozzi, an offspring of a traditional European artist family, attended the night school for workers of Sociedad de Fomento Fabril and received the lessons of Nicanor González Méndez. He always declared himself to be an admirer and follower of the paintings of Alberto Valenzuela Llanos and Juan Francisco González.

Strozzi was a nature lover and devoted himself only to landscaping. He depicted mountains, sea and Chilean farmlands with objectivity and precision in oil, combining the techniques that are characteristic of the realists and impressionists. He abandoned his brushes and changed to spatula painting for the sake of neater tonality and easier application of different colors, especially when using white and ocher nuances.

PEDRO SUBERCASEAUX (1881-1956)

The eldest son of ambassador and painter Ramón Subercaseaux grew up and was educated in Europe. He initiated his art studies as a disciple of his father. In 1896 he enrolled in the Royal Higher Academy of Arts in Berlin, Germany; in 1899 attended the Via Ripetta Free School in Rome, Italy, and in 1905 went to the Jullien Academy in Paris, France. He used the figurative style strictly adhering to the academic constraints of the 19th century, however achieving a style of his own, that features great skill, transparency and detail regarding contents. He proved his talent as sketcher, watercolorist, and oil painter, working by himself from 1900 until his death. He is acknowledged as a great painter of historical events and national costumbrist scenes. On imposing canvases, which now decorate public institutions, he depicted important events of the National Independence.

As of 1910 he worked as illustrator for the newspaper El Diario Ilustrado, under the signature P. S., depicting the colonial legends of Joaquín Díaz Garcés, for the Pacífico Magazine rendering detective stories of Alberto Edwards. And under the pseudonym Lustig, he applied himself as caricaturist at the magazine Zig-Zag, where he created the first Chilean comics called "Las Aventuras de Von Pilsener".

In 1907 he married Elvira Lyon, but in 1920 during a trip to Europe, they decided to separate and take religious vows. From then on Subercaseaux's themes became predominantly religious. In 1925, when already a Benedectine monk of the Abbey of our Lady of the Quarry on the Isle of Wight in England, the editors Marshall Jones Company of London published a book containing a series of watercolors on the life of Saint Francis of Assisi, and prologued by the Danish poet Johannes Joergensen. In 1930 Pedro Subercaseaux also illustrated a book for children for the editors Burn & Oates.

He was sent back to Chile in 1938 with the mission to found the Benedictine order. From then on he centered his artistic activity on the decoration and in fresco painting of several and important temples and buildings of Catholic congregations in Chile.

Biographies

RAMÓN SUBERCASEAUX (1854-1936)

Miembro de una acaudalada familia y poseedor de una gran cultura y sensibilidad artística, desde muy joven demostró su habilidad como dibujante, siendo alumno libre del maestro Kirchbach. Además, tenía aficiones musicales, tocaba el violín y fue fundador del Club Musical, compuesto por una orquesta y coro de hombres.

En 1874 suspendió sus estudios de cuarto año de Leyes en la Universidad de Chile, para incursionar en forma autodidacta en la pintura. En 1874 viajó a Europa donde frecuentó los más afamados talleres. Luego de sucesivos viajes y estadías en los centros de arte, se convirtió en uno de los primeros coleccionistas chilenos de arte europeo y entabló amistad con importantes maestros como Dagman Bouveret, de quien aprendió técnicas de paisaje, Luc Olivier, Merson Stevens, John Singer Sargent y Giovanni Boldini.

En 1880, encontrándose en Roma, asistió a clases nocturnas de dibujo en una Academia y, a lecciones diurnas de pintura con el artista andaluz García Ramos.

En el extranjero realizó labores diplomáticas. Representó a Chile en el Jubileo de la Reina Victoria en Londres en 1897. Destaca su gestión como Embajador de Chile ante la Santa Sede. También fue embajador en Alemania y Austria.

En Chile desempeñó importantes cargos públicos y políticos. Fue diputado suplente por Angol en 1876, senador por Arauco en 1906 e integró la Comisión de Obras Públicas del Senado. Fue ministro de Relaciones Exteriores y Culto en el Gabinete del Presidente Sanfuentes en 1915.

A su influyente carrera pública se añaden los grandes esfuerzos que realizó en el ámbito cultural. En 1882 colaboró con Pedro Lira en la organización de los Salones de Arte en Chile. En 1884 fundó, con algunos amigos, la Revista de Artes y Letras. También alcanzó notoriedad como escritor en algunas publicaciones, entre ellas, un folleto sobre la enseñanza de las bellas artes y de las artes industriales.

Su activo desempeño como figura pública no parece haber afectado su desarrollo como pintor. Ejecutó una amplia temática en la que se incluyen paisajes chilenos y europeos, marinas, naturalezas muertas y retratos en los que hace gala de una visión naturalista, de solidez en el dibujo caracterizado por líneas sueltas y sintéticas .

Ramón Subercaseaux traspasó su ejemplo de perseverancia y disciplina, y su amor por las artes a su hijo mayor, Pedro Subercaseaux Errázuriz, otra de las figuras destacadas de la pintura nacional.

ENRIQUE SWINBURN (1859-1929)

Inició sus estudios con Foncena, artista inglés que estaba de paso en Chile. Luego ingresó a la Academia de Bellas Artes, donde fue discípulo de Juan Mochi, Onofre Jarpa, Pedro Lira y Thomas Somerscales. Secretario privado de Benjamín Vicuña Mackenna, en 1880 cooperó con entusiasmo en la primera exposición de Bellas Artes de Chile, del recién creado Museo Nacional de Bellas Artes, que funcionó en los altos del antiguo edificio del Congreso Nacional.

Swinburn es considerado entre los más claros exponentes paisajistas del romanticismo nacional. Además de pintor y gran dibujante, fue poeta, escritor y cronista de sus viajes pictóricos. Escribió en Los Tiempos, El Ferrocarril, en el diario La Tribuna y dedicó un estudio a las artes plásticas.

Swinburn pintó principalmente óleos y acuarelas de paisajes cordilleranos y costeros de la zona central de Chile.

RAMÓN SUBERCASEAUX (1854-1936)

Member of a prosperous family and possessor of great art culture and sensitivity, he revealed his drawing capability as a young pupil under the master painter Kirchbach. He also was a music lover, played the violin and founded the Music Club that gathered an orchestra and a male voice choir.

He dropped his law studied in his 8th semester at law school of Universidad de Chile to take up self-taught painting. He traveled to Europe in 1974, where he attended the most famous ateliers. After successive trips and sojourns in art centers, he became one of the first Chilean collectors of European art, and befriended such important masters as Dagman Bouveret, who taught him landscaping, Luc Olivier, Merson Stevens, John Singer Sargent and Giovanni Boldini.

When in Rome in 1880, he attended drawing night classes in one Academy, and day classes of painting with the Andalusian painter Garcia Ramos.

Abroad he served as diplomat representing Chile at Queen Victoria's Jubilee in 1897 and as Ambassador of Chile to Vatican, Germany and Austria.

In Chile, he occupied important public and political positions. He was representative deputee for Angol in 1876, senator for Arauco in 1906 and a member of the Public Works Committee of the Senate. In 1915, under President Sanfuentes' administration he was appointed Minister of Foreign Affairs and Culture.

