



UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ARTE Y PATRIMONIO

CONSTRUCCIÓN, CRÍTICA Y DISIDENCIA
ANÁLISIS Y RECEPCIÓN DE LAS NOTAS DE ARTE PUBLICADAS POR JEAN
EMAR ENTRE 1923-1925 EN EL DIARIO LA NACIÓN.

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER
EN ARTE Y PATRIMONIO

DIRECTOR/A DE LA TESIS: PROF. DR. ALEJANDRO CANSECO-JEREZ
CO-DIRECTOR/A DE LA TESIS: PROF. JAVIER RAMÍREZ
CANDIDATO/A: CAROLINA VERÓNICA RODRÍGUEZ ACUÑA

CONCEPCIÓN, SEPTIEMBRE, 2016

“Mi padre —por lo que voy a decir pasa a ser un protector de las modernas expresiones del arte— cedió en su diario una página semanal que se llamó Notas de Arte, para que en ella se dijese cuanto había que decir en esa época sobre pintura, escultura, artes plásticas en general, y también cine, coreografía y aún sobre arquitectura y urbanismo. Hubo además artículos sobre música. Recuerdo poemas de Pablo Neruda, Neftalí Agrella, Pablo de Rokha, Alberto Rojas Giménez, etc. También los hubo de Vicente Huidobro, quien además colaboraba con artículos. También en las Notas de Arte se reprodujeron, creo que por primera vez en nuestro país, obras de Picasso, Gris, Matisse, Derain, Braque, Vlaminck, Modigliani, Soutine, Chagall. Yo recuerdo todo esto porque yo dirigí esas Notas de Arte, con el nombre de Juan Emar.”¹

¹ Juan Emar, *Umbral, Primer pilar*, Tomo III, citado en *Las Notas de Arte* publicadas en el *Diario la Nación* en Santiago de Chile. 1923-1925. Recopilación y presentación de Alejandro Canseco-Jerez. Texto inédito. p, V

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	v
INTRODUCCIÓN	1
Objetivo General.....	5
Objetivos Específicos.....	5
Formulación del proyecto.....	6
Marco teórico y discusión bibliográfica.....	11
Hipótesis de trabajo.....	16
CAPÍTULO PRIMERO	
CONSTRUCCIÓN DEL CAMPO INTELECTUAL	19
1. Antecedentes de una vanguardia no oficializada.....	21
1.1 La crítica de arte a inicios del siglo XX y las <i>Notas de Arte</i>	25
1.2 Las <i>Notas de Arte</i> y su efecto en el campo intelectual.....	30
CAPÍTULO SEGUNDO	
LEGITIMACIÓN DEL DISCURSO ARTÍSTICO A TRAVÉS DE LA CRÍTICA	35
2. Autonomía y legitimidad. ¿Cómo hacer un estudio de las <i>Notas de Arte</i> desde la teoría de los campos de Pierre Bourdieu?.....	35
2.1 Las <i>Notas de Arte</i> como campo autónomo.....	41
2.2 La teoría de los campos de Pierre Bourdieu como análisis del campo del arte y crítica en Chile.....	63

2.2.1 Concepto de campo.	64
2.2.2 Concepto de <i>Habitus</i>	66
2.2.3 Concepto de Capital.	66

CAPÍTULO TERCERO

ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN DE LAS <i>NOTAS DEL ARTE</i>	69
3. Una breve aproximación a la Teoría de la Recepción.....	70
3.1 Recepción de las <i>Notas de Arte</i>	72
3.2 Una relectura al trabajo de Emar.	76
3.3 Dimensión patrimonial en las <i>Notas de Arte</i> de Jean Emar.....	79
3.4 Ocultamiento de las <i>Notas de Arte</i> y el rol de Jean Emar en la historia y crítica del arte en Chile.	81
CONCLUSIÓN.	85
BIBLIOGRAFÍA.	89
ANEXO.	93



RESUMEN

El trabajo realizado como crítico de arte por Álvaro Yáñez Bianchi bajo el seudónimo de Jean Emar, en el diario La Nación entre 1923 y 1925 es uno de los primeros síntomas de arte de vanguardia en Chile. Durante estos años Emar propició por primera vez en Chile un vínculo con la escena de arte de vanguardia internacional a través de las Notas de Arte que eran escritas en conjunto a un grupo de intelectuales, nacionales e internacionales, que colaboraron con la difusión de ideas de arte nuevo.

Esta investigación busca analizar la producción crítica de Jean Emar y su impacto en el campo social y cultural. Una de las principales inquietudes que guían esta investigación es comprender por qué el aporte realizado por Emar no es significativo al momento de construir el relato de la historia del arte nacional y hasta hoy son pocos los autores que lo mencionan y validan como un precursor de las ideas de arte nuevo en Chile.

Esta investigación se ha realizado a partir de la transcripción de la totalidad de las Notas de Arte escritas en el diario La nación, se trata de un documento inédito compilado por el profesor Alejandro Canseco-Jerez, por lo tanto se ha trabajado con la fuente primaria, esta investigación de carácter cualitativa, construida a partir de una revisión historiográfica. Para poder dar soporte a este análisis se trabajó con *la teoría de los campos* del sociólogo francés Pierre Bordieu y los principios de *la teoría de la recepción*.

Los resultados de esta investigación evidencian un desconocimiento y problemas en la recepción del trabajo de Jean Emar que supone un valioso aporte al patrimonio artístico nacional a través de los escritos en las Notas de Arte.

INTRODUCCIÓN

A pocos años de cumplirse el centenario de la primera publicación de las *Notas de Arte* en el diario La Nación dirigidas por Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964), bajo el seudónimo de Jean Emar entre 1923 y 1925, se presenta esta tesis para optar al grado de Magister en Arte y Patrimonio, sin otra intención que colaborar a la comprensión del arte y la crítica en Chile.

La siguiente investigación “*CONSTRUCCIÓN, CRÍTICA Y DISIDENCIA. Análisis y recepción de las Notas de Arte publicadas por Jean Emar entre 1923-1925 en el diario La Nación*”, viene a sumar información sobre la importante contribución que realiza al campo artístico nacional a través de la introducción de las ideas de vanguardia que realiza junto al grupo de colaboradores que conforman las *Notas de Arte*. Valorando la recepción de su propuesta y la lectura que se puede hacer hoy de ese archivo como patrimonio documental, se logra entender el quiebre que se genera en las formas de comprender y producir arte a través del discurso emariano. La obra de Emar lentamente ha suscitado interés debido a la transgresión presente en sus propuestas de Arte Nuevo mediante una crítica cultural con tintes más entendidos y no sólo basados en el gusto. Todo esto lo ha convertido en un tema de interés, sumado investigadores e historiadores del arte que dedican parte de su trabajo al estudio de la obra crítica de este autor, tomando lugar en la publicaciones sobre arte y crítica en Chile y ubicándolo como un protagonista dentro de los cambios de pensamiento sobre la visión artística en la segunda década del siglo XX.

Desde su aparición en la escena artística y cultural nacional, Emar, sumó detractores directos hacia las propuestas vanguardistas que planteaba a través de las publicaciones en el diario La Nación. Críticos como Nathanael Yáñez y Jorge Délano descalificaron las ideas que promovía Jean Emar y el equipo de colaboradores de las *Notas de Artes*, así como a los

artistas pertenecientes al Grupo Montparnasse. Emar gozó del privilegio de poner sus ideas en un medio masivo haciendo uso de su campo de poder, sin embargo ha sido un gran ausente al momento de comprender la introducción del pensamiento de vanguardia en Chile. Su postura antiacadémica y su disidencia frente a las ideas del oficialismo, representado en su obra, lo conducirá a reformular el campo artístico chileno, y con ello su historia e identidad.

La idea de Emar de transformar el sistema artístico fracasa en su intento y no es valorado sino hasta hace algunas décadas, cuando se pone interés en la construcción de una historia del arte chileno. Sin embargo, logra generar una crisis en el sistema académico al ponerlo en cuestión y abrir un espacio para discutir la producción artística y promover una postura crítica en esferas que no pertenecen al poder establecido del arte, academia, museo, y que emergía como autónomo. A través de su trabajo, que muchas veces es caracterizado como didáctico y pedagógico, su labor principal es evidenciar la pobre situación de producción, recepción y crítica en que se ve envuelto el arte nacional.

En este trabajo se presentan antecedentes sobre la situación artística en chilena durante el siglo XIX y su servicio a la construcción de la identidad del nuevo Estado-nación, en donde la producción artística estará encargada de representar el carácter nacional a través de su paisaje, los héroes nacionales, las costumbres y su gente. La creación de la Academia de Pintura se instala para consolidar el ideal de representación bajo modelos arraigados en la escuela de pintura, francesa, española, italiana. El artista no es un creador intelectual, sino más bien un especialista de la técnica que crea obra a partir del oficio académico al servicio de la nación. La estructura cultural está centrada en el poder de la oligarquía y por lo tanto existe sólo una manera de entender la producción artística.

Las ideas de Jean Emar irrumpen en este contexto y que serán el centro de la crítica que realiza junto al grupo de artistas que conformarán el equipo de las *Notas de Arte* donde se hablará de plástica, fotografía, cine, música, danza, escultura como también la literatura y la nueva arquitectura.

La propuesta Emariana atomiza el campo artístico e instala su proyecto creador. Esta acción es sin duda el interés central de esta investigación, ya que se analiza la recepción de sus escritos en el contexto de la historia y la crítica del arte chileno. Para analizar este fenómeno, se abordará desde la teoría de los campos del sociólogo francés Pierre Bourdieu, la cual plantea distintas categorías para estudiar los fenómenos culturales que servirán para descomponer y recomponer el campo artístico y de la crítica. El estudio del campo artístico, y las tensiones al interior de él, conducirá la investigación para develar el proceso de recepción y ocultamiento del trabajo realizado de las *Notas de Arte*.

Si bien, paulatinamente ha tomado relevancia para el estudio de la historia del arte nacional, durante mucho tiempo el nombre de Emar y su legado no era siquiera nombrado en artículos o libros en donde se hablara sobre la vanguardia en Chile, además en textos y catálogos referentes a la obra del grupo Montparnasse, en el cual se desempeñó como líder intelectual, no se destaca el rol e influencia que éste tuvo sobre ellos al ponerlos en contacto con la efervescencia del arte de vanguardia europeo.

Son algunos investigadores como Alejandro Canseco-Jerez (1989), Patricio Lizama (1992), Pedro Zamorano (1998) quienes dedican parte de su investigación a la comprensión de los fenómenos del arte chileno y que han generado valiosos aportes al estudio del aporte a la crítica de arte propiciada por Emar y que han sido de vital importancia para esta investigación.

De acuerdo a lo descrito, el título de trabajo “CONSTRUCCIÓN, CRÍTICA Y DISIDENCIA” busca, a través del desarrollo de tres capítulos, establecer en primer lugar antecedentes claves en la construcción del campo intelectual y describir la situación a principio de siglos para luego profundizar en la crítica del arte teniendo como soporte teórico y reflexivo la teoría de Pierre Bourdieu, analizando los procesos de producción bajo el contexto del campo social. Para finalizar se desarrollará un capítulo con la recepción de las *Notas de Arte*, tomando como referencia la teoría de la recepción estética, en especial la propuestas Hans Robert Jauss, para develar mediante la decodificación del lector/receptor el ocultamiento del trabajo de la producción Emariana y definir la postura disidente que involucra ésta.

Se hace necesario impulsar este proyecto, ya que el aporte de sus escritos es crucial para comprender los cambios en el campo artístico chileno. El arte académico era la única cara visible de la producción artística a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las ideas del Arte Nuevo promovidas a través de las *Notas de Arte* generarán un quiebre en dicho campo.

Resta explicar que el enfoque que esta investigación propone es de carácter cualitativo, ya que realiza la construcción de un análisis descriptivo para interpretar y poner en valor las *Notas de Arte* de Emar, las que esta propuesta considera como el primer discurso de vanguardia y Arte Nuevo en Chile. Para esto se construye un estudio historiográfico de la crítica a partir de algunos artículos y ensayos que revelan el lugar de ésta en Chile, así como también fuentes documentales que relatan la historia del arte en Chile y los procesos de vanguardia mediante una cartografía sobre el marco social y el contexto de la crítica a inicios del siglo XX, analizando los discursos dominantes, siempre cercanos al ámbito de la Academia.

De acuerdo a lo ya reseñado, los objetivos que guían esta investigación son:

Objetivo general.

Construir un análisis sobre la producción crítica de Jean Emar entre los años 1923 y 1925, publicadas en el Diario La Nación dentro del campo social y artístico.

Objetivos específicos.

- i. Estudiar y valorar la producción crítica de Jean Emar a través de las *Notas de Arte* publicadas en el Diario La Nación entre 1923 y 1925 a través de la teoría de campo de Pierre Bourdieu.
- ii. Realizar un estudio historiográfico de la crítica de inicios del siglo XX a partir de artículos y publicaciones.
- iii. Detectar las variables históricas que han generado el desconocimiento de la crítica y obra de Jean Emar.
- iv. Investigar variables sobre la aceptación de los artistas pertenecientes al grupo Montparnasse y el lugar que ocupa Jean Emar a partir de otras referencias críticas de la época.

Formulación del Proyecto

La historiografía crítica en Chile no ha tenido la categoría científica y de investigación, ya que hasta hoy, sólo existen una serie de textos aislados que relatan distintas épocas de la historia del arte nacional. Ésta se compone de relatos que han estado a cargo, no precisamente investigadores o de los historiadores, sino que viene desde la crítica y los artistas. A finales del siglo XIX y principios del XX el ejercicio de la crítica de arte es pensada como una crónica descriptiva, basada en los modelos propuestos por la Academia de Arte y siempre en estrecha relación con los cánones clásicos del arte europeo, en lugar de presentar los indicios o intenciones de los artistas y sus contextos.

En la mitad de siglo XIX, el arte estaba enfocado a representar el gusto de una elite, cuyo referente estaba situado en el modelo clásico europeo. La Academia de pintura era el lugar desde donde se difundía el arte y a través de los salones se exhibía el “verdadero” arte, influyendo en la formación de un determinado gusto estético, asimilado por la mayoría del público. La Academia y el Museo Nacional de Bellas Artes, creado con motivo del centenario de la independencia, tuvieron protagonismo al momento de sostener esta estética dominante.

Hacia los inicios del Siglo XX figuraron con fuerza los artistas Pedro Lira (1845-1912) y Juan Francisco González (1853-1933), quienes contribuyeron a generar una pintura que se desmarcaba de la producción pictórica local, apoyada de escritos e iniciativas culturales que marcaron el desarrollo de las artes visuales como exposiciones, escritura de crítica, creación de asociaciones de pintores, entre otros.

Uno de los aspectos relevantes en este contexto es el inmenso interés de muchos artistas por conocer y estudiar la pintura clásica y muchos de ellos tienen la posibilidad de iniciar el viaje para empaparse del arte europeo.