In addition to his influential public career he deployed great efforts in the national cultural world: He collaborated with Pedro Lira in 1882 in the organization of Art Salons in Chile; jointly with some friends he set up the Magazine Artes y Letras in 1884. He became renowned also as writer of some publications, such as a leaflet on the teaching of fine arts and industrial arts.

His active performance as public personage seems not to have affected his development as painter. He executed a wide-ranging subject area that included Chilean and European landscapes, seascapes, still lifes, and portraits in which he underscores his naturalistic view as well as his solid sketching capability that features loose and synthetic lines.

Ramón Subercaseaux handed his example of perseverance, discipline and love of art on to his eldest son Pedro Subercaseaux Errázuriz, another outstanding figure of Chilean painting.

ENRIQUE SWINBURN (1859-1929)

He initiated his studies with Foncena, an English artist who came to Chile on a short sojourn. Swinburn then enrolled in the Academy of Fine Arts, as a disciple of Juan Mochi, Onofre Jarpa, Pedro Lira and Thomas Somerscales. In 1880, serving as Benjamín Vicuña Mackenna's secretary he enthusiastically cooperated in the Chile's first exhibition of fine arts at the recently created National Museum of Fine Arts, lodged in the upper floor of the former building of the National Congress.

Swinburn is praised as one of the most prominent landscapists of national romanticism. In addition to being a painter and outstanding sketches, he also was a poet, writer and chronicler of his pictorial travels. He wrote for Los Tiempos, El Ferrocarril, and the newspaper La Tribuna and left an essay on plastic arts.

Swinburn mainly painted oils and watercolors of Andean and coastal landscapes of central Chile.

MANUEL THOMSON (1874-1953)

Hijo de un héroe de las campañas de la Guerra del Pacífico, quedó huérfano a los cinco años. Siendo aún adolescente ingresó a la Escuela de Bellas Artes, donde fue discípulo de Cosme San Martín y Giovanni Mochi. Su capacidad y talento le hicieron triunfar en los salones oficiales, apareciendo en la lista de primeros premios desde el año 1894. En 1902 el gobierno chileno le concedió una beca para cursar estudios de arte en París. Fue discípulo del maestro Jean Paul Laurens y a partir de ese momento, su obra presentó cambios que reflejaron su perfeccionamiento y la influencia de los movimientos plásticos franceses. Logró tener éxito en el difícil medio europeo y pudo mantenerse allí después del fin de su pensionado. Aunque volvió a Chile en 1913, fue por una corta temporada luego de la cual regresó a París en forma definitiva.

MANUEL THOMSON (1874-1953)

Son of a hero of the Pacific War hero, orphaned at the age of five, he enrolled still half-grown in the School of Fine Arts, as disciple of Cosme San Martin and Giovanni Mochi. His dexterity and talent led him to success in the official salons, in the prize lists of which he appears among the winners as of 1894. The government of Chile awarded him in 1902 a scholarship to study art in Paris, where he was a disciple of Jean Paul Laurens. His works from then on changed reflecting his advance and the seminal influence of the French plastic movements. He achieved success in the difficult European ambit and was able to sustain himself even after the expiration of his pension. He came home to Chile in 1913, but only for a short time after which he returned definitively to Paris.

MARIO TORAL (1934)

De espíritu inquieto y aventurero, a los dieciséis años se propuso llegar a estudiar arte en París por sus propios medios. Emprendió su carrera luego de abandonar su hogar y viajar a Buenos Aires. Allí vivió por un año, reuniendo el dinero con el que viajó a Uruguay para matricularse en los cursos vespertinos de la Escuela de Bellas Artes de Montevideo. En ese país recibió una enseñanza fuertemente marcada por la corriente constructivista que lideró el maestro Joaquín Torres García. Siendo aún estudiante, comenzó una labor pictórica que continuó en São Paulo, Brasil, lugar donde se involucró con el ambiente artístico que rodea las bienales de arte que allí se efectúan. En Brasil trabajó como ilustrador y diseñador de textiles y comenzó a experimentar con nuevos materiales y texturas, dando origen a pinturas abstractas y geométricas ejecutadas en técnica mixta. Sus obras tuvieron amplia acogida y le permitieron llevar a cabo su primera exposición individual en 1951 en el Museo de Arte Moderno de São Paulo.

En 1957 viajó a Francia, donde se especializó en las técnicas de grabado en el Taller de Henri Adam en la Ecole des Beaux Arts de París y obtuvo diferentes becas que le permitieron prolongar su estadía.

Volvió a Chile a mediados de la década del sesenta. Fue profesor de pintura en la Universidad Católica. Su obra definida por diferentes etapas productivas, se destacó en estos años por su acento en la figura humana y el tema americanista, incluyendo motivos precolombinos. Su amistad con el poeta Pablo Neruda dio lugar a premiadas ilustraciones de libros como Las Alturas de Machu Picchu y Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada.

Entre 1973 y 1992 se radicó en Nueva York, participando en exhibiciones y en colecciones particulares y públicas. Desde inicios de la década del noventa, Toral ha continuado una intensa labor plástica y docente en Chile. Ha destacado, además, como comentarista cultural, ensayista y escritor. Ha participado en la gestión y ejecución de importantes proyectos como el mural Memoria Visual de una Nación, obra que abarca más de mil doscientos metros cuadrados de la estación del metro Universidad de Chile. Es decano de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae y miembro de la Academia de Bellas Artes.

MARIO TORAL (1934)

Aged sixteen years, full of life and adventurous Toral was determined to study art in Paris without support and of his own volition. He left home to undertake his career and traveled to Buenos Aires. There he lived one year saving the means to go on to Uruguay and enroll in the evening courses of the School of Fine Arts of Montevideo. In that country he received the strong seminal influence of constructivism, trend headed by Joaquín Torres García. Still a student, he initiated his pictorial work that continued in São Paulo, Brazil, where he involved himself in the artistic atmosphere of the local biennials. In Brazil he worked as illustrator and textile designer while experimenting with new materials and textures, wherefrom arose the abstract and geometric paintings he executed in mixed facture. His works were very well received and empowered his first individual exhibition at the Museum of Modern Art of São Paulo.

He went to France in 1957, where he specialized in etching techniques at Henri Adam's Parisian atelier at the Ecole des Beaux Arts and won several scholarships that made it possible for him to extend his stay.

He returned to Chile in the mid sixties and worked as professor of painting at Pontifical Catholic University. His work is well defined by distinct periods and the accent of those days is clearly laid on human figures and the Americanist themes, including pre-Columbian motifs. The result of his friendship with the poet Pablo Neruda are his prize-winning illustrations of the books "Las Alturas de Machu Picchu" and "Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada".

He lived in New York between 1973 and 1992, taking part in exhibitions and private as well as public collections. From the nineties on Toral has been engaged in his plastic and teaching activities in Chile. He also has made a name for himself as cultural commentator, essayist and writer. He has been part of the inception and materialization of important projects, such as for instance the mural "Memoria Visual de una Nación", which covers over one thousand two hundred meters of the Santiago underground station Universidad de Chile. He is the dean of the Faculty of Art of Universidad Finis Terrae and member of the Academy of Fine Arts.

Biographies

OSKAR TREPTE (1890-1969)

Nació en Dresden, Alemania.

Entre los años 1913 y 1920 estudió pintura en la Academia Real de Dresden. Fue alumno de retrato y desnudo de Osckar Kokoschka. En 1927 fue designado profesor de la Kunst und Kunstgewerbschule de Saarbrücken. Vivió en una época de grandes cambios en el arte alemán marcado por la aparición de grupos y movimientos como Der Blaue Reiter, Bauhaus y Die Brücke, así también por la persecución que sufrieron los artistas de vanguardia por parte del régimen nacional socialista. Hitler calificó las creaciones surgidas en ese periodo como "arte degenerado". Profundo admirador de la obra de Chagall, los antecedentes de Trepte se encuentran también en Cézanne y Hans von Marées.

La persecución politica del régimen nazi provocó la salida de Alemania de Trepte y su familia. Se radicó en Chile en 1930. Aunque en los círculos alemanes su trabajo gozaba de prestigio, nunca fue bien apreciado en el ámbito del arte comercial chileno. Trabajó como grabador litográfico en la revista Zig-Zag y fue profesor de dibujo del Liceo Alemán de Santiago entre 1941 y 1947; se desempeñó, además, en la Escuela de Arte de la Universidad Católica.

De personalidad modesta, pero de gran sensibilidad y talento artístico, Trepte desarrolló en Chile una importante producción de óleos, dibujos, acuarelas, grabados y pasteles en los que da cuenta de su profundo arraigo a la escuela expresionista alemana. Se aficionó a realizar temas sencillos como el paisaje urbano, especialmente su barrio de Macul. Simplificaba retratos de su familia, flores y objetos cotidianos al incluir sólo los elementos esenciales.

RAFAEL VALDÉS (1883-1924)

Luego de abandonar la Escuela Naval de Valparaíso, hacia principios del siglo XX se trasladó a Santiago donde comenzó a frecuentar los talleres de los artistas Alfredo Valenzuela Puelma y Enrique Swinburn y formó parte de la Colonia Tolstoiana, grupo de artistas y obreros ilustrados de ideas políticas anárquicas que convivían y trabajaban en torno al tema realista social. En 1903 ingresó a la Escuela de Bellas Artes, donde fue discípulo del maestro Pedro Lira.

En 1906 viajó a Europa junto al artista José Backhaus. Llegó a París e ingresó a la Academia de Jean Paul Laurens. Tuvo por maestros a Carrière, Aman-Jean y Le Sidaner. Más tarde emprendió un viaje al Oriente junto a Augusto D'Halmar; los paisajes y motivos de esta experiencia fueron fuente de inspiración para muchas de sus obras. Regresó a Chile en forma definitiva en 1911.

Luego se sintió inclinado a la poesía y colaboró como cronista de arte en el diario La Nación entre los años 1917 y 1920 bajo los seudónimos de Julio Rivera y Zohar.

Fue un pintor de paisajes y retratos realistas aunque con grandes reminiscencias románticas. Se dedicó de preferencia a la pintura de interiores.

OSKAR TREPTE (1890-1969)

He was born in Dresden, Germany.

He studied painting between 1913 and 1920 at the Royal Academy of Dresden and studied as Oskar Kokoschka's disciple of portraying and nudes figure painting. In 1927, he was appointed professor of the Kunst und Kunstgewerbeschule of Saarbrücken. He lived in a period of weighty changes in German arts, marked by such groups and currents as "Der Blaue Reiter", "Bauhaus" and "Die Brücke", as well as the persecution of vanguard artists by the national-socialist régime. Hitler qualified the creations of that period as degenerated art. Great admirer of Chagall's work, Trepte also reflects the seminal influence of Cézanne and Hans von Marées.

The political persecution of the nazi régime triggered the emigration of Trepte and his family, who came to live in Chile in the early thirties. Although his works achieved prestige in German circles, he never was well appreciated in the ambit of chilean commercial art. He worked as lithographic engraver for the magazine Zig-Zag, as teacher of drawing at the German High School of Santiago between 1941 and 1947, and also taught at the School of Arts of Universidad Católica.

Trepte of humble personality, but great artistic sensibility and talent, rendered in Chile an important production of oil paintings, drawings, watercolors, etchings and pastels in which he accounts for the deep-rooted influence of the German expressionist school. He liked to paint simple themes, such as cityscapes such as the suburb of Macul. He simplified portraits of his family, flowers and everyday objects by only including the most essential elements.

RAFAEL VALDÉS (1883-1924)

After abandoning Naval School of Valparaíso at the beginning of the 20th century, he went to live in Santiago haunting the ateliers of the artists Alfredo Valenzuela Puelma and Enrique Swinburn; he joined the Tolstoy Group of artists and illustrated workers of political anarchist ideas who lived side by side and worked on the realist social theme. He entered the School of Fine Arts in 1903, became the pupil of the master painter Pedro Lira.

In 1906 he went to Europe with the artist José Backhaus, came to Paris and enrolled in the Academy of Jean Paul Laurens. His teachers were Carrière, Aman-Jean and Le Sidaner. Some time later, he joined Augusto D'Halmar on a travel to the East; the landscapes and motives of this experience inspired many of his works. He returned to stay in Chile by 1911.

He then followed the call of poetry and collaborated as art chronicler at the newspaper La Nación from 1917 to 1920, using the pseudonyms Julio Rivera and Zohar.

He was a painter of realistic landscapes and portraits although with significant romantic reminiscences, and devoted himself above all to the painting of interior scenes.

ALBERTO VALENZUELA LLANOS (1869-1925)

Ingresó a la Academia de Bellas Artes de Santiago en 1887, donde fue alumno de los artistas Juan Mochi y Cosme San Martín. En los inicios de siglo llegó a ser profesor de dibujo en el Liceo Luis Amunátegui de Santiago.

En 1890 obtiene la tercera medalla en el salón oficial, con su cuadro "Puesta de Sol en Los Andes".

Luego, en 1892, fallece su maestro Juan Mochi, sin embargo, es el año en que consigue la medalla de plata y al año siguiente la de oro.

En 1894 le adjudican el premio Edwards, el cual obtendrá en varias oportunidades durante su vida.

En el año 1901 viajó a Francia becado por el gobierno de Chile para estudiar en la Academia Jullien de París. Entre sus maestros tuvo a Jean Paul Laurens. Su destacada labor le permitió renovar varias veces la pensión y quedarse en París hasta 1906, donde logró reconocimiento y fama en el medio artístico y cultural.

En 1910 fue nombrado profesor titular de la Escuela de Bellas Artes, reemplazando en su cargo al maestro español Fernando Álvarez de Sotomayor.

En su larga trayectoria obtuvo 26 recompensas y distinciones oficiales. Pero este éxito no sólo lo consiguió en Chile, sino que también se extendió a Francia; en el año 1913 logró la votación para obtener la primera medalla del famoso salón de París.

En 1920 recibió del gobierno francés la condecoración como oficial de la Instrucción Pública.

El año 1924 lo hace acreedor del honor de presentar una exposición individual, en la Galería George Petit de París.

Figura relevante como pintor y académico en la vida santiaguina de los inicios de siglo, era común divisarlo pintando paisajes al óleo en las riberas del río Mapocho y en el sector de Lo Contador, sus escenarios favoritos. Su estadía en Francia habría dejado en él la huella de la Escuela de Barbizon. La evolución de su obra, principalmente paisajística, refleja un claro interés por apartarse de las composiciones rígidas tradicionales.