Durante la segunda mitad del siglo XIX viajaron Cosme San Martín (1875), Pedro Lira (1873), Alberto Orrego Luco (1873), Nicanor González Méndez (1888) y Alfredo Valenzuela Puelma (1885) y en los inicios del siglo XX inician el viaje becarios y escritores como Vicente Huidobro (1916), Joaquín Edwards Bello (1919), Manuel Ortiz de Zárate (1906) y posteriormente su hermano Julio (1919), Alfredo Lobos (1916), José Perotti (1920), Luis Vargas Rosas (1919), Henriette Petit (1920), entre otros. Es necesario agregar que, posteriormente, fue una política de estado generar viajes de intercambio cultural con Europa.

En 1929, bajo el Gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, se produce el cierre de la escuela de Bellas Artes “y con el presupuesto del año, enviar a un grupo de profesores y alumnos a perfeccionarse a Europa durante tres años.”² La finalidad de esta decisión es que profesores y estudiantes pudiesen seguir estudios, conocer modelos y teorías que a posteriori fuesen recreadas en el contexto de la vida nacional.

El proyecto cultural de Ibáñez estaba orientado hacia la formación de una nación industrializada y bajo ese prisma el arte “tenía relación con las proyecciones económicas y significaba que el trabajo creador debía transformarse en algo útil, puesto al servicio del desarrollo económico del país. Otra era su componente ideológico. Según el gobierno,

² LIZAMA, PATRICIO, “*El cierre de la Escuela De Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena*”, *Aisthesis*, N°34, 2001, p. 147

existía una decadencia en el sentimiento de nacionalidad y en la valoración de los rasgos del carácter chileno.”³

El grupo que viaja en los inicios del siglo XX, entre 1916 y 1920, son los que sentirán gran interés por el arte de vanguardia europeo y generarán una transferencia de experiencia plástica a través del contacto con la efervescencia artística de ese momento.

Este grupo toma el nombre de los “Montparnasse”, conformado por los artistas Luis Vargas Rosas, su mujer Henriette Petit, Julio Ortiz de Zárate, su hermano Manuel y José Perotti, quienes compartían postulados sobre la libertad pictórica y la ruptura con el canon clásico y academicista, configurando otra espacialidad de la pintura. El nombre “Montparnasse” se relaciona con el barrio donde residían durante su estadía en Francia, lugar donde estaban ubicados los talleres y las academias de los pintores vanguardistas. Allí también toman contacto con Jean Emar, quien fue el encargado de difundir las nuevas ideas de su pintura en Chile y de dar visibilidad a las obras de este grupo a través de las exposiciones como la muestra en la Casa de Remates Rivas y Calvo en octubre de 1923, tanto como en las *Notas de Arte*, que se empiezan a publicar en el mismo año. En un primer momento este grupo cree que su aporte, les valdrá el aplauso y agradecimiento en Chile, sin embargo se encuentran con que el proceso sería complejo y polémico, por lo que a través de las *Notas de Arte* se cuestionará las bases del desarrollo plástico del país, convirtiéndose en el órgano difusor desde un posicionamiento contestatario al arte oficial.

Las *Notas de Arte* es uno de los giros importantes que se da en la producción crítica de arte en Chile, publicaciones colectivas dirigidas por Álvaro Yáñez bajo el seudónimo de Jean Emar, quien realiza las funciones de editor, director y crítico, son publicadas en el diario La

³ Ídem, p. 139

Nación entre 1923 y 1925. El seudónimo utilizado por Yáñez proviene del francés *j' en ai marre* y que en su traducción significa *estoy harto, hasta la coronilla*.

Éste es el primer espacio dedicado a la divulgación de las ideas y propuestas artísticas que se estaban produciendo en Europa, especialmente ideas sobre el cubismo. En ellas se levanta un discurso sobre el devenir de la pintura moderna, el cual es disidente al espíritu conservador de la academia, ya que, Emar tiene una postura muy crítica frente a los agentes que simbolizan los espacios de producción artística, desde la academia, sus profesores y estudiantes hasta la crítica que se escribía en esa época. Así lo indica Patricio Lizama en la introducción al texto recopilatorio de los Escritos de arte plantea que la “postura emariana fue siempre muy crítica. Respecto a los principales aparatos culturales que determinaban la predominancia académica -los Consejos y la Escuela-, señalaba que los primeros no eran representativos del mundo pictórico, sus integrantes carecían de competencia artística y, por lo tanto, Emar postulaba la autonomía: los problemas del mundo plástico, debían resolverlos quienes participaban de él. En cuanto a la Escuela y sus profesores, Emar sostenía que negaban el desarrollo personal y la búsqueda expresiva de los alumnos.”⁴

En 1919 Emar llega a París donde ocupa un puesto de trabajo como primer secretario en la Embajada Chilena, el cual es conseguido a través de la influencias de su padre quien pertenece a la clase más acomodada de Chile. Una vez en París, su amigo Vicente Huidobro y otras personas como Eugenia Errázuriz o Alice de la Martinière fueron contactos fuertemente relevantes para aproximarse al circuito cultural y artístico parisino, lo que le vale para conocer a artistas como Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927), André Derain (1880-1954) y ser un nexo importante entre la vanguardia europea y el

⁴ LIZAMA, Patricio, Jean Emar, *Escritos de arte 1923-1925*, Editorial Universitaria, Santiago, pp. 16-17.

circuito de artistas chilenos en París. Desde esa posición comienza a descubrir y comprender el estado del arte como un proceso de renovación de la pintura, cree firmemente que el lenguaje de la vanguardia debe irrumpir en la escena chilena para aplacar la monotonía institucionalizada cuyos referentes temporales se han quedado en la pintura flamenca y la Escuela española.

Frente a este acontecer es que surgen la siguiente interrogante y afirmación:

La producción de escritura crítica de Jean Emar durante los años 1923 y 1925 publicadas en el diario La Nación es la primera instancia de difusión masiva sobre temas referidos a la vanguardia artística, resultado del contacto que éste toma durante la estadía parisina con los principales actores del movimiento del arte de vanguardia europeo. Del mismo modo se va a exponer tanto la posición del nuevo artista como la producción pictórica del grupo Montparnasse. La aceptación de este proyecto fue difícil. Ganó muchos detractores que no legitimaban las nuevas ideas, el ambiente de la crítica era muy conservador y apegado al alero de la academia. Sin embargo la aceptación fue gradual frente a las nuevas concepciones artísticas, tanto la de producción local como las provenientes de Europa. Pese a lo anteriormente dicho, la presencia de Jean Emar se desvanece en la escena local sin otorgarle el valor al cuestionamiento que puso a través de su discurso, el cual da espacio a que otras generaciones de artistas e incluso la Escuela de Bellas Artes consideren nuevos lenguajes y se ponga en valor la creación artística no como una mimesis, sino como un espacio discursivo. En consecuencia, Jean Emar, pasa a ser un silenciado dentro del arte chileno, el cual durante muchos años no tuvo presencia en estudios y compilaciones o fue nombrado escuetamente sin la profundidad que implica para comprender el cambio de paradigma que implica su trabajo.

Marco Teórico y Discusión Bibliográfica

La historia de la pintura en Chile se inicia, institucionalmente, con la apertura de la Academia en 1849, cuyo modelo de enseñanza estaba ligado a la comprensión de las artes plásticas a partir del modelo Europeo, principalmente el italiano y el francés. Por este motivo algunos artistas, profesores y alumnos de la academia, viajan a Europa para aprender de la pintura clásica y poder generar ese espíritu en el desarrollo plástico nacional. Para llevar a cabo este proyecto se hace necesario estudiar la propuesta de Emar a través de las *Notas de Arte* y contextualizarlas en el marco social en que se organiza y se gesta la crítica artística en Chile a comienzos del siglo XX, ya que en un principio ésta se conforma con artículos de prensa que no son más que una mera opinión personal, llenas de subjetividad, carentes de una aproximación teórica o histórica a diferencia de la propuesta emariana.

De este modo se hará una revisión de la crítica realizada en otros medios de prensa para delinear un marco de producción de ésta y sus portavoces escritores e intelectuales como Nathanael Yáñez Silva (1884-1965), Manuel Magallanes Moure (1878-1924), y Pedro Prado (1886-1952), o bien de artistas y académicos vinculados a la plástica nacional, como Juan Francisco González (1853-1933), Ricardo Richon-Brunet (1866-1946) o Joaquín Díaz Garcés (1877-1921); la mayor parte de estos "cronistas artísticos" -como Richon-Brunet, Díaz Garcés o Yáñez Silva- postulaban y defendían conceptos fuertemente arraigados en la Academia.

Si bien hablar de una versión total que involucre todos los aspectos del arte chileno aun no existe, se encuentran diferentes investigaciones, artículos y publicaciones que revisan períodos del arte en Chile.

En relación a los estudios referidos a la vanguardia en Chile, son pocos los investigadores que le dan un lugar sobresaliente al trabajo de Jean Emar como el principal portavoz de las ideas de arte moderno, entendiéndolo como el conjunto de expresiones desde las artes visuales, fotografía, cine, música, danza, escultura como también la literatura y la nueva arquitectura.

Emar era un disidente de su tiempo, a través de las publicaciones en el diario La Nación hizo visible su concepción del arte frente a lo establecido por el aparato institucional, por lo que se convierte en un cuerpo de difusión del vanguardismo en Chile, donde se discute, reflexiona y propone las ideas del Arte Nuevo.

Para comprender y analizar su propuesta es necesario revisar los artículos y textos publicados en los cuales se ha incluido el trabajo de las *Notas de Arte* de Emar para reseñar la intermitencia del discurso de vanguardia y Arte Nuevo en la historia del arte chileno.

En primer lugar algunos autores que mencionan a Emar como eje central de la vanguardia y que son fuentes relevantes para este tesis:

Patricio Lizama, quien recopila, selecciona y escribe la introducción al libro compilatorio llamado *Jean Emar. Escritos de Arte (1923-1925)*. Es necesario recalcar que esta recopilación comprende los textos que publica Emar en solitario y que están dedicados al arte moderno y el Grupo Montparnasse, en tanto que las *Notas de Arte* son el trabajo total llevado a cabo por todo el equipo interdisciplinario. En la introducción su texto compilatorio, Lizama, hace referencia a lo instaurado que estaba el arte académico desde una hegemonía sistémica y cómo pasa por una crisis cuando el arte se convierte en una experiencia más ligada a lo social a través de la pintura desarrollada por la Generación del 13. Hace énfasis en el trabajo y pensamiento de Juan Francisco González como uno de los pintores precursores de la vanguardia a través de su trabajo y pensamiento, ya que no sólo

abordaba la pintura de un modo y óptica diferente, sino que apuntaba también a otro tipo de artista, rechazando al sistema del arte académico. Además desarrolla una serie de artículos relacionados al estudio de la vanguardia como *Vanguardia chilena: Manifiestos, revistas e intelectuales*, *La máquina en la vanguardia chilena*, *Un año de Juan Emar: El artista de vanguardia en una modernidad periférica*, entre otros.

Alejandro Canseco-Jerez, lo estudia y ha publicado libros como *Juan Emar. Estudio*, donde existe la preocupación de investigar la escasa consideración y visibilidad a la obra literaria de Emar en Chile, realizando un análisis de su presencia/ausencia en el caso de las antologías literarias, como también del contexto en el cual Emar está escribiendo. Otro texto del mismo autor es *La vanguardia chilena. Santiago-París: Contribución a la historia del arte y la literatura en Chile*, donde se manifiesta apertura al mundo de la cultura y las artes de aquellos artistas, escritores chilenos que vivieron la experiencia del viaje a la ciudad de la luces. Aparece aquí la figura de Emar, su nexos con Vicente Huidobro y cómo se gesta el grupo Montparnasse y las *Notas de Arte*.

Un aspecto importante a considerar es la atención de ambos autores por los contextos de época, sociales, culturales y políticos en los cuales se genera la creación de un pensamiento vanguardia en Chile, estos aspectos condicionan la producción y recepción de los escritos de arte de Emar. Por este motivo, es importante trabajar desde un aspecto teórico para profundizar en el análisis, aspecto central de la hipótesis de esta investigación. Para poder abordar la idea de las condiciones de producción de los textos de Emar parece justo revisar la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu.

Pierre Bourdieu escribe *Campo de poder, campo intelectual*, donde enuncia que para determinar el objeto de estudio de la sociología de la producción intelectual hay que situar al artista y la obra dentro de un sistema de relaciones que incluye artistas, editores, críticos,

públicos, que determinan las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos. Y a esto lo llama *campo cultural*⁵. Desde este análisis teórico se puede conducir al objeto de estudio a una mejor comprensión del campo cultural proporcionado por Emar. Bourdieu propone que existe un campo que se podría definir como un sistema de fuerzas que se agregan y se oponen. Se definen en tanto relaciones de competencia y complementariedad, un espacio donde se generan relaciones entre los participantes. Estos participantes son llamado agentes, pues, generan estrategias y luchas, ya que no son sujetos estáticos dominados por una cultura global. Estos agentes luchan por conseguir una legitimidad cultural.

La noción campo intelectual, que Bourdieu aborda en *Campo de poder, campo intelectual*, es definido como un sistema de fuerzas, o agentes o sistemas de agentes que van determinando su posición dentro del campo.

Podemos distinguir aquí conceptos importantes a utilizar para comprender el trabajo de Emar como son el campo, los agentes, la lucha y el capital⁶ cultural.

Otros trabajos realizados por autores que mencionan la presencia de Emar en el contexto de la vanguardia son:

Pedro Zamorano, académico de la Universidad de Talca, quien ha publicado diversos artículos⁷ en conjunto a otros investigadores relacionado al análisis del arte chileno como la Academia, la Generación del trece, la crítica en Chile, el grupo Montparnasse entre otros.

⁵ Concepto de *Campo Cultural* desarrollado por Pierre Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual*. p. 9

⁶ Concepto de *Capita* desarrollado por Pierre Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual*. p. 38

⁷ Artículos tales como:

- i. ZAMORANO, P. , CORTÉS C. (1998) Pintura Chilena a comienzos de siglo: Hacia un esbozo de pensamiento crítico. *Aiethesis*, n° 31, 89-107.
- ii. ZAMORANO, P. (2011) Artes visuales en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Una mirada al campo teórico. *Atenea*, n° 504, 193-212.

Gaspar Galaz y Milan Ivelic, estos investigadores desarrollaron el libro llamado *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*, donde revisan la historia del arte chileno proponiendo una secuencia de hechos, grupos artísticos y pintores y escultores en ese determinado momento histórico. Así mismo es de suma importancia la continuación de este libro titulado: *Chile Arte Actual*.

Wenceslao Díaz Navarrete, recopila a través de un epistolario las cartas que circularon entre algunos artistas que viajaron con la finalidad de contar la historia desde los participantes de los hechos. En este libro, *Bohemios en París*, aparecen algunas cartas que mantuvo Emar con Vicente Huidobro, Luis Vargas Rosas.

En esta investigación, del mismo modo que se vincula la producción del discurso emariano como la producción de un campo cultural, se visibiliza como un archivo del patrimonio documental para el arte chileno. El archivo como patrimonio cultural es un lugar para recuperar la memoria, una fuente directa del pasado, que tiene vigencia en el presente, es parte importante de la construcción de la historiografía como fuente documental para generar investigación.

Las reflexiones que Emar emite a través de la prensa pueden considerarse como archivo patrimonial, ya que a través de ellas se registra un momento clave de la historia del arte en Chile, donde se introducen los valores de la pintura vanguardia, en tanto expresión estética, forma de vida y pensamiento. El discurso que levanta construye una realidad, establece un

-
- iii. ZAMORANO, P., HERRERA, P., MADRID, A., CORTÉS, C. (2014) Circulación de la información y la reflexión artística en Chile: Panorama de las revistas desde 1900 hasta la década del sesenta. *Universum*, vol. 2, n° 29, 291 a 309
 - iv. ZAMORANO, P. , CORTÉS C. , GACITÚA, F., (2011) Arte estatuario en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Del monumento público a la escultura. *Universum*, vol. 1, n° 26, 205 a 223

enfoque de las artes que va más allá de la representación, relata lo que pasa fuera del cuadro para que el artista llegue a configurar la pintura, es por este motivo que fue crítico con el entorno y agentes culturales de su época, que estaba restringida a ser mimesis pictórica de la Academia, es por eso que “el grupo a cargo de las “Notas de Arte” entendía que era necesario un trabajo complementario: generar nuevas condiciones de recepción del código contemporáneo. Y eso pasaba por una radical ruptura con el conjunto del sistema académico.”⁸

Hipótesis de Trabajo

La hipótesis de esta investigación surge a partir de la revisión histórica del arte en Chile y ésta da cuenta que no existe una versión oficial, sino distintos relatos que la configuran. Dentro de ellos, remitiéndonos a las fuentes de investigación, discursos ligados a la política del poder, es decir aquellos discursos dominantes cuyas filiación está con la Academia y la Escuela de Bellas Artes y que se ha convertido en la fuente oficial sobre el quehacer artístico. Por otra parte están los minoritarios, expuestos a través de publicaciones y revistas que aparecen alrededor del 1900, experiencia compartida en gran parte de Latinoamérica, donde se levanta discursos ligados a la modernidad y los manifiestos. Los casos emblemáticos son aquellos países cuyos procesos de modernización contemplaron una serie de publicaciones y revistas que presentaron propuestas radicales que no significaron una simple extensión de la vanguardia europea. Un ejemplo importante es Brasil con la Semana de Arte Moderno o Semana del 22, donde se realizaron acciones musicales, lecturas

⁸ Ibíd, p. 16

poéticas y exposiciones de pintura, donde participaron los principales exponentes del arte moderno paulista como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral. El alcance de la semana del 22 se sitúa como el ingreso oficial de las vanguardias en América.

En el caso en chileno, aparece la presencia de Jean Emar y su gran aporte tanto en la crítica del arte, así como un nexo intelectual con la pintura de vanguardia europea a través de las *Notas de Arte* y su relación con el Grupo Montparnasse. Su figura representa una transformación en las formas de comprender el arte y generar crítica, sin embargo no figura como una referencia relevante en el campo artístico, ya que su discurso anti oficialista, con una marcada contracorriente a lo academicista es silenciado.

Ante los antecedentes del planteamiento del problema y de las preguntas que guían esta investigación es que se desprende la siguiente hipótesis:

Las *Notas de Arte* escritas por Álvaro Yáñez Bianchi, bajo el seudónimo de Jean Emar y el equipo a cargo de las publicaciones en el Diario La Nación entre los años 1923 y 1925 se presentan como un primer discurso de vanguardia en el arte chileno. En ellas se originaban ideas del Arte Nuevo, la modernidad y las transformaciones en las formas de entender y hacer arte, promoviendo obras de pintores cubistas y expresionistas y por sobre todo a artistas chilenos que habían configurado su propia forma de expresión visual en estos términos, como el Grupo Montparnasse.

Las *Notas de Arte* y la figura de Jean Emar son necesarias para comprender el quiebre entre un arte oficial y una producción de arte moderno en Chile, por lo que las *Notas de Arte* se presentan como un archivo de patrimonio documental.

LA NACION

Edición de 38 páginas en 3 secciones

A PONENCIA MILITAR DE ANAMIENTOS ARTE "LA PUNERA" DE BUENOS AIRES

La perfección porfiriana de un arte militar, ha permitido que el arte militar concierne a la Puna de Buenos Aires...

BELLAS ARTES. ALGO SOBRE PINTURA MODERNA por JEAN EMAR.

Es innegable, por lo demás, que el punto XII del Programa de la Conferencia...



PAOLO PICASSO

Conferencia... de la Puna de Buenos Aires... el arte militar...

FUNDOS Y CHACRAS VENDO LOS SIGUIENTES: List of properties for sale including locations like San Fernando, San Juan, etc.

ALEJANDRO GREENE CRUZ Real estate agent advertisement with contact information.

FIDEOS advertisement for a photography or film business.

Todo esto me lo aborja por lo que me muestra tradiciones...

La Puna de Buenos Aires... el arte militar...

Vendo advertisement for seeds and agricultural products.

Agencia General advertisement for La Poderosa.

Mañana advertisement for a clothing or fabric business.

PICCADILLY advertisement for a clothing store with various models and prices.

Somillas advertisement for agricultural seeds from Williamson & Cia.

CAPÍTULO PRIMERO

CONSTRUCCIÓN DEL CAMPO INTELECTUAL

La formación del nuevo Estado-nación implica la construcción de un carácter identitario, el cual debe reflejar los valores propios del nuevo país, por lo que todas las acciones que se realizan serán para fortalecer la identidad y tendrán una fuerte carga orientada al nacionalismo.

Esto se ve reflejado en todas las aristas de la vida nacional y estará en permanente construcción dependiendo de algunos factores como el territorio, las clases políticas, las influencias foráneas. Se debe comprender que al ser una construcción social y cultural no puede determinarse como tampoco puede establecerse de manera definitiva. Dicha construcción es un proyecto llevado a cabo por un grupo minoritario, pero influyente, las elites dominantes quienes a través de diferentes canales van a promover un ideal que responde a sus propias necesidades y valores, ya que, “lo que se estima propio de la identidad nacional es siempre más reducido, son sólo algunas visiones del mundo, ciertos modos de hacer las cosas, algunos valores seleccionados como representativos de la nación.”⁹

El mayor referente que tendrá el país será de gran influencia Europea y al mismo tiempo el punto de conexión para muchos chilenos, al menos para la elite dominante, será justamente la identificación con Francia, sus valores, su arte y arquitectura, sus costumbres, e incluso su moda, que era importada y seguida de cerca. Llegado el fin del siglo XIX y avanzando por el siglo XX se desencadenan una serie de hechos que cambiarán el acontecer social y cultural del país.

⁹ LARRAIN, Jorge, Identidad chilena, 2001, p. 141

Uno de los aspectos más relevantes en esta construcción de identidad es el esfuerzo que ponen desde los gobiernos para fortalecer la imagen país desde la cultura y las artes. Se genera un proyecto cultural y resulta evidente la importancia que se le da al desarrollo de las artes y la arquitectura para proyectar una imagen consolidada hacia el exterior. Sin embargo en este proceso aparecerán también otros proyectos culturales enfocados a promover ideas revolucionarias, que estará más apegado a un proyecto intelectual. Estos proyectos se desarrollan tanto en Chile como en todo el continente, un fuerte espíritu moderno que se verá reflejado en la literatura y las artes y otras esferas culturales que van a propiciar los primeros aires de modernidad, cuyas ideas estarán al servicio del desarrollo del espíritu e intelecto del hombre y no necesariamente enfocados a la construcción de la imagen país. “En Chile, la modernidad tanto como la identidad cultural son procesos que se van construyendo históricamente y que no suponen necesariamente una disyuntiva radical, aunque puedan existir tensiones entre ellos.”¹⁰

En Chile los discursos de modernidad, los manifiestos y la vanguardia ingresan paulatinamente, a través de artistas, poetas, escritores, críticos e intelectuales que proponen la autonomía del campo intelectual.

En este capítulo se organizan algunos antecedentes que permiten comprender la instalación del proyecto intelectual autónomo promovido por las nuevas ideas de arte y vanguardia a partir de los discursos de Jean Emar, Vicente Huidobro y el Grupo Montparnasse a través de las *Notas de Arte*.

¹⁰ Idem, p.142.

1. Antecedentes de una vanguardia no oficializada.

El antecedente más claro de la historia de la pintura en el Chile republicano, a mediados del siglo XIX, se da con la llegada de los pintores extranjeros, como el caso de José Gil de Castro, llegado a Chile en 1810, y de Raymond Monvoisin, responsable de las primeras exposiciones de arte organizadas en Chile. Este grupo que sin conformar un movimiento pictórico, dejan un importante testimonio gráfico que posteriormente será modelo a seguir en lo académico.

Por este motivo, a principios del siglo XX se vive en Chile un desarrollo en el campo cultural y artístico, propiciado por las influencias foráneas, principalmente europeas. Sin embargo, esto responde a un espíritu de la época que no se dio sólo en nuestro país sino que es parte de un fenómeno cultural que se da en toda Latinoamérica respaldada por los ideales de la modernidad.

El campo cultural en Chile de carácter endogámico y compuesto por quienes pertenecían a las elites sociales y culturales comienza a tener una producción marcada por aires vanguardistas hacia 1910, fecha de celebración del centenario. Anteriormente la fundación de la Academia de Pintura en 1849¹¹ marca un hito en la historia de la pintura chilena, “permitirá que la actividad artística sea sistémica e ininterrumpida, provocando una complejidad mayor en el estudio y conocimiento de la pintura nacional”¹²

¹¹ El 4 de enero de 1849, con las firmas del Presidente de la República Manuel Bulnes y el Ministro Salvador Sanfuentes, se decretó la creación de la Academia de Pintura cuya inauguración se realizó el 7 de marzo siguiente. (Ivelic-Galaz 1981, p. 71)

¹² IVELIC, Milán, GALAZ, Gaspar, *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1981, p. 71

El Estado tenía un rol importante en el desarrollo de estos ideales culturales, ya que el gobierno de Manuel Bulnes se caracterizó por crear una identidad propia como país independiente de España, creando instituciones educacionales, se realiza la fundación de la Universidad de Chile, la Escuela Normal, que formaba profesores de instrucción primaria, la Academia de Bellas Artes, la Escuela de Arquitectura y la Escuela de Artes y Oficios, el Conservatorio Nacional de Música, entre otros. De esta manera, también se preocupó por impulsar la contratación de intelectuales extranjeros para promover un ambiente cultural e intelectual en el país. “La institucionalidad artística [...] tenía peso burocrático e influencias del gobierno. O, si se quisiera mirar desde otra óptica, a través de ella el gobierno hacia valer su opinión en el complejo mundo de las ideas estéticas nacionales.”¹³

La Academia tiene como referencia principalmente el modelo francés del arte, con la finalidad de consolidar una imagen de nación a través de una pintura sistémica, que represente el paisaje chileno, sus costumbres y su gente, asimilando las enseñanzas de las academias de arte europeas. Para Ivelic y Galaz¹⁴ la Academia de Pintura en Chile no buscó solo imitar la academia francesa, sino que junto con ello también asimiló su estructura organizativa, planes de estudios, lo que conllevó a importar una manera de pintar, de hacer y apreciar el arte, con lo cual también genera un determinado gusto quitando la posibilidad de crear una óptica propia.

¹³ ZAMORANO, Pedro, CORTÉS, Claudio, “*Pintura chilena a comienzos de siglo: Hacia un esbozo de pensamiento crítico*”, Aisthesis N° 31, 1998, pp. 91-92.

¹⁴ IVELIC, M., GALAZ, G., op.cit., p.71.

De esta manera se entiende que los tres primeros directores de la Academia provengan del mundo europeo como Alejandro Cicarelli¹⁵, Ernesto Kirchbach¹⁶, Giovanni Mochi¹⁷ y que sus enseñanzas reproduzcan la tradición de la pintura neoclásica.

El interés por la promoción de las artes, plantea Zamorano y Cortés¹⁸ (1998) en su artículo *Pintura chilena a comienzos de siglo: Hacia un esbozo del pensamiento crítico*, se ve también reflejado en 1867 cuando Pedro Lira y Luis Dávila fundan la Sociedad Artística, la cual reuniría a artistas, aficionados y coleccionistas, la que posteriormente pasará a llamarse en 1885 la Unión Artística. Tal interés se verá como gran proyecto la creación del primer Museo de Bellas Artes que será ubicado en la Quinta Normal. En este lugar se efectúan los Salones de Pintura Nacional hasta la inauguración del edificio Museo-Escuela en el Parque Forestal en 1910.

Hacia 1910 el proyecto cultural se afianzaba en Chile como en todo Latinoamérica, Schwartz¹⁹ propone que pese a que las vanguardias latinoamericanas se expanden durante los años veinte, existe un hecho importante asociado al lanzamiento del manifiesto futurista de Marinetti en París 1909 y cuya influencia fue notable a este lado del continente, sin

¹⁵ Alejandro Cicarelli (1810-1874) pintor italiano, contratado por el gobierno de Chile para promover un arte oficial, instauró una escuela de férreo apego a la tradición académica europea y a los cánones grecorromanos. Su desdén por el culto al paisaje chileno y la creatividad personal de sus alumnos.

¹⁶ Ernesto Kirchbach (1832-1880) llegó a Chile en julio de 1869. Contando con 37 años, fue contratado por el gobierno como Director de la Academia de Pintura para continuar la labor de su antecesor, Alejandro Cicarelli. Desempeñó este cargo entre 1869 y 1875, quien siguió la línea academicista trazada por su antecesor, aunque se caracterizó por una mayor flexibilidad para con sus alumnos.

¹⁷ Giovanni Mochi (1831-1892) Entre 1875 y 1883 se desempeñó como el tercer Director de la Academia de Pintura, su contrato fue renovado en seis oportunidades y posteriormente se le encomendó la docencia en Pintura hasta el año 1891. Inauguró una enseñanza más libre, abandonó los temas grandilocuentes, orientando a los estudiantes hacia temas más simples, la pintura al aire libre y los temas costumbristas.

¹⁸ ZAMORANO P., CORTÉS C., op. Cit, p. 90

¹⁹ SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 36-37.

embargo cree que una fecha mas propicia para la inauguración de las vanguardias en Latinoamérica es en 1914 cuando Vicente Huidobro lee públicamente su manifiesto *Non Serviam* en el Ateneo de Santiago.

El proyecto vanguardista en Chile aparece lentamente, si bien no tiene características autónomas, existen espacios de difusión que comienzan a abrir paso a un debate en el ámbito cultural. Proyectos editoriales comienzan a difundirse a mediados de la primera década del 1900 y aparecen los primeros manifiestos a través de la circulación de revistas de corto tiraje.

Para Lizama²⁰ los procesos de modernización están estrechamente relacionados con la aparición de grupos intelectuales que buscan retratar conscientemente una imagen país, manifestando señales de autonomía generando un campo intelectual. Surgen aparatos de comunicación con la finalidad de debatir con otros sujetos dando origen a las revistas y la formación cultural independiente.