ALBERTO VALENZUELA LLANOS (1869-1925)

He entered the Academy of Fine Arts of Santiago in 1887, as student of the artists Juan Mochi and Cosme San Martin. At the beginning of the 20th century he was appointed teacher of drawing of the Santiago High School Luis Amunátegui.

He won the third medal at the official salon of 1890 with the painting "Puesta de Sol en Los Andes ".

In 1892 dies his master Juan Mochi, and Valenzuela Llanos is awarded the silver medal and the gold medal the following year.

He won in 1894 and repeatedly afterwards the Edwards prize. The government of Chile granted him in 1901 a scholarship to study in France at the Jullien Academy of Paris. One of his masters was Jean Paul Laurens. Valenzuela Llanos' excellent work secured the extension of his pension and his staying in Paris until 1906, where he achieved fame and celebrity in the artistic and cultural spheres.

In 1910 he was called to work as full professor of the School of Fine Arts, succeeding the Spanish master Fernando Álvarez de Sotomayor.

In the course of his lifework Valenzuela Llanos won 25 rewards and official credits. But he achieved such success not only in Chile, but also in France; in 1913 he was voted winner of the first medal of the famous Paris Salon.

The French government awarded him the decoration of Public Instruction Officer.

His work is honored in 1924 with an invitation to present an individual exhibition at the Gallerie George Petit of Paris.

A personage of relevance respected by Santiago's art and academia at the beginning of the century, Valenzuela Llanos frequently was seen oil painting at the Mapocho river bank or the Lo Contador sector, his favored scenarios. His life in France is said to have exerted a seminal influence in the Barbizon School. The evolution of his work, mainly regarding his landscapes, shows his perceptible interest in shunning the rigid traditional compositions.

WWW.BCENTRAL.CL/MUSEO

ALFREDO VALENZUELA PUELMA (1856-1909)

Miembro de una familia de clase media acomodada, para ingresar a la Academia de Bellas Artes, en 1856, tuvo que luchar contra la oposición de su familia, la que no apoyaba su temprana vocación artística. Por esta razón compartió la pintura con estudios de Medicina. Fue un destacado discípulo de Kirchbach y Juan Mochi.

En 1881 realizó su primer viaje a Europa. Asistió a la academia particular de Benjamin Constant; Valenzuela se interesa por temas orientales y también por las soluciones realistas de la pintura española.

Realizó envíos a los Salones Internacionales, obteniendo medallas y premios, por lo que los años 1884 y 1885 son los más equilibrados y felices de su vida. Debido a una enfermedad debe regresar a nuestro país, donde su obra no es apreciada ni valorada; comienza una época de sufrimiento y pobreza. Desencantado con el ambiente de Santiago regresa a Europa en 1887, pero allí su temperamento difícil comienza a ganarle enemigos. Es expulsado de la Academia por una disputa con el maestro Jean Paul Laurens.

Volvió a Chile en 1890, a pesar de encontrarse en plena madurez artística no tuvo éxito; su postura anticlerical y excesivamente crítica lo tornan en un indeseable. Tenía un profundo sentido religioso, pero al mismo tiempo realizaba prácticas esotéricas.

En 1893, el alcalde de Valparaíso, compadecido de sus penurias económicas, le consiguió un trabajo como administrador del Teatro Victoria. Desde ese puesto organizó numerosos salones y exposiciones, obteniendo la primera medalla en el Salón de 1896, con "La Perla del Mercader".

En 1895 muere su hija Ana de 4 años, lo que le provocó un quiebre emocional; en 1899 se separa de su mujer. Solitario, pobre y enfermo, la locura no cesa de rondarle; su único deseo y obsesión es volver a Europa, ya no para pintar sino "para enseñar Medicina y curar enfermedades". Trabajó durante un tiempo en una farmacia, pero es despedido y se encierra en su pieza sin recibir a nadie, luego se dedica a vagar por los museos y salones. Finalmente es recibido en el asilo de Villejuif, destinado a los enfermos más miserables, donde es rapado y uniformado, se le asigna el número 1316. Muere el 27 de octubre de 1909, y el cajón, marcado solamente con el número 1316, es depositado en una fosa común. Veintinueve años después sus restos son traídos a Santiago y depositados en el Cementerio General.

ALFREDO VALENZUELA PUELMA (1856-1909)

Member of an affluent middle-class family, he enrolled in 1856 in the Academy of Fine Arts defying the opposition of his family, which did not approve his early artistic vocation. This was the reason of his simultaneously study painting and medicine. He was an outstanding pupil of Kirchbach and Juan Mochi.

In 1881, for the first time to Europe, he attended Benjamin Constant's private academy that arises his interest in oriental themes and in the realistic solution of Spanish painting.

He took part in international salons, winning medals and prizes in the course of 1884 and 1885, his life's happiest years still on an even keel. An illness made him return home to Chile, where his work is not appreciated or valued, and thus begins a period of suffering and poverty. Embittered by the world of Santiago, he once again traveled to Europe in 1887, but his difficult temperament begins to gain him enemies and he is expelled from the Academy after a dispute with the master Jean Paul Laurens.

His homecoming to Chile in 1890 was not crowned by success in spite of his full artistic maturity; his anticlerical and hypercritical stand convert him into an outcast. Despite his deep-felt religiosity Valenzuela Puelma performed esoteric practices.

In 1893, the major of Valparaíso, commiserated with Valenzuela's economic hardship, had him appointed administrator of the Victoria Theater. And at this position, the painter organized numerous salons and exhibitions. His painting "La Perla del Mercader" won the first medal at the 1896 Salon.

His 4-year old daughter Ana died in 1895, setting of an emotional disturbance and then in 1899 the separation from his wife. Lonely, poor and ill, with insanity hanging around him, Europe is his only wish and obsession, not to paint but to "teach medicine and mend diseases". He worked for some time at a drug store but discharged as insane he shut himself up in his room without receiving anyone, and then dedicates himself to wandering through museums and salons. The Villejuif asylum, a shelter for the most wretched inmates, finally takes him in; his head is shaved, he is clad in uniform and assigned number 1316. He died on 27 October 1909; his coffin marked with number 1316 is deposited in a common grave. His mortal remains are brought to Santiago twenty-nine years later to be buried at the General Cemetery.

Catálogo

Catalog

ABARCA, AGUSTÍN:

1.- **Arbusto en Arabesco**
Óleo/tela
81 x 52,5 cm.

2.- **Paisaje II**
Óleo/papel/cartón
33 x 33,5 cm.

3.- **Árboles del paisaje**
Óleo/tela
48 x 39 cm.

4.- **Parque I**
Óleo/cartón
29,5 x 33,5 cm.

5.- **Estudio de paisaje**
Acuarela/papel
37 x 27 cm.

6.- **Efecto de Luz**
Acuarela/papel
37 x 26 cm.

ALEGRÍA, CARLOS:

7.- **En el cerro**
Óleo/tela
105 x 120 cm.

ANTÚNEZ, NEMESIO:

8.- **Las bicicletas**
Témpera/papel
46 x 34 cm.

ARAYA, ALFREDO:

9.- **Paisaje cordillerano I**
Óleo/tela
130 x 105 cm.

10.- **Paisaje cordillerano II**
Óleo/tela
105 x 80,5 cm.

11.- **Parrón en Otoño**
Óleo/cartón
49,5 x 39,5 cm.

12.- **Paisaje**
Óleo/tela
65 x 78 cm.