Sin duda los manifiestos²¹ son la base más importante de los movimientos de vanguardia que comenzaron a aparecer en la revista del Grupo Los Diez (1916-1917), la revista Juventud (1911-1912 y 1912-1921) y la revista Claridad (1920-1925), en las cuales comienza a cuestionarse las normas académicas y poner en valor tendencias emergentes tanto en la literatura como en el arte.

La legitimidad cultural de la época estaba compuesta por intelectuales que principalmente representan a una sociedad oligárquica que tenía interés en mantener una cultura

²⁰ LIZAMA, Patricio, “*Vanguardia Chilena: Manifiestos, revistas e intelectuales*”. Mapocho. Revista de Humanidades, N° 71, 2012, p. 32

²¹ [...] el manifiesto es un texto de vanguardia, de resistencia contrahegemónica donde se expresan la crítica del pasado, las tensiones ideológicas, las relaciones polémicas y las luchas por la conquista del poder simbólico en el presente, y la propuesta de futuro que resulta subjetiva y utópica. (Lizama, 2012, p. 34)

endogámica y quienes estaban a favor del nuevo proyecto creador estaban dispuestos a combatir.

Uno de los proyectos más ambiciosos, en términos de manifestar una posición derechamente en contra de la hegemonía artística en los aparatos de comunicación masiva fue precisamente el llevado a cabo por Juan Emar²² a través de las *Notas de Arte* publicadas en el Diario La Nación entre 1923 y 1925, donde junto a otros intelectuales que participan como colaboradores, publican y propagan obras y escritos que van a promover las ideas del Arte Nuevo tanto en pintura, literatura, danza, música abarcando las artes general.

1.1 La crítica de arte a inicios del siglo XX y las *Notas de Arte*.

El concepto de crítica implica la idea de juzgar una actividad, en este caso artística, que está ligado al uso de argumentos de la razón y la teoría del arte, por lo que supone una actividad intelectual, implicando que el proceso de recepción tenga un alto grado de interpretación donde se suman a preceptos filosóficos, estéticos que quedan plasmados en la crítica.

²² Alvaro "Pilo" Yáñez, Juan Emar, en 1912 estudia en un internado de Lausanne (Suiza). Poco tiempo después, realiza estudios de pintura con José Bakhaus. Este será el inicio de una vida hecha de viajes, estudios y un paciente y casi secreto trabajo de escritura permanente. Desde 1919, fecha en que junto a Mina, su mujer, decide instalarse en París, y hasta el año 1956, cuando regresa definitivamente a Chile, su vida y su creación literaria y pictórica se sitúan en la alteridad chileno-francesa, en contacto con los más destacados protagonistas de la revolución estética europea del periodo de "entre guerras" y con músicos, pintores, escultores y poetas chilenos "nómades". [...] su incesante labor de "agitador artístico cultural" en Chile: sus "Notas de Arte", publicadas en el diario La Nación entre abril de 1923 y junio de 1925, significan el haber llevado a su país, de la manera más sostenida en el tiempo y extendida al mayor radio de difusión posible, la presencia de los más importantes protagonistas del art nouveau, como ninguna otra publicación lo haya logrado en el continente. Juan Emar muere en Santiago de Chile, en el otoño de 1964. PRADENAS, Luis, "Caleidoscopio Modernista", en *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias, Siglo XVI – XX*, Lom Ediciones Santiago, 2006, p. 270

El primer espacio que acogió la crítica de arte en Chile y en Latinoamérica fue la prensa. A través de esta plataforma se describían y se comentaban las exposiciones, los salones oficiales, dando a conocer de manera masiva y poco especializada el panorama de las artes. Zamorano y Cortés señalan que la “crítica realizada entre fines del siglo pasado y comienzos del actual se encuadra principalmente dentro de la llamada crónica artística carente, en general, de rigurosidad conceptual.”²³

De este modo, la crítica era ejercida por personas que no eran especialistas en el tema plástico, sino recaía en quienes tenían cierta facilidad con la escritura o aquellos que pertenecían a los circuitos del arte, por tanto, la crítica estaba en la pluma de escritores e intelectuales que dieron un tono descriptivo, “cronista”, que carecía de contextos o análisis profundos, es su lugar en la estructura social y cultural lo que le da validez a su discurso. Un concepto a tener en cuenta dentro de la crítica es el juicio, muchas veces la crítica de arte es entendida desde una concepción positiva o negativa, enmarcándose desde una óptica muy tendenciosa. En definitiva se crean dos bandos: lo oficial y lo no oficial²⁴.

Es justo aclarar que la crítica de arte como se entiende hoy, como cuerpo escritural contextualizado en la producción artística y las problemáticas que pueda demandar el artista, la obra o la sociedad, no es la misma forma en la que se entiende a principios de siglo XX, ya que su objetivo era difundir un arte oficial, legitimado por la academia, un objeto cultural dirigido a una grupo concreto, no especializado en temas artísticos. Esta

²³ ZAMORANO P., CORTÉS C., op.cit., p. 89

²⁴ Nathanael Yañez-Silva persistente en ensalzar su postura academicista, publica: “Todos sabemos que hay en Chile dos bandos, no diré en lucha, porque uno de ellos no lucha, que es el bando de los maestros, de los más viejos, de los consagrados.” (Alrededor del premio nacional, La Segunda, 1944)

crítica, a principios del siglo XX, es necesario señalar que, manifestará entusiasmo con aquellas obras que se enmarquen dentro del estilo imperante, el modelo neoclásico.

Los primeros críticos de arte fueron intelectuales como Nathanael Yáñez Silva²⁵, Manuel Magallanes Moure²⁶, y Pedro Prado²⁷, o bien de artistas y académicos vinculados a la plástica nacional, como Juan Francisco González, Ricardo Richon-Brunet o Joaquín Díaz Garcés.

Los discursos críticos emitidos, por los recientemente mencionados, producían una especie de monopolio crítico referente a determinado gusto estético, esto quiere decir que estaba en su juicio determinar el tipo de arte verdadero, el cual era respaldado oficialmente y por tanto es la postura que se reproduce y que de alguna manera construía la opinión pública frente a los temas artísticos. En términos generales no se distingue “por el rigor conceptual y por la amplitud de criterios para ponderar y valorar el fenómeno artístico. Nombres como Richon-Brunet, Nathanael Yáñez Silva o Goldschmidt, ilustran muy bien una etapa de la crítica de arte francamente insuficientes.”²⁸

La crítica era emitida a través de la prensa y de publicaciones, y, si bien, representa solamente una postura sobre el arte, ha sido clave a la hora de postular una “historia del arte

²⁵ (1884-1965) Novelista, dramaturgo, cuentista y periodista, destacó en la crítica de arte en "El Diario Ilustrado". Su inclinación por las artes, el teatro y la literatura se inició tempranamente.

²⁶ (1878-1924) Protagonista de la bullente escena cultural de las primeras décadas del siglo XX. Participó del grupo Los Diez y fue uno de los gestores de la Colonia Tolstoyana.

²⁷ (1886-1952) Fundador del grupo Los Diez e integrante de la generación del '20, su poesía surgió a caballo entre el modernismo rubendariano y el nacionalismo. Introdujo el verso libre en la lírica chilena e incursionó en la narrativa y el ensayo.

²⁸ GALAZ, Gaspar, IVELIC, Milán, Chile: arte actual, Ediciones Universidad Católica, Valparaíso, 1988. p. 72

en Chile.”²⁹ “[...] la Historia de la Pintura chilena resulta ser siempre una historia por contar. Una historia que no ha sido lo suficientemente contada, ni suficientemente escuchada, o escrita. Una historia que se retiene más como deuda o promesa incumplida que como cuerpo dialectico referencial.”³⁰

Según señalan Zamorano, Cortés, Muñoz³¹ que uno de los primeros en construir un monopolio cargado por una postura academicista fue Ricardo Richón-Brunet, quien estuvo los primeros cuatro años del nuevo siglo siendo portavoz de opinión artística a través de sus publicaciones en “Conversando sobre arte”. Estas eran crónicas sobre arte y estética publicadas en revista Selecta y eran concebidas para el fomento exclusivo del arte y la literatura, las cuales estaban dirigidas por el escritor Luis Orrego Luco y creadas por editorial Zig-Zag durante 1909-1912, las opiniones vertidas por Richón-Brunet estaban cargadas de una visión de referentes neoclásicos y románticos, los cuales validarían el quehacer de la pintura en Chile y se establecían como canon único de representación.

Frente a este panorama la irrupción de las *Notas de Arte* promueve un cambio a la forma de abordar la crítica, Jean Emar y el equipo detrás de las *Notas de Arte* no avalan



Ilustración de Luis Vargas Rosas en las Notas de Arte, La Nación, Jueves 12 de marzo de 1925

²⁹ Se utiliza el entrecomillado, ya que, en un inicio se habla de una deficiencia en la historiografía del arte en Chile, pero que sin duda el aporte de las publicaciones de crítica han colaborado a construir.

³⁰ ARQUEROS, Gonzalo, “El ojo dicho. Pintura e Historia de la Pintura en Chile. En La invención y la herencia”, Cuadernos Arcis-Lom, Universidad Arcis y LOM Ediciones, Santiago, 1998, p. 7.

³¹ ZAMORANO, Pedro, CORTÉS, Claudio, MUÑOZ, Patricio, “Pintura chilena durante la primera mitad del siglo xx: Influjos y tendencias”, Atenea (Concepción), Nº 491, 2005, p. 172.

las prácticas artísticas promovidas por la Academia, ni consideran que la mera descripción poética de una obra sea suficiente para relevar el problema artístico, ya que los críticos de la época carecían de una experiencia vívida del Arte Nuevo. La belleza o los temas ya sean burgueses o costumbristas no son razón suficiente para escribir sobre arte, el arte y en especial la pintura de vanguardia tiene otros asuntos que resolver que se relacionan con las formas de representación y reflexiones que la pintura misma suscita. Al respecto Julio Ortiz de Zárate en entrevista de Jean Emar comenta:

“ "la pintura es un lenguaje" [...] La pintura no es tal cosa, pues es una realidad en sí y por sí; una segunda realidad que tiene sus leyes propias, su existencia propia.”³²

Uno de los propósitos de esta nueva forma de hacer arte, ligado profundamente al espíritu vanguardista se relaciona la idea de crear formas nuevas y expresivas, elevando a un nivel superior el quehacer pictórico. El espíritu de la vanguardia se caracteriza por ese ideal de superación del modelo realista y al mismo tiempo estar siempre en la búsqueda de nuevas formas de expresión visual.

³² EMAR, Juan, “*Grupo Montparnasse - Julio Ortiz de Zárate*” Notas de Arte, La nación, 23 de octubre de 1923, p.3

1.2 Las *Notas de Arte* y su efecto en el campo intelectual.

Las *Notas de Arte* son el cuerpo escritural que genera la apertura al arte de vanguardia en Chile. Escritas en el diario La Nación entre 1923 y 1925, dirigidas por Álvaro Yáñez, bajo el seudónimo de Jean Emar y en colaboración también con intelectuales de la época como Vicente Huidobro, Camilo Mori, entre otros, que promueven por primera vez en Chile ideas del arte moderno como plantea Canseco-Jerez. Como consecuencia de los contactos que Emar tiene con la escena francesa, los artistas que viajaron a Europa lograron contactarse con ella, esto los conmueve provocando un cambio profundo en su modo de sentir y expresarse a través de la pintura. Estos artistas se conforman como el Grupo Montparnasse, a través de las publicaciones en La Nación van a difundir su obra y junto con ello los nuevos postulados de la pintura. Este cuerpo de textos y crítica va a abordar además de las temáticas pictóricas diferentes manifestaciones artísticas y culturales.

“Las “Notas de Arte” son el órgano difusor más importante del movimiento vanguardista chileno de comienzo de siglo. Allí donde las revistas alcanzan un centenar de ejemplares la distribución de mano en mano, las “Notas de Arte” publicadas en el Diario La Nación, durante casi dos años, tienen una distribución de setenta mil ejemplares.”³³

Este enunciado conduce a la reflexión planteada por Bourdieu³⁴ de que toda obra se encuentra afectada por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación

³³ Canseco-Jerez en la presentación de la recopilación inédita de las Notas de Arte de Juan Emar. CANSECO-JEREZ, Alejandro, *Las Notas de Arte, publicadas en el Diario La Nación en Santiago de Chile, 1923-1925*. Material Inédito.

³⁴ BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor Jungla Simbólica, Buenos Aires, 2002, pp 14-25

y por la posición en la que se encuentra el creador al interior de la estructura del campo intelectual.

Jean Emar escribe pensando en un determinado lector que es aficionado al arte y que a través de las *Notas de Arte* puede difundir, casi pedagógicamente, el Arte Nuevo en todas sus ramas como literatura, danza, música, arquitectura, al mismo tiempo que denota la precaria situación de producción, recepción y crítica en que se ve envuelto el arte nacional.

Para Emar la simple lectura de sus “*Notas*” implicaba que los aficionados a los temas artísticos pudiesen acceder y comprender el eje de sentido de las obras vanguardistas, las *Notas de Arte* se convertían en un engranaje deshegemonizador del campo pictórico que manifestaba como gran logro las mejoras de la Escuela de Bellas Artes y el Museo, que tomaba como referencias las exposiciones realizadas en torno al Centenario, y los concursos oficiales nacionales e internacionales. El discurso de Emar estaba por su experiencia, que incluía viajes desde los 15 años a Europa además de un importante patrimonio familiar, y una auténtica amistad con grandes artistas de la vanguardia parisina como Pablo Picasso, Juan Gris, Fernand Léger o Vicente Huidobro. Emar diagnostica al arte chileno en todas sus áreas sin arredramientos, poniendo en tela de juicio la postura oficial.

“Sobre todo aquí en Chile, en que las artes – sea cual sea el “ismo” que las caracterice – son, para el grueso público y para la gente llamada “bien”, o una chifladura de desequilibrados o un medio inofensivo para quitar el hastío a las damas elegantes.”³⁵

Es aquí donde se revela un primer discurso enfocado al arte moderno y de vanguardia “que de acuerdo a las mediaciones ideológicas, culturales, familiares y de posición en la

³⁵ EMAR, Juan. *Críticos y Crítica*, Notas de Arte. Diario La Nación, martes 4 de Diciembre de 1923. p. 7

sociedad, provoca respuestas que van desde la apertura y apropiación hasta el desconcierto y el rechazo.”³⁶

El lugar que ocupa Emar dentro del campo social es sin duda un lugar de privilegio intelectual, sin embargo esto no merma su capacidad crítica, al contrario, ocupa este espacio para compartir y promover las ideas de vanguardia con toda una nueva generación interesada en un cambio dentro de la escena artística nacional. Su estilo caracterizado por su forma irreverente provoca asperezas con la crítica oficial, ya que ve en ella una autonomía relativa³⁷.

Bourdieu plantea que “la integración de un campo intelectual dotado de autonomía relativa es la condición de la aparición del intelectual autónomo, que no conoce ni quiere conocer más restricciones que las exigencias constructivas de sus propio proyecto creador”³⁸ y por tanto, en la medida que se gana esta autonomía el autor es capaz de proclamar sus ideas y demostrar su diferencia frente a lo establecido.

En el caso de Emar, es él quien representa la autonomía frente a la estructura legitimada del arte cuyo quehacer queda en evidencia al convertirse en un gran referente del arte de vanguardia y que se plasma con la conformación de Grupo Montparnasse, artistas chilenos formados en París que plantean una propuesta artística cargada de la influencia del arte europeo de vanguardia. Jean Emar fue el principal líder de este grupo promoviendo sus

³⁶ LIZAMA, Patricio, op. cit., 2012, p. 42

³⁷ [...] es importante la existencia de intermediarios, algunos de los cuales actúan como instancias de consagración y legitimación específicas del campo, y el surgimiento de la diversificación y de la competencia entre productores y consumidores. (Bourdieu, 2012. p, 13)

³⁸ BOURDIEU, Pierre, op. cit., 2002, p. 12

obras a través de exposiciones, la primera de ellas en 1923 en Casa de Remates Rivas y Calvo, y en la publicación de artículos en las *Notas de Arte*.

Es Emar un disidente, una figura atemporal en Chile, llena de fuerza subversiva para promover los nuevos ideales y sacudir a la cultura oficial, esto es lo que probablemente le ha costado el silencio de tantos años. Ésta característica, es además, lo que lo diferencia de los críticos de su época, ya que su interés estaba centrado en la pintura como proyecto creador, un lugar de libertad, en donde los artistas buscan en su obra la verdad. Es el aprendizaje más fuerte que trae consigo desde París, luego de compartir experiencia y talleres con otros artistas, y que para él debe replicarse en los modelos de creación chilena, las instituciones y los artistas deben crear, no representar.

Su pluma, aguda, no busca suavizar lo que piensa sobre la realidad nacional y sus planteamientos serán directos hacia la crítica oficial. Se opondrá radicalmente a los textos de Ricardo Richon-Brunet, Jorge Délano y en especial a Nathanael Yáñez. El motivo es claro, para él los ideales de vanguardia son el camino que debe seguir el artista, no solamente el chileno, sino de todo el continente.

“Libertad no es sinónimo de indisciplina, es, por el contrario, el poder de escoger una disciplina. No es otra cosa lo que se hace en el gran movimiento en la artes plásticas. Pero el vulgo ignorante como lo académicos y los Críticos Oficiales, no pueden alcanzar a ver tales movimientos más que un solo aspecto: el de purificación que ellos, desde sus cátedras o preceptos fijos, toman por destrucción y aniquilamiento. Por eso gritan. El otro aspecto y el sentido verdadero de este último, les queda en el misterio. Tal vez lo presienten, y por eso maldicen.”³⁹

³⁹ EMAR, Juan. Axiomas, Notas de Arte. Diario La Nación, 1 de Enero de 1925. s.p.

Siendo su trabajo un aporte importantísimo al desarrollo artístico y cultural, a través de la crítica que ayuda a construir una historia del arte en Chile, cabe preguntarse por qué es un silenciado. Desde los años noventa, ha surgido interés por generar una documentación sobre los procesos artísticos en Chile, ya que era casi inexistente y se convertía en algo necesario, al mismo tiempo reaparece cierto interés por la obra tanto literaria como crítica de Emar, sin embargo son pocas las posturas que lo identifican como un portavoz del arte moderno en Chile. Autores que lo sitúan en un lugar relevante dentro de la historiografía cabe destacar a Alejandro Canseco-Jerez (1989), Patricio Lizama (1992), Pedro Zamorano (1998).

Para concluir este primer capítulo se puede recalcar que recopilaciones historiográficas sobre el arte y la crítica en Chile no destacan a Emar como un referente importante en el cambio de pensamiento sobre la producción artística y que por lo tanto las *Notas de Arte* no figuran como testimonio cuando se habla del Grupo Montparnasse o sobre la construcción de nuevos lenguajes a partir de la influencia de las vanguardias europeas.

CAPÍTULO SEGUNDO

LEGITIMACIÓN DEL DISCURSO ARTÍSTICO A TRAVÉS DE LA CRÍTICA

2. Autonomía y legitimidad. ¿Cómo hacer un estudio de las *Notas de Arte* desde la teoría de los campos de Pierre Bourdieu?

Al hablar del concepto de autonomía, en primer lugar debe entenderse como la facultad que tiene un sujeto que le permite tomar decisiones y realizar acciones de manera independiente. Pierre Bourdieu plantea que la autonomía en los campos de producción cultural es relativa, ya que al interior de los campos existe una constante lucha entre los agentes que pertenecen a él, dicha lucha formada por dominantes y dominados se forma para establecer un espacio de legitimidad. Por lo que al referirse sobre la adquisición de autonomía en el campo artístico e intelectual plantea que éste eleva “simultáneamente el status social de los productores de bienes simbólicos, los intelectuales tienden progresivamente a entrar en el juego de los conflictos entre fracciones de la clase dominante por cuenta propia y no ya solamente por poder o por delegación.”⁴⁰

Durante el siglo XIX, las elites en Chile ocupaban el campo artístico como una manifestación de poder y de esta manera legitimar su postura y discurso, por lo que crear un espacio dedicado al arte y la cultura en un país carente de identidad pictórica era una oportunidad para producir la idea de nación que llegara a diferentes grupos sociales. Este fue el escenario bajo el cual se construye la Academia de Pintura, que representará el

⁴⁰ BOURDIEU, Pierre, op.cit, 2002, p. 107.

campo intelectual y artístico fuertemente arraigado al *habitus*⁴¹ social de la clase dominante.

El espíritu de la modernidad trae consigo una postura por parte del intelectual inscrita con mayor fuerza dentro de la escena artística y que va formando un discurso propio así como también éste tiene un profundo enfoque crítico, abarcando espacios de debate público⁴² para exponer su pensamiento al mismo tiempo que trata de influir en los demás, promoviendo un pensamiento de quiebre frente a las ideas conservadoras imperantes en aquel momento.

Se entiende que bajo este contexto se emprendan otros ejercicios de producción de la imagen, ya que a “[...] comienzos del XX, el pintor chileno experimenta la falta de autonomía del campo plástico debido a que su práctica artística se inserta y está sujeta a una institucionalidad artístico-cultural dirigida por los miembros de una constelación tradicional de elite.”⁴³

Para Zamorano⁴⁴ el contacto que tuvieron Jean Emar y Vicente Huidobro con artistas de la vanguardia europea genera el vínculo con los artistas nacionales, es el viaje en especial uno de los detonantes que ayudará a estos artistas a descubrir una nueva forma de proyecto creador, ya que, al tomar contacto no sólo con los clásicos, sino con la efervescencia del

⁴¹ Concepto de *habitus* desarrollado por Pierre Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual*. p. 49.

⁴² Como se ha mencionado anteriormente en esta investigación, dichos debates públicos se refiere a las publicaciones y revistas que se dan a inicios del siglo XX y que “son así “proyectos intelectuales” de formaciones que ejercen una intervención aguda, aunque sea breve, en la trama cultural.” (Lizama, op. Cit, 2012, p. 33)

⁴³ LIZAMA, Patricio, Un Año de Juan Emar: El artista de vanguardia en una modernidad periférica. Revista Chilena de Literatura, N° 77, 2010, p. 21.

⁴⁴ ZAMORANO, Pedro, Artes Visuales en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Una mirada al campo teórico, Atenea, Concepción, N° 504, 2011, p. 199.

arte de vanguardia, los pintores chilenos se verán intrigados por comprender el fenómeno pictórico más allá de la representación del modelo. Establecerán que la obra es un mundo y un lenguaje que no requiere de fórmulas intrincadas para representar lo que está en el exterior, sino para dar forma a lo que está en el mundo de las ideas, del imaginario, que están en estricta relación con el espíritu de la época y que los ayudará a buscar su autonomía dentro de campo artístico.

El proyecto intelectual conformado en las *Notas de Arte* y el equipo a cargo de Jean Emar será un primer referente de autonomía artística. Este proyecto tiene su génesis en los albores de 1920 cuando “la vanguardia política afianzada en el mundo estudiantil, anarquista y bohemio, se une con la elite intelectual y artística de formación cosmopolita que regresa de París.”⁴⁵

La agrupación que vive la experiencia cultural en París son Luis Vargas Rosas, José Perotti, Jean Emar, Julio Ortiz de Zárata, Henriette Petit, y Camilo Mori. Se encontraban desde antes allá Manuel Ortiz de Zárata, hermano de Julio, por esos años pintor renombrado, y Vicente Huidobro, quien también ya estrenaba con éxito sus teorías creacionistas. Fueron éstos, los primeros artistas de su generación que pusieron la mirada en el arte de su tiempo, lejos de instituciones y academicismos, en definitiva son los primeros en promover una autonomía relativa y al mismo tiempo tensionar y poner en discusión lo que era legítimamente artístico.

Sin embargo cabe destacar la posición que Emar toma dentro de este marco, ya que al publicar en el diario de su padre esta situado en un campo de poder que permite la producción de las *Notas de Arte* y desde ese lugar proyectar las ideas de arte de vanguardia

⁴⁵ LIZAMA, Patricio, op. cit., 2012, p. 42

y escribir con la autonomía suficiente para plantearse como un disidente de su tiempo y de su clase ¿no está haciendo uso de su posición social para crear un capital simbólico?

A partir de su posición social, Emar podría haberse establecido cómodamente en el amparo de la clase dominante y muy por el contrario prefiere el desafío, situando su quehacer en medio de la pugna vivida al interior del campo cultural, donde “surgían tensiones originadas por la existencia de dos líneas antagónicas: una, el esfuerzo de modernización y cambio impulsado por una élite cosmopolita y por grupos medios; otra, las tendencias de conservación implementadas por un Estado que administraba y ordenaba el campo cultural.”⁴⁶

Su padre, Eliodoro Yáñez, importante personaje al interior de la elite es el fundador del Diario La Nación, además de político del Partido Liberal, senador en cuatro períodos, entre 1902 y 1930, y diputado en dos períodos, entre 1894 y 1900. Fue presidente provisorio del Senado entre el 15 de mayo y el 2 de junio de 1924 y presidente desde el 2 de junio de 1924 hasta el 11 de septiembre de 1924.

Emar es parte de la oligarquía y el hecho de que las *Notas de Arte* se escriban en prensa es una elección política, por ser un medio de gran difusión, a través del cual se va a dirigir tanto a su clase como a la amplitud de lectores que abarque el diario, para enseñar la *razón de ser* del arte moderno, para Patricio Lizama esta es una “tarea modernizadora encabezada por Emar se sumaba a otras iniciativas y espacios donde se difundía la vanguardia europea y se proponían cambios para transformar el arte nacional.”⁴⁷ Sin embargo, pese a tener un espacio visibilizado para ejercer la crítica y poder escribir sus ideas es su propio círculo

⁴⁶ LIZAMA, Patricio, Jean Emar y La Nación de Santiago de Chile en París (1926-1927), *Anales de Literatura chilena*, Año 2, 2001, Número 2, 191-206

⁴⁷ *Ibíd.*

social quien se encarga de criticarlo y negar un espacio relevante dentro del campo cultural, ya que los temas que desarrolla no son validados por su clase. El principal problema que se suscita es que el lector no está habilitado para completar el relato, aún cuando Emar como autor, entrega las herramientas para comprender los discursos para que cada individuo pueda hacer una lectura del arte a partir de sus propios juicios y no a partir de una imposición dada por los críticos de la época. En pocas palabras Emar desea dotar de autonomía al lector.

Se afirma de esta manera que la acción de publicar en un medio masivo es un acción estratégica que cobra una dimensión política,⁴⁸ cuya posibilidad de influencia sobre los grupos sociales es tremendamente amplia. El discurso planteado en las *Notas de Arte* se remite a la posición de quienes lo emiten, su capital simbólico y por lo tanto el espacio social al que representan. "Toda trayectoria social debe ser comprendida como una manera singular de recorrer el espacio social, donde se expresan las disposiciones del *habitus*"⁴⁹

Si el campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos, entonces, la propuesta de Jean Emar no es inocua, su intención es remover el campo artístico y sus agentes a partir de la producción de nuevos significados, para ello hace uso de su capital social, ya que está desarrollando su propuesta al interior de su campo de poder.

⁴⁸ Percibir al periódico como actor del sistema político es considerarlo como un actor social puesto en relaciones de conflicto con otros actores y especializado en la producción y la comunicación pública de relatos y comentarios acerca de los conflictos existentes entre actores de ese y de otros sistemas políticos. (BORRAT, Hector, "El periódico, actor del sistema político", Revista Anàlisi, N° 12, 1989, p. 69)

⁴⁹ BOURDIEU, Pierre, Las reglas del arte. Genesis y estructura del campo literario, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, p. 384.

Si bien Emar poseía un capital, económico, social y cultural, que le permitía estar en un campo de poder, estar y vivir la vanguardia en primera persona, tener el impulso de volver a Chile para remover y despertar las esferas culturales, por alguna razón, no fue suficiente el respaldo cultural y económico para irrumpir en la escena cultural de inicios de siglo y tampoco generó un impacto en el campo cultural chileno. Ineludiblemente su pugna constante fue conseguir la autonomía creativa.

Para Bourdieu una de las características principales de los universos sociales modernos es la coexistencia de numerosos campos relativamente autónomos. En el caso chileno a inicios de siglo la autonomía no era considerada un valor, era más bien sinónimo de rechazo por la clase dirigente, sobre todo por el campo institucional. “La paulatina aceptación de los “modernos” y las posiciones privilegiadas que éstos alcanzaban en el campo cultural, generaron un abierto rechazo de los partidarios del arte académico.”⁵⁰ La búsqueda del equipo de las *Notas de Arte* es validar la coexistencia de distintos modelos de creación, poner en conflicto los modelos de arte y artista que existen desde la noción académica y del Arte Nuevo.

Desde sus textos emanan fuertemente las ambiciones de profesionalizar la escritura sobre las artes, proponiendo un nuevo marco para interpretación del campo artístico y parámetros de juicio tanto de la obra como del espacio cultural. El resultado de esta nueva forma de abordar la escritura crítica significarán severos reproches en torno al contexto cultural del país, y sobre todo, a aquellos que ejercen la crítica en otros espacios de publicación como diarios y revistas, ya que veía en ellas una falta de conocimiento y rigurosidad en la crítica de arte, la cual consideraba deficiente e insuficiente.

⁵⁰ LIZAMA, PATRICIO, “El cierre de la Escuela De Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena” op. cit., p. 145.