ARAYA, AGUSTÍN:

13.- **Niño atribulado**. 1888
Óleo/tela
80 x 110 cm.

BACKHAUS, JOSÉ:

14.- **Botes**. 1915
Óleo/cartón
49 x 36 cm.

15.- **Visión de Santiago**
Óleo/tela
101 x 67 cm.

BARREDA, ERNESTO:

16.- **Misterio de la ventana**
Óleo/tela
89 x 115,5 cm.

17.- **Atardecer de piedra**. 1974
Óleo/tela
179 x 100 cm.

BARRIOS, GRACIA:

18.- **Un rostro**
Técnica mixta/papel
76 x 56 cm.

BERNAL, PEDRO:

19.- **Fragmento**
Óleo/tela
125,5 x 155,5 cm.

BERTRIX, ENRIQUE:

20.- **El rosario.** Atribuido
Óleo/tela
54 x 76 cm.

BURCHARD, PABLO:

21.- **Instante gris**
Acuarela/papel
22 x 21,5 cm.

22.- **Árbol**
Óleo/tela
61 x 53 cm.

23.- **Calle de Quinteros**
Óleo/tela
118,5 x 150 cm.

24.- **Lechería Fundo Los Leones**
Óleo/tela
90 x 107 cm.

25.- **Rancho**
Acuarela/papel
26 x 23,5 cm.

26.- **Pareja**
Dibujo/lápiz/papel
35 x 25 cm.

27.- **Casas**
Óleo/cartón
28,5 x 25 cm.

28.- **Cordillera desde Santiago**
Óleo/tela
38,5 x 33 cm.

BURCHARD A., CUCA:

29.- **Pueblo N° 1**
Óleo/tela
95 x 96 cm.

30.- **Pueblo N° 2**
Óleo/tela
117,5 x 70 cm.

BURCHARD A., PABLO:

31.- **Boceto mural comedor**
Banco Central. 1963
Óleo/madera
95 x 40 cm.

32.- **Vista de la ciudad**
Óleo/tela
155 x 100 cm.

BRU, ROSER:

33.- **Serie Ana Frank**. 1990
Grabado/papel
76 x 56 cm.

BURKE:

34.- **Calle Carmen**
Óleo/tela
54 x 68 cm.

CABALLERO, JORGE:

35.- **Valle Central**
Óleo/tela
55 x 45,5 cm.

CAMPOS, RAMÓN:

36.- **Retrato**
Óleo/tela
89,5 x 116 cm.

CASANOVA, ALVARO:

37.- **Combate Naval de Iquique**
Óleo/tela
97,5 x 162 cm.

38.- **Marina**
Óleo/cartón
59,5 x 40 cm.

39.- **Al Garete**
Óleo/cartón
50 x 35 cm.

40.- **Barco de la escuadra chilena**
Óleo/tela
37,5 x 26 cm.

41.- **Barco al Garete**
Óleo/tela
96 x 50,5 cm.

CASTRO, CELIA:

42.- **Naturaleza muerta**
Óleo/madera
35 x 22,5 cm.

CORREA, RAFAEL:

43.- **En el potrero**. 1937
Óleo/tela
132 x 100 cm.

44.- **La cosecha**
Óleo/tela
145,5 x 100,5 cm.

45.- **Deshojando maíz**
Óleo/tela
47 x 43 cm.

46.- **Ovejas**
Óleo/tela
145,5 x 100 cm.

47.- **Maret Túnez**.1929
Óleo/tela
55 x 45 cm.

48.- **Las tullerías.** 1929
Óleo/tela
55 x 44,5 cm.

49.- **Calle de Maret Túnez**
Óleo/tela
45 x 55 cm.

50.- **Entrada de hacienda**
Óleo/tela
40 x 90 cm.

51.- **Atardecer en el campo**
Óleo/tela
180,5 x 113 cm.

52.- **Animales pastando**
Óleo/tela
95 x 70 cm.

53.- **Campo**
Óleo/tela
50 x 75 cm.

54.- **Vacas**
Óleo/tela
65 x 49 cm.

55.- **Río cordillerano**
Óleo/tela
40,5 x 29,5 cm.

CORTÉS, ANA:

56.- **El Mercado**
Óleo/tela
101 x 65 cm.

57.- **Flores**
Óleo/tela
45,5 x 55 cm.

DÉLANO, JORGE:

58.- **Retrato de Arturo Alessandri**
Óleo/tela
117 x 160 cm.

ERRÁZURIZ, JOSÉ TOMÁS:

59.- **Campiña inglesa**
Óleo/tela
91 x 81 cm.

60.- **Dama sentada**
Óleo/tela
71,5 x 35,5 cm.

61.- **Casa inglesa**
Óleo/tela
48 x 50,5 cm.

62.- **Atardecer**
Óleo/madera
39,5 x 16,5 cm.

ESPINOZA, EUCARPIO:

63.- **Ismael Tocornal**
Óleo/tela
93,5 x 117,5 cm.

64.- **Pedro Letelier Silva**
Óleo/tela
87 x 113 cm.

65.- **J. De la Cruz Vergara**
Óleo/tela
53,5 x 65 cm.

66.- **Sandía I**. 1914
Óleo/tela
37 x 57 cm.

67.- **Naturaleza Muerta**
Óleo/tela
49,5 x 29 cm.

68.- **Retrato**. 1907
Óleo/tela
54,5 x 64,5 cm.

69.- **Sandía II**. 1904
Óleo/tela
33,5 x 51,5 cm.

70.- **Naturaleza Muerta con cebollas**
Óleo/cartón
72 x 32 cm.

FABRES, JOAQUÍN:

71.- **Zaguán**
Óleo/tela
60,5 x 66 cm.

72.- **Casa en el campo**
Óleo/tela
100 x 65,5 cm.

73.- **Puente de Notre Dame**
Óleo/tela
55 x 45,5 cm.

74.- **Otoño**
Óleo/tela
50 x 58 cm.

FOSSA, JULIO:

75.- **Chalanas del Sena**
Óleo/madera
25 x 165,5 cm.

GAMBINO, PASCUAL:

76.- **Pedro Opazo Letelier**. 1938
Óleo/tela
60,5 x 70,5 cm.

GIL DE CASTRO, JOSÉ:

77.- **Canónigo don Manuel José Verdugo Martínez**
Óleo/tela
80 x 106 cm.

78.- **Francisca de Paula Urriola de Ovalle**
Óleo/tela
78,5 x 105 cm.

GONZÁLEZ, JUAN FRANCISCO:

79.- **Casona de San Fernando**
Óleo/tela
41,5 x 34 cm.

80.- **Nísperos de invierno**
Óleo/tela
30 x 38,5 cm.

81.- **Parrón de Jotabeche**
Óleo/tela
39,5 x 30,5 cm.

82.- **Estero de Limache**
Óleo/tela
35,5 x 26,5 cm.

83.- **Crisantemos**
Óleo/tela
59 x 45 cm.

84.- **Niña**
Óleo/cartón
26 x 34,5 cm.

85.- **Entrada casa de fundo**
Óleo/tela
40 x 31,5 cm.

86.- **Camino de campo**
Óleo/tela
27 x 22 cm.

87.- **Montaña dorada**
Óleo/cartón
31 x 19,5 cm.

88.- **Frutillas**
Óleo/tela
39,5 x 30 cm.