En concreto, lo que se pone en jaque a través de la publicación de las *Notas de Arte* es una reflexión que está relacionada con la inconsistencia académica, que exista sólo una verdad sobre el arte, encarando directamente a aquellos agentes que operan “en los dispositivos de verdad y enseñan y legitiman el arte académico porque es en estos espacios comunicativos y en estos aparatos de poder donde los “escolásticos” discriminan como falso al Arte Nuevo y defienden como verdadero al arte burgués”⁵¹

2.1 Las *Notas de Arte* como campo autónomo

La configuración del campo de la crítica a inicios del siglo XX en Chile está determinada por patrones que mantienen el status quo del pensamiento hegemónico, el cual está vinculado a la Academia y por sobre todo a una política cultural donde el arte representa los valores de la elite y el oficialismo. El diario y las revistas son el principal medio de comunicación que brinda un espacio para generar publicaciones orientadas a la crítica de arte y literatura, las cuales buscan informar y educar, desde una escritura descriptiva y en ocasiones poco objetiva, ya que ésta representaba el gusto del crítico y dicho gusto estaba condicionado por conceptos ligados al talento, la técnica y el genio del artista.

Al revisar la historiografía de la crítica en Chile se encuentran periódicos que a inicios de siglo XX le otorgan un espacio a ésta como por ejemplo *El Diario Ilustrado*, uno de los medios que dedicó un espacio a la crítica del arte y en 1906 designó como crítico de artes plásticas a Nathanael Yañez, en reemplazo de Pedro Lira, quien él mismo denominó como su maestro. Publica artículos referidos a la crítica del arte en la Revista Zig Zag desde 1905 como *Actualidad artística*, *Horas de taller* e *Interiores*. En su escritos realiza la crítica

⁵¹ LIZAMA, Patricio, op. cit., 2012, p. 44.

destacando aspectos formales y técnicos de las obras de arte. Un ejemplo de ello es la descripción que realiza al referirse del trabajo de la escultora Laura Monier, donde queda en evidencia el escaso análisis referente a la obra y el uso de un lenguaje azaroso y poco especializado, plantea que ésta es “una obra originalísima, de elegante carácter decorativo, que al mismo tiempo significaría esa vida misteriosa de las algas que se cogen a las rocas [...] La composición de las algas en la obra que nos ocupa esta hecha con un raro acierto y buen gusto”

El Mercurio y *Revista Selecta* tuvieron como crítico a Ricardo Richon-Brunet, quien además era profesor de la Escuela de Bellas Artes y que en 1909 propuso la sección llamada *Conversaciones de arte* en *Revista Selecta*, donde se analizaban obras de artistas nacionales y extranjeros, en donde éste hacía una valoración estética ligado al oficio artístico y en algunas ocasiones a las características de la personalidad y al campo social al que pertenece el artista. Es así como aborda trabajo de Alfredo Valenzuela y lo define como “dibujante correcto y sabio, conociendo todos los recursos del oficio y de la paleta, pero sin abusar de ellos para producir efectos táctiles, conservando, al contrario, una sobriedad y una seriedad propias de un verdadero maestro”.⁵²

El panorama general de la crítica de arte en Chile a inicios del siglo XX promueve una escritura que abarca la superficie de la pintura y los artistas, sin penetrar en vínculos con la historia, la estética y el lenguaje de la pintura. No fue sino hasta 1923 cuando aparece en el diario *La Nación* las *Notas de Arte* dirigidas por Jean Emar que representan una mirada nueva a la forma de hacer crítica del arte y la cultura en Chile. En estas notas emerge el incipiente espíritu vanguardista que se vive en Europa y que también se hace sentir en

⁵² RICHON-BRUNET, Ricardo. Alfredo Valenzuela Puelma, *Revista Selecta*, Año 1, Nº 3, Junio de 1909, p. 78.

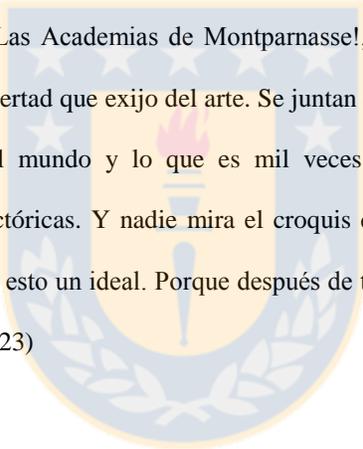
Latinoamérica. En el caso chileno Jean Emar a través de las publicaciones en el diario *La Nación* expone de manera única y por primera vez ideas relacionadas al Arte Nuevo haciendo uso de recursos conceptuales que dan sustento a los ensayos referente a la estética de vanguardia. Los temas en los cuales se profundiza en las primeras publicaciones, en los escritos de arte, se refieren a la vanguardia europea, la experiencia de los artistas chilenos que viajan a París y crean el Grupo Montparnasse. Esta agrupación de artistas es la primera que busca un lenguaje netamente pictórico para la creación artística y que genera nuevos códigos de representación que no tienen que ver con la mimesis de lo real, sino que se relaciona con una experiencia de arte y vida, búsqueda estética, comienzan a hacer una reflexión de la pintura no desde el rigor estructuralista de las formas, sino, penetrando en el lenguaje pictórico, en la descomposición de las formas, expresando una realidad y objetividad nueva que está estrechamente relacionada con los emergentes estilos artísticos con los que tomaron contacto en París, especialmente el cubismo y el expresionismo.

En las *Notas de Arte* se revela el antagonismo entre antiguos y modernos que se da en las primeras décadas del siglo XX, ya que Emar pone en evidencia la deficiente forma que tienen los críticos de la época para escribir ensayos estéticos y la puesta en valor que hacen sobre las obras que siguen un canon clásico, a través de la pluma aguda y directa con la Emar enfrenta a los críticos oficiales.

Este trabajo crítico puesto en marcha con Jean Emar a la cabeza, en conjunto con un grupo de destacados colaboradores, los cuales ponen en discusión los planteamientos del arte nacional al mismo tiempo que se pone en escena la creación de los artistas locales que trabajan el lenguaje vanguardista

Para analizar las *Notas de Arte* se debe aclarar, en primer lugar, que la forma de publicación se genera en dos etapas. En un inicio se debe hablar de los “Escritos de arte”, los cuales

fueron publicados desde el 15 de abril de 1923 hasta el 27 de octubre de 1923, compuesto por diecisiete artículos que ocupaban sólo una pequeña columna en la página del diario y que estaban exclusivamente escritas por Jean Emar y en ellas se buscaba difundir las ideas del arte moderno y especialmente el trabajo del Grupo Montparnasse como primer movimiento de vanguardia en Chile. Los artistas pertenecientes a este grupo tuvieron un importante espacio al interior de las *Notas de Arte* donde se procuró entrevistarlos y de esta manera visibilizar la nueva experiencia artística que traían desde su vivencia en París, al respecto expone Henriette Pettit en una entrevista con Emar:



“¡Las Academias de Montparnasse!, [...] simbolizan para mí el ideal de libertad que exijo del arte. Se juntan en ellas pintores de todos los rincones del mundo y lo que es mil veces más serio, de todas las tendencias pictóricas. Y nadie mira el croquis del vecino, nadie averigua mi crítica. Es esto un ideal. Porque después de todo, ¿quién tiene la verdad?”⁵³ (Petit, 1923)

Posteriormente a partir del 4 de diciembre de 1923 y hasta el 11 de junio de 1925 se da paso a la publicación de las *Notas de Arte*, cincuenta artículos referidos al arte en general como poesía, música, danza, arquitectura, cine, ocupando una página del diario en donde se escribían entre tres y cuatro artículos de diferentes temas y colaboradores, acompañados de ilustraciones de la autoría de Camilo Mori, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit. Se mostraron imágenes de pintura moderna, algunas que por primera vez fueron vistas en

⁵³ EMAR, Juan. “Grupo Montparnasse” Henriette Petit, *Notas de Arte*, La Nación, jueves 25 de octubre de 1923, p. 3

Chile, como las obras de Pablo Picasso, Henri Matisse, Juan Gris, Maurice de Vlaminck entre otros, como también se publicaron esculturas, fotografías referentes al cine, la música con tal de ilustrar y acompañar los escritos, entregando contenido al mismo tiempo que se mostraban referentes visuales a través de la propuesta crítica.



Publicación Pintores Modernos, Notas de Arte, La Nación, Jueves 17 de mayo de 1923. En la imagen una pintura de Maurice de Vlaminck

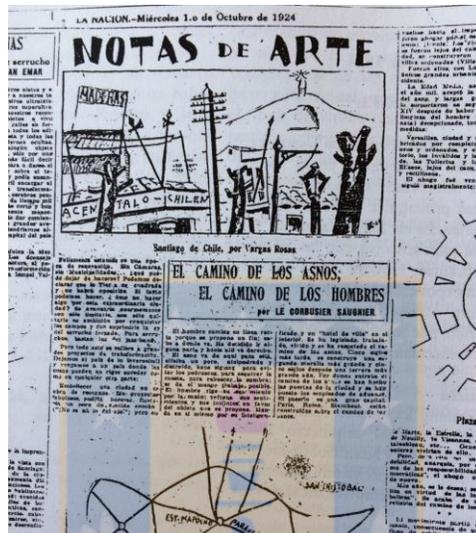
En cada publicación de las *Notas de Arte* se concentraban colaboradores chilenos y franceses, traducidos por Sara Malvar, y que escribían variados artículos, siempre en torno a la difusión de las ideas del Arte Nuevo. Se publicaron manifiestos, críticas de cine, poemas, entrevistas a pintores, críticas musicales, biografías, análisis urbanos, contra respuestas a otros críticos e incluso un especial dedicado al arte infantil. Todo esto estaban a cargo de colaboradores que se encontraban en contacto directo con la efervescencia del arte moderno, muchos de ellos especialistas en el área, lo cual lo convierte en un espacio donde se profundiza sobre las artes desde el conocimiento y la experiencia.

Se hace necesario destacar el listado de quienes fueron partícipes de la realización de esta importante colaboración a la conformación de la vanguardia, ya que están escritas por un grupo de artistas que conocen en primera persona la práctica artística europea y por lo tanto tienen enorme conocimiento sobre las nuevas tendencias de arte que se están dando en Europa, principalmente en París en 1920. Entre ellos se encuentran los escritores chilenos como Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Salvador Reyes, Rubén Azocar, Pablo de Rokha, los pintores chilenos Julio Ortiz de Zárata, Camilo Mori, Laureano Guevara, Hernán Gazmuri, la pintora chilena y crítico de arte Sara Malvar, el poeta y cronista chileno Angel Cruchaga, la periodista y escritora francesa Florent Fels, el periodista y escritor Fernando García Oldini, el escritor Jean Galtier Boissiere, el crítico de arte francés Maurice Raynal, el crítico francés Joachim Gasquet especialista en Cezanne, el historiador y crítico francés Bernard Fay, el dramaturgo, periodista, crítico literario y director cinematográfico francés Louis Delluc, el escritor, poeta, ensayista, crítico literario y traductor francés Valéry Larbaud, el poeta y escritor español Gerardo Diego, el escritor, poeta y crítico literario belga Paul Dermée, el poeta chileno Raimundo Echevarría y Larrazábal, el escritor y periodista chileno Manuel Eduardo Hübner, el violinista francés Albert Jeanneret, el compositor de formación autodidacta y uno de los precursores de la vanguardia musical chilena Acario Cotapos, el compositor de música docta, violinista, escritor e investigador musical chileno Pablo Garrido, el artista vanguardista ruso Iván Puni, el pintor francés André Lothe, el novelista, ensayista, crítico de arte y periodista francés León Werth, el poeta chileno y crítico literario del diario *El Mercurio* Roberto Meza Fuentes.

Se publica por primera vez en Chile un artículo escrito por Le Corbusier titulado *El camino de los asnos, el camino de los hombres*, traducido por Sara Malvar, en una edición

dedicada por completo a la ciudad, en donde Emar describe el plano santiaguino con su franca agudeza donde insta a:

“romper el fatigoso y monótono tablero de ajedrez que es nuestra ciudad.”⁵⁴



Publicación El camino de los asnos, el camino de los hombres, por Le Corbusier Saugnier, Notas de Arte, La Nación, miércoles 1° de octubre de 1924. En la imagen una ilustración de Luis Vargas Rosas.

Por otra parte, también se recibían colaboraciones de los lectores para ser publicados quincenalmente. Se daba la oportunidad para recibir escritos de los lectores que tuviesen intereses a fines a los temas de arte y creación en relación al espíritu de las *Notas de Arte*, por lo que Emar publica:

⁵⁴ EMAR, Juan. “Ilusiones Santiaguinas” Tango triste, con acompañamiento de serrucho, Notas de Arte, miércoles 1 de Octubre 1924.

“Las <<Notas de Arte>> de <<La Nación>>, siguen recibiendo numerosas colaboraciones poéticas de todas las <<edades>>: desde el anciano acróstico – a la bella hasta la guagua ultraísta.”⁵⁵

Es importante reconocer en la diversidad de colaboradores que fueron parte de las *Notas de Arte* una característica singular en relación a otros medios que escribían sobre crítica de arte, lo cual revela a este espacio como legítimo para reflexionar sobre la complejidad de los debates del campo artístico y cultural de la época tanto nacional como internacional. Este grupo de colaboradores contaba con la autonomía necesaria para poder generar una crítica que estaba alineada en consecuencia con los ideales de Arte Nuevo a diferencia de la escritura crítica nacional siempre apegado a los ideales promovidos por el oficialismo y que por ende se le consagra como la legitimidad estética, ya que su discurso se valida a través de lo planteado en sus críticas de arte y por el apoyo de las instituciones oficiales. La propuesta realizada por Emar y su equipo rompe absolutamente con todo lo conocido hasta ese momento entablando un diálogo crítico con líneas de editorial cultural y con algunos artistas plásticos cercanos al arte moderno.

El cuerpo escritural que componen las *Notas de Arte* representa un cambio de paradigma en la forma de concebir la crítica, en ellas se presentan algunos postulados estéticos ligados al pensamiento vanguardista y hasta entonces nunca se había sistematizado tanto la escritura crítica del arte, ya que en ella se plantean ideas respecto a la creación artística como un espacio de creación autónoma.

Canseco-Jerez⁵⁶ propone que existen cinco principios fundamentales en la escritura de las *Notas de Arte* que se analizan a continuación:

⁵⁵ EMAR, Juan. “La Quincena” Colaboraciones, *Notas de Arte*, miércoles 16 de Julio 1924.

1º La obra debe ser eurítmica.

Emar propone la problemática de la creación en el cubismo y cómo Cezanne es el primero en abrir este paradigma, dando un código reflexivo a la pintura, cuyas leyes eran el equilibrio y la construcción. Un ejemplo de ello se remonta al arte primitivo:

“la traducción del Universo en arte como una expresión de planos y volúmenes.”⁵⁷

Emar busca como referencia, sobre las bases constructivas del cubismo, y cita a Maurice Raynal sobre la intencionalidad del cubismo, Leonce Rosenberg sobre cubismo y tradición y finalmente Gino Severini que plantea ideas del cubismo al clasicismo y llega a la conclusión que la obra debe ser eurítmica, ya que comprende la creación como un conjunto armónico en constante equilibrio y que la estética del cubismo se rige en base las leyes del universo, siendo la creación un ritmo constante entre equilibrio y armonía.

En el discurso total de las *Notas de Arte* la estética cubista y la operación pictórica a través de la cual se genera la obra tiene un lugar importante, ya que es una de las bases de la pintura de vanguardia, la cual se libera de comparaciones respecto al entorno.

“[...] el cuadro, despojado de todo valor comparativo o de interpretación, sea por sí sólo un hecho nuevo, completo, un organismo

⁵⁶ CANSECO-JEREZ, Alejandro, op. Cit. pp. XIV - XVI

⁵⁷ EMAR, Juan. EL cubismo, La Nación, 29 de abril de 1923, p. 9

a parte, de valor propio y construido por leyes de equilibrio de masa, líneas y colores.”⁵⁸

La obra siempre debe remontarse a un espacio contenedor de provocaciones, de esta manera son descritas las obras de los pintores modernos, en donde el ejercicio pictórico se enmarca dentro de leyes propias, sin la necesidad de reconstruir la realidad, solo tomándola como un punto de partida para la creación.

2º La pintura no es un lenguaje, ella es una realidad en si.

Una premisa general y definición del arte que develan las *Notas de Arte* tiene relación con la idea de la autonomía de la creación artística, como claramente manifiesta en entrevista Julio Ortiz de Zárate. Al establecer que la pintura es una realidad en si le otorga un carácter independiente de la representación, ya que como indica Ortiz de Zárate respecto al lenguaje.

“es un conjunto de símbolos (colores, sonidos, formas, etc.), destinados a expresar una realidad que se haya fuera de ellos; es por lo tanto, una traducción.”⁵⁹

Este lenguaje esta compuesto por una serie de códigos que la historia del arte se ha valido para representar diversos temas y que el arte de vanguardia rompe con esos paradigmas.

Uno de los objetivos del Arte Nuevo, específicamente del cubismo, era lograr la pintura pura, es decir desmarcarse de las representaciones y revelar los atributos esenciales de las formas y los objetos, analizando las diferentes perspectivas, elevándolo a una nueva

⁵⁸ Ibídem

⁵⁹ Cit. en Emar, Juan. “Grupo Montparnasse” Julio Ortiz de Zárate. La Nación, 23 de Octubre de 1923, p. 3

dimensión. De este modo, la pintura es una realidad en tanto es autónoma y no necesita de signos altamente conocidos, ya que replantea todo lo establecido desde la perspectiva, los contornos, la obra de arte no interpreta a la realidad, sino tiene el valor de representar ideas.

3° El principal enemigo de la pintura es la literatura.

Este fundamento, ligado al punto anterior, reafirma que el pensar la pintura como un lenguaje la convierte básicamente en una ilustración con la capacidad de representar el mundo exterior y no el mundo de las ideas. La pintura no debe narrar a través de los recursos plásticos el mundo que lo rodea y en el discurso emariano se evidencia que quienes tenga la capacidad de emocionarse con aquellas obras que son un reflejo mimético de la realidad no son capaces de comprender el arte puro, pues la pintura no es la representación de la naturaleza, es en si misma una parte más de la naturaleza.

El artista debe renunciar a las impresiones y convertirse en un creador, un principio esencial en el arte de vanguardia, siendo capaz de poner en la tela aquello que sin su capacidad creadora jamás hubiese existido. Sobre la creación Huidobro plantea sobre el artista

“vuelve real lo que no existe, es decir, vuélvese sí mismo realidad. Crea lo maravilloso y le da una vida propia; crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en la verdad.”⁶⁰

Los integrantes del Grupo Montparnasse se conectaron con esta idea y aunque los temas

⁶⁰ Cit. en Emar, Juan. Con Vicente Huidobro, La Nación, 29 de Octubre de 1925, p. 7.

pueden repetirse en la historia del arte no es necesario que sea resuelto literariamente, esto quiere decir que la descripción gráfica e imitación del modelo aborda mayor interés en lugar de provocar una depuración a través de los elementos pictóricos. Esta es una las ideas crítica que se reitera en el total de las *Notas de Arte* y que pondrá en tensión frente al arte nacional tanto en el ámbito de la producción artística como de la crítica de arte, puesto que, como manifiesta Julio Ortiz de Zárate, la escena nacional le brinda:

“importancia que toma en el arte nacional el viejo caserón, el rincón colonial, el rancho que ofrece una nota de color local, y por encima de todo: la cordillera, la cordillera nevada, o sin nieve, alumbrada con el sol poniente o en transparencia con el sol naciente ... Todo esto literatura pintada y nada más.”⁶¹

4° La función de alteridad creadora del arte europeo.

Una de las constantes ideas en el discurso emariano se relaciona con el concepto de alteridad, la capacidad de mirar y comprender al otro descubriendo nuevas posibilidades. En el caso del arte chileno y en relación con las esferas culturales, se vincula al encuentro con la estética del arte europeo de vanguardia. Para Emar “el paso por París no provoca ni ruptura ni fractura sino cambio y transformación en la continuidad de una búsqueda que, en el creador, debe ser permanente.”⁶² Desde esta postura, que será constante en las *Notas de*

⁶¹ Cit. en Emar, Juan. “Grupo Montparnasse” Julio Ortiz de Zárate. *La Nación*, 23 de Octubre de 1923, p. 3

⁶² CANSECO-JEREZ, Alejandro, op. cit. pp. XV

Arte, la mirada al arte europeo y la comprensión de éste como punto de partida para la búsqueda de una estética personal en el ámbito del Arte Nuevo.

Este encuentro con el arte europeo no tiene relación con adoptar una fórmula para poder imitar una novedad estética, como plantean algunos teóricos que el trabajo del *Grupo Montparnasse* no es otra cosa que el traspaso del arte de vanguardia pero sin la comprensión que ésta implicaba. En esta línea el crítico de arte Justo Pastor Mellado plantea “que los artistas chilenos, formados en la academia chilena de comienzos de siglo, en medio de una transición de enseñanza de “pintura gallega”, cuando se instalan en Paris, por mucha voluntad que hayan puesto para dotarse de condiciones intelectuales de arribo, con las cuales poder abordar las nuevas experiencias plásticas, sin embargo no se encontraban “epistémicamente” habilitados para comprender su alcance.”⁶³

Mas, en las entrevistas que se realizan en las *Notas de Arte* a algunos pintores se expone de manera clara cómo han vivenciado esta experiencia y cómo en ellos se desarrolla la alteridad, esa capacidad de mirar al otro, siendo otro distinto. “La Europa del arte rompió en ellos la unidad de principios limitados y establecidos de antemano, para empezar a marcar en cada uno una lenta y segura evolución hacia el hallazgo de sí mismo.”⁶⁴

La experiencia del Grupo Montparnasse traduce este principio de alteridad y el viaje implica una nueva mirada al ejercicio de la pintura, en tanto creación de Arte Nuevo, haciendo abandono de pintura descriptiva y literaria-que se ha mencionado en punto anterior- lo cual da paso a establecer una identidad personal dentro del discurso pictórico.

⁶³ PASTOR MELLADO, Justo, *La política anti-oligárquica del Ministro Ramírez y sus efectos en la organización de la enseñanza de artes.* 2003. Disponible en http://www.justopastormellado.cl/gabinete_de_trabajo/articulos/2003/20030507.html

⁶⁴ CANSECO-JEREZ, Alejandro, *Ibíd.*, p. XV

El antropólogo Marc Augé sostiene que "no hay identidad sin la presencia de los otros. No hay identidad sin alteridad", desde esta premisa se puede plantear que para hablar de identidad el contacto con los otros fortalece la propia identidad. En la relación que se establece entre los artistas chilenos y el arte europeo moderno se genera la apropiación a través del diálogo con el otro, esta relación de alteridad se presenta como una de los argumentos principales para difundir las ideas de Arte Nuevo a través de las *Notas de Arte*.

5° La sinceridad del creador.

Los artistas de los movimientos de vanguardia se comprometían con la idea que la obra debe ser original y romper con la tradición y el pasado, por lo tanto el artista es un creador que debe ser un aporte a través de Arte Nuevo y experiencia creativa. En entrevista con Luis Vargas Rosas confiesa que luego de su paso por París concluye:

“en arte hay que ser sincero, hay que realizarse plenamente, no realizarse según tal fórmula o concepto preconcebido, sino con todas las fuerzas del alma.”⁶⁵

La sinceridad del creador se sustenta es que cada artista debe ser quien es y cada obra refleje su espontánea originalidad . La sinceridad es un concepto que se repite a lo largo de las *Notas de Arte* ya que, para Emar, le otorga a la obra valor pictórico que implica un

⁶⁵ Cit. en Emar, Juan. Luis Vargas Rosas. La Nación, 3 de Junio 1923, pp. 11

proceso de creación que ha logrado superar las fórmulas y escuelas, por lo tanto se habla de libertad. Es así que manifiesta respecto al arte⁶⁶:

“En arte hay dos polos; dos extremos entre los cuales oscilan todas las tendencias. Uno: La sinceridad absoluta, total, ser quien se es. Otro: La maestría verdadera que pide de toda acción humana, y sobre todo artística, un criterio que la rija, una disciplina voluntaria que la domine y la doblegue hacia un conjunto razonado, todo movimiento espontáneo y demasiado sincero.” (Emar, 1924)

El discurso propuesto en esta publicación es enfático al rechazar toda manifestación que siga promoviendo fórmulas que se encuentren arraigadas en la pintura académica, ya que, limitaban la libertad creativa y no revelaba el verdadero espíritu del creador. Para Emar, es indiscutible que hay tres elementos que impiden avanzar en los propósitos del Arte Nuevo y son el academicismo, el espíritu literario y el snobismo, los que a lo largo de las *Notas de Arte* serán clave para la construcción de una crítica sólida y disidente al escenario del arte oficial de la época.

La publicación de las *Notas de Arte* establecen una serie de conceptos y postulados referente al arte que mantendrá una consecuencia en cada una de sus publicaciones y colaboradores. Referente a la crítica y la pintura expresa:

“La crítica, como la pintura misma, no hay que limitarla. Las obras allí están y basta. Hacer explicaciones alrededor de ellas sería

⁶⁶ EMAR, Juan, *Arte Infantil*, La Nación, 25 de diciembre, 1924, pp.13

rebajarlas Y sería, sin duda, exponerse a hacer literatura sobre la pintura, punto débil de toda crítica pictórica.”⁶⁷

El espíritu que se impone es la preponderancia del creador y su potencial intelectual, espiritual y creativo como queda en evidencias en algunos ensayos estéticos de Emar y Huidobro, en las entrevistas a los artistas del Grupo Montparnasse, como también en los textos referente a literatura y cine que provocaron la difusión de nuevas experiencias en dichos campos. Las *Notas de Arte* reforman la idea que se tenía de arte y artista, la escritura Emariana estaba volcada a develar principios del Arte Nuevo que en Chile se desconocían, y a poner en valor el hecho que la obra va más allá de la mimesis y que ésta es capaz de transitar por distintos estados espirituales e intelectuales en búsqueda de una estética que pueda impactar. Sin embargo, la obra no desea ser un lenguaje, la pintura no es un medio, es una realidad independiente que podemos interpretarla a partir de lo que ella constituye como un espacio de realidad, -no necesariamente un espacio de verdad- por lo mismo no busca relatar o imitar, para eso existen otras expresiones artísticas que pueden hacerlo.

Los principios contenidos a lo largo de los artículos publicados entre 1923 y 1925, reafirman su compromiso con el arte moderno y manifiestan lo que se plantea en González, Calvo, Marchán⁶⁸ que la vanguardia tiene tres principios esenciales comunes:

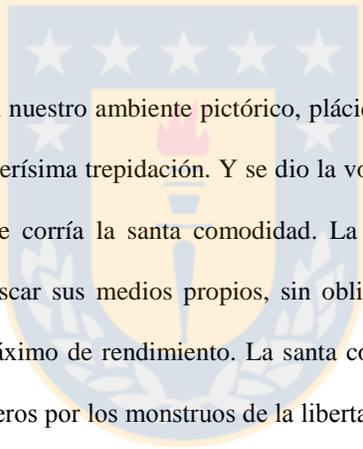
- Existe una superación definitiva con el modelo tradicional,
- Se genera la creación de un código nuevo y autónomo que es capaz de generar sus propias normas y leyes,
- Y por último una crisis sobre la concepción que se tiene sobre el arte y el artista.

⁶⁷ EMAR, Juan. Grupo Montparnasse, *Notas de Arte*, Lunes 22 de octubre de 1923.

⁶⁸ GONZÁLEZ, Ángel, CALVO, Francisco, MARCHÁN, Simón, *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*, Ediciones Istmo S. A., Madrid. 1999, p. 13.

El cambio de paradigma, quizás hubiese sido mucho más lento sin el viaje y el contacto con el arte europeo. La figura de Emar y de Huidobro en París, fueron claves para los artistas nacionales durante su estadía en el viejo continente, ellos fueron quienes los contactaron con el medio artístico y cultural, en definitiva con la bohemia parisina.

Se puede desprender desde el trabajo interdisciplinario que se proponen a través de las publicaciones como se promueven los principios del Arte Nuevo de forma transversal en todas las esferas de la creación artística, pero, además, pone de manifiesto la problemática cultural imperante, relacionado a la pugna entre clásicos y modernos, y abre de forma transversal, pedagógica y masiva el discurso del arte de vanguardia. Es así como pone de manifiesto⁶⁹:



En nuestro ambiente pictórico, plácido como un día de sol, ha habido una ligerísima trepidación. Y se dio la voz de alarma. La alarma por el peligro que corría la santa comodidad. La comodidad de poder hacer obra sin buscar sus medios propios, sin obligar a todo el ser del artista a dar su máximo de rendimiento. La santa comodidad se creyó amenazada en sus fueros por los monstruos de la libertad, llamados vulgarmente los “ismos”. Ante el Grupo Montparnasse y ante las obras de los señores Álvaro Guevara y Camilo Mori en el Salón Oficial, los críticos atacaron al cubismo, dadaísmo, futurismo y modernismo. Los atacaron a esos desdichados “ismos”, los bravos defensores del clasisismo (?), tradicionalismo, conservadurismo y “comodismo”. (Emar, 1923)

En este artículo “Críticos y crítica”, Emar, encara directamente a los críticos Jorge Délano y Nathanael Yañez Silva, a este último cuestionando su visión sobre el arte la que se

⁶⁹ EMAR, Juan. Críticos y Crítica, Notas de Arte. Diario La Nación, martes 4 de Diciembre de 1923. p. 7

caracteriza por poner los gustos personales por sobre la experiencia pictórica, sin ser capaz de “perdonar un pintor con sensibilidad propia, no con la sensibilidad de escuela.” (Emar, 1923) Además acusa a Délano de asegurar que los pintores modernos abominan a los clásicos y afirma:

“él se otorga el modestísimo papel de defensor de los clásicos.”⁷⁰

La visión que plasmaba Yáñez Silva y la crítica de arte de la época no hacía otra cosa que reflejar el status quo imperante en el sistema artístico y cultural, que era regulado por un sistema institucional en el ámbito de las artes visuales, particularmente la Academia, posteriormente la Escuela de Bellas Artes, su visión reproducía el gusto legitimado. Así mismo, la política institucional era promover un *buen gusto* en los alumnos de la Academia arraigado en ciertas características formales, estéticas e



Publicación Críticos y Crítica, Notas de Arte, La Nación, Martes 4 de diciembre de 1923. En la imagen una ilustración de Mina Yáñez

iconográficas con las cuales se identificaba una forma de representación artística apegada al canon clásico. “El fomento del «buen gusto» —término éste que, según el uso de

⁷⁰ *Ibidem*.

algunos críticos, aspiraba a la calidad de categoría estética— fue otra de las funciones relevantes de la entidad.”⁷¹

Durante este período el campo de la crítica de arte, a excepción de las *Notas de Arte*, estaba orientado a mostrar y poner en la palestra a artistas consagrados y la descripción formal de sus trabajos, en tanto que Jean Emar propone entregar herramientas de conocimiento cultural a un público general para generar nuevas reflexiones en la audiencia en torno al arte. De este modo se podría identificar al discurso presente en las *Notas de Arte* como síntoma de nuevas transacciones de conceptos e ideas innovadoras frente a una forma de hacer crítica de arte, para lo que en rigor necesita de lectores que estén en sintonía y predisposición para conocer las ideas de Arte Nuevo, ya que para que exista crítica de arte debe haber un público que pueda apreciar los contenidos, las obras.