89.- **Paisaje con casas**
Óleo/madera
44 x 30 cm.

90.- **Portón**
Óleo/cartón
33,5 x 42 cm.

91.- **Casa con palmeras**
Óleo/tela
30 x 35,5 cm.

92.- **Melón**
Óleo/tela
63,5 x 50 cm.

93.- **Rosas**
Óleo/tela
45,5 x 37,5 cm.

94.- **Calle de Melipilla**
Óleo/tela
46,5 x 36 cm.

95.- **Otoño**
Óleo/cartón
33,5 x 24 cm.

96.- **Calle de San Fernando**
Óleo/tela
40 x 31 cm.

97.- **Begonias.** 1911
Óleo/cartón
35,5 x 26 cm.

98.- **Espinos de Batuco**. 1919
Óleo/tela
37,5 x 29 cm

99.- **Plaza Italia**
Óleo/cartón
36,5 x 29 cm.

100.- **Jarrón con juncos**
Óleo/tela
65 x 50 cm.

GONZÁLEZ, JAIME

101.- **Insectos gigantes**
Óleo/tela
130 x 90 cm.

GORDON, ARTURO

102.- **Escena campesina**
Óleo/tela
61 x 89,5 cm.

103.- **Escena campestre. Interior**
Óleo/tela
44,5 x 63 cm.

104.- **Camino**
Óleo/tela
81,5 x 65,5 cm.

105.- **Isla de Maipo**
Óleo/tela
57 x 48 cm.

106.- **Pescadores**
Óleo/tela
64 x 42 cm.

107.- **Algarrobo**
Óleo/tela
45 x 38 cm.

108.- **Pescadores**
Óleo/tela
40 x 30 cm.

109.- **Paisaje con árboles**
Óleo/tela
45 x 34 cm.

110.- **Mujer y niña**
Óleo/tela
48,5 x 60 cm.

111.- **Novena del Niño Dios**
Óleo/tela
71 X 57,5 cm.

112.- **Cabeza de mujer**
Óleo/tela
40 x 50 cm.

113.- **Caleta roja**
Óleo/tela
56 x 44,5 cm.

GROSSMACHT, GUILLERMO

114.- **Casa de fundo**. 1922
Óleo/tela
91 x 64 cm.

115.- **Paisaje cordillerano**
Óleo/tela
60,5 x 41 cm.

116.- **Motivo Campestre**
Óleo/tela
60 x 40 cm.

GUZMÁN OVALLE, EUGENIO

117.- **Primavera**
Óleo/tela
63,5 x 40 cm.

118.- **Paisaje cordillerano**
Óleo/tela
38,5 x 32 cm.

119.- **Paisaje**. 1900
Óleo/tela
37,5 x 25,5 cm.

120.- **Vista del Valle**. 1895
Óleo/cartón
43 x 32 cm.

HELSBY, ALFREDO

121.- **Alrededores de San Felipe**
Óleo/tela
92 x 64 cm.

122.- **Bosque**
Óleo/tela
55 x 41 cm.

123.- **Nocturno**
Óleo/tela
36 x 27 cm.

124.- **Calle de Pueblo**
Acuarela/papel
26 x 32,5 cm.

125.- **Duraznos**
Acuarela/papel
24,5 x 18 cm.

126.- **Patio de casa de barrio**
Acuarela/papel
24 x 25 cm.

127.- **Nocturno**
Acuarela/papel
37 x 27 cm.

HERNÁNDEZ, GILDA

128.- **Carta de la Nostalgia**
Tiza/papel
75 x 105 cm.

HERRERA GUEVARA, LUIS

129.- **Edificio Diario "La Unión" de Valparaíso**. 1942
Óleo/tela
70,5 x 57,5 cm.

130.- **Congreso Nacional.** 1939
Óleo/cartón
25 x 20,5 cm.

131.- **Cerro Bellavista. Valparaíso.** 1940
Óleo/tela
69,5 x 60 cm.

132.- **Plaza de Iquique**
Óleo/tela
59 x 50,5 cm.

133.- **Estación Mapocho.** 1933
Dibujo/papel
50 x 33 cm.

134.- **Penitente**. 1936
Óleo/cartón
30,5 x 45,5 cm.

135.- **Pedro de Valdivia.** 1933
Óleo/tela
32,5 x 49 cm.

136.- **Plaza Italia**
Óleo/tela
70 x 61 cm.

137.- **Avenida**. 1937
Óleo/tela
50 x 59 cm.

138.- **La cantinera**. 1942
Óleo/tela
35,5 x 40,5 cm.

139.- **La tenista.** 1931
Óleo/tela
70,5 x 89 cm.

140.- **Amor al paso**
Óleo/tela
69 x 100 cm.

141.- **Palacio de La Moneda**
Óleo/tela
136,5 x 84 cm.

142.- **Iglesia o Primavera en Santiago**. 1939
Óleo/tela
62,5 x 47 cm.

143.- **Esquina verde de Valparaíso**
Óleo/tela
45,5 x 62 cm.

144.- **Paracaidistas**. 1941
Óleo/tela
60,5 x 48 cm.

145.- **Las tres Gracias o paseo en bote.** 1930
Óleo/tela
69,5 x 60 cm.

HUIDOBRO, MANUEL

146.- **Retrato de Manuel Trucco**. 1955
Óleo/tela
95 x 120,5 cm.

ISAMITT, CARLOS

147.- **Anciano y niña con jarrones**
Óleo/tela
68,5 x 91,5 cm.

ISRAEL, PATRICIA

148.- **Futbolista**
Tiza/papel
100 x 69 cm.

JARPA, ONOFRE

149.- **Paisaje.** 1879
Óleo/tela
140 x 98 cm.

150.- **Paisaje campestre**. 1933
Óleo/tela
101 x 65,5 cm.

151.- **Araucarias**
Óleo/tela
70 x 54,5 cm.

152.- **Ganado**
Óleo/tela
57 x 42,5 cm.

153.- **Palmeras**
Óleo/tela
33,5 x 40 cm.

154.- **Gran Palma**
Óleo/tela
90 x 120 cm.

155.- **Laguna cordillerana**
Óleo/tela
80 x 40 cm.

156.- **Paisaje**
Óleo/tela
58 x 46 cm.

157.- **Retrato de Antonio García Reyes**
Pastel/papel
49,5 x 58,5 cm.

JOFRE, PEDRO

158.- **Paisaje**
Óleo/tela
84,5 x 50 cm.

159.- **Paisaje**
Óleo/tela
146,5 x 74 cm.

160.- **Jardín suburbano**
Óleo/tela
67,5 x 47 cm.

LASTRA, CARLOS

161.- **Retrato de Emiliano Figueroa**. 1931
Óleo/tela
95,5 x 116 cm.

LIRA, PEDRO

162.- **Niñas en Primavera**
Óleo/tela
204 x 162 cm.

163.- **Paisaje de cordillera**
Óleo/tela
101 x 59 cm.

164.- **Paisaje campestre**
Óleo/tela
79 x 44 cm.

165.- **Paisaje**
Óleo/tela
96,5 x 55,5 cm.

166.- **Padre e hija.** 1879
Óleo/tela
115 x 163 cm.

167.- **Atardecer**
Óleo/tela
60,5 x 80 cm.

168.- **Atardecer campestre**
Óleo/tela
33 x 23 cm.

169.- **Animales pastando**
Óleo/tela
38 x 46 cm.

170.- **Cajón del Maipo**
Óleo/tela
59 x 86,5 cm.

171.- **Estero manso**
Óleo/tela
41 x 55 cm.

172.- **Paisaje quieto.** 1908
Óleo/tela
70 x 46,5 cm.

LOBOS, ALFREDO

173.- **Pila de agua.** 1917
Óleo/tela
51 x 59 cm.

174.- **Iglesias.** 1917
Óleo/tela
60 x 51 cm.

LOBO PARGA, LUIS

175.- **Patio.** 1957
Óleo/tela
75 x 89,5 cm.

176.- **Llanos de Asturias**
Óleo/tela
56,5 x 70 cm.

LUNA, PEDRO

177.- **Indias con botes**
Óleo/tela
57,5 x 45 cm.

178.- **Catedral de Marsella**
Óleo/tela
97 x 130 cm.

LYNCH, ENRIQUE

179.- **Casas precordilleranas**. 1929
Óleo/cartón
50 x 28,5 cm.

MATJASIC, ROKO

180.- **Rosas**
Óleo/madera
42,5 x 56,5 cm.

181.- **Iglesia**
Óleo/madera
38,5 x 31,5 cm.

182.- **Cosecha**
Óleo/madera
41 x 30,5 cm.

183.- **Puerto**
Óleo/tela/madera
43 x 34 cm.

MOLINA, ERNESTO

184.- **Paisaje de playa.** 1903
Óleo/madera
49 x 16 cm.

185.- Laguna. Talcahuano. 1903
Óleo/madera
49 x 16 cm.

186.- **Escena Campesina.** 1987
Óleo/tela
40,5 x 63,5 cm.

187.- **Bahía de Corral**
Óleo/madera
50,5 x 24,5 cm.

188.- **Escena campesina.** 1897
Óleo/madera
50,5 x 24,5 cm.

MONVOISIN, RAYMOND

189.- **Retrato de Mariano Egaña**
Óleo/tela
90 x 117 cm.

MORALES JORDÁN, FERNANDO

190.- **Iglesia de la Preciosa Sangre.** 1981
Óleo/tela
61 x 50 cm.

MORI, CAMILO

191.- **Casa con jardín**
Óleo/madera
33 x 23,5 cm.

ORTIZ DE ZÁRATE, JULIO

192.- **La Iglesia Meudon.** 1930
Óleo/tela
73 x 60 cm.

193.- **Naturaleza muerta con dos floreros.** 1937
Óleo/tela
64 x 55 cm.

ORREGO, ALBERTO

194.- **Alameda de Las Delicias.** 1891
Óleo/tela
61 x 37,5 cm.

195.- **Paisaje de campo.** 1896
Óleo/tela
91 x 114,5 cm.

196.- **Atardecer**
Óleo/tela
148 x 250 cm.

197.- **La alhambra**
Óleo/tela
57,5 x 39,5 cm.

198.- **Paisaje de Sevilla.** 1892
Óleo/tela
52 x 31,5 cm.

199.- **Pinares de Alcalá.** 1893
Óleo/tela
50 x 30 cm.

200.- **Atardecer**
Óleo/tela
252 x 150 cm.

201.- **Día gris del sur. Trumao.** 1896
Óleo/tela
117 x 91 cm.

202.- **Laguna quieta**
Óleo/tela
195 x 97 cm.

ORTEGA, JOSÉ MERCEDES

203.- **El primer hijo,** 1875
Óleo/tela
193 x 129 cm.

PACHECO ALTAMIRANO, ARTURO

204.- **Angelmó**
Óleo/tela
60 x 70 cm.

205.- **Calle de Concepción.** 1954
Óleo/tela
60,5 x 70 cm.

206.- **Angelmó**
Óleo/tela
73 x 60 cm.

207.- **La Boca. Buenos Aires**
Óleo/tela
165 x 140,5 cm.

PEDRAZA, CARLOS

208.- **Paisaje Campestre**
Óleo/tela
72,5 x 59 cm.

209.- **Paisaje**
Óleo/tela
72 x 60 cm.

PUYO, INÉS

210.- **Composición**
Óleo/tela
92 x 75,5 cm.

211.- **Flores**
Óleo/tela
96,5 x 162 cm.

REBOLLEDO CORREA, BENITO

212.- **Primavera**
Óleo/tela
90 x 100 cm.

213.- **Cabras**
Óleo/tela
85 x 64,5 cm.

214.- **Amanecer en Peñalolén**
Óleo/tela
56 x 42,5 cm.

215.- **Niño**
Óleo/tela
55 x 49,5 cm.

216.- **Laguna y lomaje**
Óleo/tela
57 x 46 cm.

REBOLLEDO GONZÁLEZ, JOSÉ

217.- **Lomajes**
Óleo/tela
39 x 26 cm.

REVECO, DEMETRIO

218.- **Villorrio**
Óleo/tela
45 x 35,5 cm.

ROA, ISRAEL

219.- **Trabajadores frente a iglesia**
Óleo/tela
45,5 x 39 cm.

ROJO, BENITO

220.- **Dos figuras**
Óleo/acrílico/tela
180 x 140 cm.

221.- **Jugadores de Rugby**
Óleo/acrílico/tela
140 x 110 cm.

222.- **Meta topográfica II**
Técnica mixta/tela
160 x 140 cm.

SEPÚLVEDA RIVERO, A.

223.- **Retrato de Enrique Oyarzún**. 1949
Óleo/tela
66 x 82,5 cm.

224.- **Retrato de Otto Meyerholz.** 1950
Óleo/tela
63 x 78,5 cm.

225.- **Retrato de Francisco Garcés Gana**. 1949
Óleo/tela
65,5 x 82 cm.

SMITH, ANTONIO

226.- **Marina.** Atribuido
Óleo/tela
68 x 55 cm.

SOMERSCALES, THOMAS

227.- **Bahía de Quinteros**. 1903
Óleo/tela
61 x 107 cm.

228.- **Homeward bound.** 1903
Óleo/tela
185 x 122 cm.

229.- **Mar afuera.** 1915
Óleo/tela
183 x 106,5 cm.

230.- **Combate Naval de Angamos.** 1913
Óleo/tela
81 x 53 cm.

231.- **Valle del Aconcagua**
Óleo/tela
121,5 x 77 cm.

232.- **Bahía de Valparaíso**. 1891
Óleo/tela
110,5 x 68 cm.

233.- **Combate de Angamos**
Óleo/tela
130 x 89,5 cm.

234.- **Escuadra chilena en Valparaíso.** 1890
Óleo/tela
54,5 x 36,5 cm.

235.- **Paisaje**. 1890
Óleo/tela
61 x 41 cm.

236.- **Captura de la María Isabel.** 1921
Óleo/tela
126 x 81,5 cm.

237.- **Paisaje del Aconcagua**. 1886
Óleo/tela
73,5 x 48,5 cm.

238.- **Marina**
Óleo/tela
34 x 22,5 cm.

239.- **Sur de Chile.** 1891
Acuarela/papel
33 x 23 cm.

STROZZI, LUIS

240.- **Cajón del Maipo**
Óleo/tela
195 x 137 cm.

241.- **Llaverías**
Óleo/madera
70,5 x 60 cm.

242.- **Las melosas**
Óleo/tela
72,5 x 51 cm.

243.- **Paisaje marino**
Óleo/tela
135 x 100 cm.

244.- **Paisaje cordillerano**. 1922
Óleo/tela
193,5 x 135 cm.

245.- **Paisaje marino**
Óleo/tela
112,5 x 86,5 cm.

246.- **Cajón del Maipo**
Óleo/tela
40 x 50 cm.

SUBERCASEAUX, PEDRO

247.- **Procesión**
Óleo/tela
41 x 56 cm.

248.- **Damas chilenas**. 1910
Óleo/tela
57 x 44 cm.

SUBERCASEAUX, RAMÓN

249.- **Calle Morandé.** 1934
Óleo/cartón
44,7 x 58 cm.

250.- **La pila**
Óleo/cartón
43,5 x 5,5 cm.

251.- **La fuente**
Óleo/cartón
49,5 x 43,5 cm.

252.- **En la Quinta del Llano**. 1932
Óleo/tela
82 x 57 cm.

SWINBURN, ENRIQUE

253.- **Paisaje nevado.** 1901
Óleo/tela
16,5 x 90,5 cm.

254.- **Nocturno**
Óleo/tela
92,5 x 68 cm.

255.- **Marina.** 1889
Óleo/cartón
30,5 x 23,5 cm.

256.- **Afueras de Chillán**
Óleo/tela
160 x 90 cm.

257.- **Paisaje con vacas y garzas.** 1884/89
Óleo/tela
153 x 127 cm.

258.- **Captura de la Covadonga por la Esmeralda**
Óleo/tela
112,5 x 70 cm.

THOMSON, MANUEL

259.- **Duraznos.** 1902
Óleo/tela
41 x 33 cm.

260.- **Frutillas.** 1901
Óleo/tela
41 x 32 cm.

261.- **Naturaleza muerta. Manzanas.** 1849
Óleo/tela
45 x 27 cm.

262.- **Guindas.** 1898
Óleo/madera
45,5 x 25 cm.

TORAL, MARIO

263.- **Espiral subterráneo**. 1979
Óleo/tela
229 x 138 cm.

TORTEROLO, FERNANDO

264.- **Sobre relieve**
Óleo/cholguán
75,5 x 60,5 cm.

TREPTE, OSKAR

265.- **Calle Los Espinos. Ñuñoa.** 1946
Óleo/tela
75 x 72,5 cm.

266.- **Paisaje urbano. Saarbruken**
Óleo/tela
52 x 62 cm.

267.- **Playa de San Sebastián.** 1949
Óleo/tela
55 x 46 cm.

268.- **Paisaje urbano nevado**. 1924
Óleo/tela
103 x 80 cm.

269.- **Paisaje con pastor y rebaño**. 1921
Óleo/tela
87 x 112 cm.

URANGA, ALBERTO

270.- **Fantasía.** 1972
Óleo/papel
100 x 69 cm.

VALDÉS, RAFAEL

271.- **Terraza al río**
Óleo/tela
116,6 x 96 cm.

272.- **Terraza con vista Iglesia San Francisco**
Óleo/tela
94 x 94 cm.

VALENZUELA LLANOS, ALBERTO

273.- **Paisaje.** 1918
Óleo/tela
94 x 75 cm.

274.- **Paisaje campestre.** 1901
Óleo/tela
209 x 145 cm.

275.- **Puente de Chareton**
Óleo/tela
115 x 65 cm.

276.- **Naturaleza en flor**
Óleo/tela
96 x 71 cm.

277.- **Puesta de sol**
Óleo/tela
84,5 x 62,5 cm.

278.- **Paisaje Lo Contador**
Óleo/tela
241 x 173 cm.

279.- **Campo Agreste**
Óleo/tela
99,5 x 76,5 cm.

280.- **Venecia gran canal. Venecia**. 1905
Acuarela/papel
23,5 x 31 cm.

VALENZUELA PUELMA, ALFREDO

281.- **Niño leyendo**. 1880
Óleo/tela
52,5 x 65,5 cm.

282.- **El bandolero**
Óleo/tela
60,5 x 98,5 cm.

VARGAS, JUAN DE DIOS

283.- **Marina**
Óleo/tela
64,5 x 45 cm.

VÁSQUEZ, LERTORA

284.- **Paisaje marino**
Óleo/cholguán
183 x 100 cm.

VENEGAS, MIGUEL

285.- **Libertador Bernardo O'Higgins**
Óleo/tela
119 x 130 cm.

VERGARA, GUILLERMO

286.- **Caballos**
Óleo/tela
179,5 x 111 cm.

287.- **Caballos pastando**
Óleo/tela
141,5 x 117,5 cm.

ZAÑARTU, ENRIQUE

288.- **St. Louis.** 1969
Óleo/tela
91 x 102 cm.

ANÓNIMOS

289.- **Retrato de Armando Jaramillo**
Óleo/tela
95 x 120 cm.

290.- **San Gerónimo**
Óleo/tela
84,5 x 114 cm.

291.- **Retrato de Gerónimo de La Cruz.** 1884
Óleo/tela
90 x 141 cm.

292.- **Peñalolén**
Óleo/tela
175,5 x 100,5 cm.

293.- **India**
Óleo/tela
91 x 143 cm.

294.- **Valle del Aconcagua**
Óleo/tela
92 x 43,5 cm.

295.- **Retrato de Manuel Fernández Carvallo**
Óleo/tela
55 x 65 cm.

BLANCHARD, P.

296.- **Huaso a caballo**
Grabado/papel
35 x 26 cm.

TOUANNE E. B.

297.- **Vue de Valparaíso prise au sud de la ville**
Grabado/papel
30 x 24 cm.

298.- **Huasos des environs de Valparaíso et de Santiago**
Grabado/papel
31 x 25 cm.

299.- **Pont de Santiago sur le rio Mapocho**
Grabado/papel
30,5 x 24 cm.

300.- **La Cañada, promenade publique de Santiago**
Grabado/papel
31 x 24 cm.

301.- **Serenos. Crieurs de nuit à Santiago**
Grabado/papel
29 x 23,5 cm.

ANÓNIMO

302.- **Santiago de Chile desde el cerro Santa Lucía**
Grabado/papel
44 x 35 cm.

El autor de los textos de esta obra fue Milan Ivelic, quien además ha sido un colaborador de las exposiciones que esta obra resume.
La producción del proyecto estuvo en manos de la encargada de extensión del Banco, Carolina Besa, quien coordinó el trabajo de dirección de arte de Rodrigo Cociña; la edición de los textos de Paula Lozano; las traducciones de Annemarie Hoffa; la investigación de las biografías a cargo de Paula Parada y el trabajo de la toma de fotografías de Cristián Navarro. En la diagramación y diseño del libro participaron Juan Díaz y Ricardo Quintana, quienes entregaron la maqueta final del libro, para la preprensa e impresión en Andros Impresores, el mes de octubre del año 2004. El proyecto surgió como una iniciativa del Gerente de División Gestión y Desarrollo, Carlos Pereira, y se concretó como un proyecto del Gerente de Comunicaciones, Eduardo Arriagada, durante la Presidencia del Banco Central de Chile de Vittorio Corbo.

Pintura Chilena
Colección Banco Central de Chile

© Banco Central de Chile
Inscripción Registro Propiedad Intelectual
número 142086

Santiago, octubre 2004