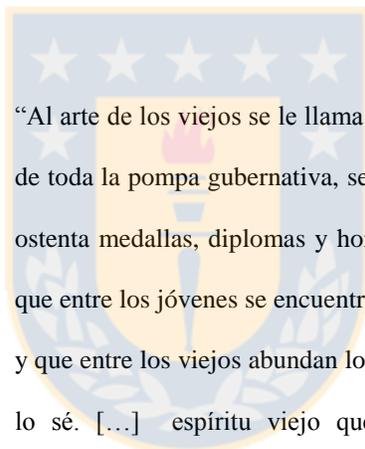
En el caso de Emar y los colaboradores de las *Notas de Arte* generan este espacio crítico con la finalidad de promover en el público una masa crítica, lo que hoy se entiende como mediación para la formación de audiencias, para romper con el canon artístico dominante en el Chile de los años 20. En consecuencia, esta publicación busca algo que no se había dado en ningún otro medio, generar una crítica con un carácter profesional, con contenido que se ajuste a la historia y la estética, al mismo tiempo que éstas se configuran como un espacio cultural de difusión de las vanguardias en Chile.

Jean Emar escribe directamente en contra de quienes vierten opiniones en desmedro de las ideas de vanguardia, es así como en sus escritos dedica espacios a encarar las opiniones de otros críticos de la época.

⁷¹ ZAMORANO, Pedro, CORTÉS, Claudio, MUÑOZ, Patricio, “Antonio Romera: asedios a su obra crítica”, *Aisthesis* N° 42, 2007, p. 100

La postura emariana genera un conflicto de legitimidad, que básicamente pone en cuestionamiento quién o dónde se promueven los verdaderos referentes de arte, visibilizando la tensión que se genera entre las ideas de vanguardia y la obra del Grupo Montparnasse frente a los planteamientos del arte clásico promovidos por los críticos de la época. La idea que exista un arte que es legítimo y otro que no, lleva a esta investigación a utilizar la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, para analizar desde los conceptos planteados por el sociólogo francés como una metodología para analizar el campo artístico y también la producción crítica de Emar como un campo autónomo.

En *Espíritu Viejos y Espíritu Nuevo* plantea de su posición autónoma:



“Al arte de los viejos se le llama generalmente “arte oficial”, se reviste de toda la pompa gubernativa, se explaya como la cola del pavo real y ostenta medallas, diplomas y honores. Lo que hay de más curioso es que entre los jóvenes se encuentran a menudo artistas de 60 y más años y que entre los viejos abundan los adolescentes. Paradoja o ironía, no lo sé. [...] espíritu viejo que, como los viejos, quiere sosiego, comodidad Y reducir la existencia justo a lo que es indispensable para existir: para el cuerpo comer y dormir; para el alma de artista, especular con prudencia en los lugares comunes de las ideas y las fórmulas generales.”⁷²

La escritura Emariana es contestaría y disidente, permitiendo a través de sus textos entender esta pugna generada por el escaso rigor y especificidad en el soporte de la crítica de arte, ya que cabe destacar que hasta la década del sesenta no existía una carrera dedicada al campo

72

de la teoría de las artes visuales, sólo en la década de los cincuenta aparecen los primeros cursos de estética en la Universidad Católica lo que da paso a las primeras publicaciones de índole académica que permiten una mayor reflexión dirigida a la comunidad artística y no a un público general⁷³. Es por esto que la escritura de Jean Emar marca un precedente relevante en el contexto de la crítica de arte en Chile, puesto la propuesta de las *Notas de Arte* hace un giro en cuanto a la noción de ésta a inicios del siglo XX, procurando en cada entrega una material que implica el análisis y recepción de las obras de vanguardia en sus diferentes expresiones artísticas. Sin embargo la recepción de estas publicaciones no tuvieron el impacto esperado en la época, ya que la crítica oficial tenía una repercusión importante puesto que “consagraban y valoraban estéticamente el arte académico, mientras que el público, la clase dirigente y el gobierno, lo legitimaba económica y socialmente.”⁷⁴

La labor crítica puesta en marcha en las *Notas de Arte*, al igual que el trabajo literario de Emar, no tiene la recepción esperada e incluso en investigaciones actuales sobre la crítica de arte en Chile tampoco ocupa un lugar importante. El desconocimiento del aporte generado en la crítica expuesta por Emar y sus colaboradores se relaciona en principio con el nulo apoyo de la institucionalidad para promover la vanguardia y por otra parte el fin de las notas en 1925. Otro antecedente podría ser la pérdida del espacio de publicación y difusión , ya que cabe recordar que el Diario La Nación es expropiado a Eliodoro Yañez, padre Jean Emar, en 1929 por la dictadura de Ibáñez. Sin embargo, el desconocimiento de la obra de Jean Emar se debe a un ocultamiento o bloqueo respecto a su trabajo. Los medios de comunicación no dieron cabida a las nuevas concepciones sobre arte, no validaron la

⁷³ ZAMORANO, Pedro, HERRERA, Patricia, MADRID, Alberto, CORTÉS, Claudio. *Circulación de la información y la reflexión artística en Chile: Panorama de las revistas desde 1900 hasta la década del sesenta*. Universum, Vol 2. N° 29, 2014, pp 291.

⁷⁴ LIZAMA, Patricio, Jean Emar, *Escritos de arte 1923-1925*, Editorial Universitaria, Santiago, pp.10

postura Emariana por su escritura confrontacional y rupturista frente a los modelos academicistas. El hecho de escribir con tal irreverencia, ridiculizar y cuestionar el trabajo de los críticos más relevantes de la época, condicionó que se le cerraran las puertas y se diera paso a este ocultamiento, lo que ha marginado a uno de los referente mas importantes en la construcción de la historiografía crítica del arte en Chile.

En la actualidad, pese al enorme rescate que se ha hecho de su trabajo, aun se desconoce o no se le otorga un lugar importante en las investigaciones de arte e incluso se hace alusión a que su comprensión de la vanguardia es superficial⁷⁵ tomando en cuenta que la crítica de arte en Chile juega un rol fundamental al momento de componer una historiografía del arte, ya que el ejercicio de la historia del arte nacional se remite a la producción de artículos, investigaciones, publicaciones en medios de prensa. Estas son las principales fuentes de investigación para poder profundizar en la escena artística.

Desde esa premisa las *Notas de Arte* de Jean Emar se convierten en un documento de vital importancia para comprender la ruptura con la pintura clásica, que paulatinamente se va dando en el ámbito local, y que establece la postura del creador, del artista, como una primera fuente experiencial al momento de producir y recepcionar una obra.

Finalmente, queda claro a lo largo de estas publicaciones, que buscan agitar el campo artístico, sobre todo la conciencia de los artistas y que encuentren en su quehacer la sinceridad del creador y no respondan únicamente al oficialismo, que vean que el acto de crear implica estar abierto intelectualmente para ganar autonomía.

⁷⁵ Federico Schop en el catálogo 100 Años Artes Visuales 1950-1973, realizado en el contexto de una exposición que reúne el arte chileno desde el 1900 a 2000, relata el comportamiento de la crítica de arte haciendo una breve referencia a ésta en la primera mitad del siglo XX, refiriéndose en general al trabajo realizado por Grupo Montparnasse.

2.2 La teoría de los campos de Pierre Bourdieu como análisis del campo del arte y crítica en Chile

Pierre Bourdieu, plantea en los años los años 60 una metáfora sociológica que permite analizar las esferas de producción intelectual y determinar el lugar que cumplen los agentes en un determinado campo, las relaciones de poder, autonomía y legitimidad cultural. La teoría de los campos ayudará en esta investigación a descomponer y analizar el campo del arte y la crítica en Chile, en el contexto de la producción crítica de Jean Emar.

La propuesta teórica de Bourdieu se enfoca en el análisis e interpretación de las formas de producción cultural e intelectual y comprende los fenómenos que se generan en la medida que se hace referencia al campo en el cual esta inscrito. Desde este planteamiento se configurará el campo del arte y la producción de significados en términos de autonomía y legitimidad.

En primer lugar, conviene explicar los conceptos claves de esta teoría para luego proponer un análisis. Bourdieu plantea al inicio de *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* que la relación entre el creador y la obra se ven afectadas por el sistema de las relaciones sociales, la obra es en si una comunicación que esta determinada por la posición del creador en la estructura del campo intelectual. En Bourdieu el estudio del arte y la cultura se entiende desde una perspectiva sociológica, una observación de las condiciones de producción y recepción de la obra desde la ciencia social. “Muy pocos de los principales sociólogos, los que producen un sistema original de interpretación de la sociedad, han puesto como Bourdieu, en el centro de su trabajo, las cuestiones culturales y simbólicas.”⁷⁶

⁷⁶ GARCÍA-CANCLINI, Nestor, *La sociología de la cultura. De: Pierre Bourdieu* en Pierre Bourdieu, Sociología y cultura, Editorial Grijalbo, Argentina, 1990, p. 5

Los conceptos claves que dan soporte a esta teoría se configuran como categorías semánticas, tales como el campo, el *habitus*, capital, los cuales definen la producción de significados sociales, donde la sociedad “es observada como un conjunto de campos relacionados entre sí y a la vez relativamente autónomos. De acuerdo a esta interpretación cada campo se constituye como un espacio de conflicto entre actores enfrentados por los bienes que ofrece ese campo.”⁷⁷

2.2.1 Concepto de campo.

La categoría de campo en el análisis a la cultura y la sociedad que realiza Bourdieu se puede definir como “una metáfora espacial en la que se reconoce la fluidez del espacio social y el papel de los actores en el campo.”⁷⁸ En él confluyen diferentes acciones determinadas por la relaciones sociales establecidas, las cuales están definidas por un capital, el cual se entiende como cualquier tipo de recurso, ya sea material, cultural, intelectual, que produce efectos sociales y que legitiman un poder. Los actores que son parte de este campo están en constante conflicto de poder dentro de él, al interior del campo se establecen relaciones que están supeditadas a la posición social que dichos actores ocupan dentro de este campo.

El campo esta compuesto por instituciones, agentes y prácticas, los cuales establecen ciertos patrones de reproducción cultural, por medio de pautas de conducta que se

⁷⁷ CHIHU AMPARÁN, Aquiles, “La teoría de los campos en Pierre Bourdieu”, Revista Polis, N° 98, 1998, p. 179

⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 180-181.

transmiten a partir de distintas formas de socialización. Se puede conferir al campo la categoría de espacio social, en tanto espacio de articulación del devenir histórico, social y cultural. Los campos pueden ser múltiples: campo intelectual, campo artístico, campo cultural, campos de poder, todo ellos compuestos por agentes que se encuentran inscritos en determinado campo dependiendo del lugar o posición social que ocupen dentro de él.

Al respecto Bourdieu plantea que “[...] el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo.”⁷⁹

Se puede definir entonces al campo cultural como la red de relaciones que concurren en el lugar de origen de las personas y son éstos los que van a determinar el horizonte de eventos que una persona es capaz de distinguir. El campo cultural no se modifica según la formación de un sujeto. Así se afirma que los campos culturales no se modifican por formación, sino que por contacto o dicho de otra forma por el sistema de influencias, esto es, por situaciones en donde la conciencia teoriza libremente en total apertura a su medio, manteniendo una cercanía relativa con su medio.

Se hace necesario aclarar que para comprender la categoría de campo, éste debe relacionarse al mismo tiempo con las categorías de *habitus* y capital, ya que es en esa relación de conceptos que éste cobra significado.

⁷⁹ BOURDIEU, Pierre, op. cit, 2002, p. 9

2.2.2 Concepto de *Habitus*

El *habitus* implica una categoría relacionada con la formación de hábitos, los cuales generan formas de pensamientos específicos y que de cierta manera determinan reglas de comportamiento en quienes participan dentro de determinado campo, está compuesto por los actores que participan en él. En concreto se refiere a las luchas de poder al interior de un campo determinando que es lo legítimo y lo no lo es.

"El habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir"⁸⁰

Se podría interpretar que el *habitus* es un proceso de socialización que es interiorizado por los individuos y permite que exista una concordancia entre las estructuras objetivas y las estructuras subjetivas las cuales se traducen en formas de accionar individuales que conforman prácticas y esquemas clasificatorios del mundo social.

2.2.3 Concepto de Capital

El concepto de capital se puede entender como aquella acumulación cultural propia de una clase, ésta es aprehendida o heredada a través de los procesos de socialización, y que a la vez determina la posición que ocupa un agente al interior de un campo. Esta situación

⁸⁰ BOURDIEU, Pierre, *Bosquejo de una teoría de la práctica*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 1972, p. 178

genera conflictos de poder, ya que según la posición se van a conformar en grupos o individuos subordinante o subordinados. En definitiva se puede deducir que el capital en Bourdieu es un recurso capaz de producir efectos sociales, traducible en sinónimo de poder. “Las diferentes formas de capital tornan la realidad más compleja y conflictiva no sólo en dos clases o bloques sociales, sino entre una serie de grupos que ocupan diferentes posiciones en el espacio social que es multidimensional.”⁸¹

Se pueden diferenciar distintos tipos de capital, entre ellos:

- i. Capital económico: referido a los recursos económicos, “[...] es directa e indirectamente convertido en dinero, y resulta especialmente indicado para la institucionalización en forma de derechos de propiedad.”⁸² El capital económico puede transformarse en una fuente esencial del poder político y hegemónico.
- ii. Capital social: recursos intangibles generalmente pero que se asocia a la pertenencia a ciertos grupos, las relaciones, redes de contacto. “El capital social, que es un capital de obligaciones y relaciones sociales, resulta igualmente convertible, bajo ciertas condiciones, en capital económico y puede ser institucionalizado.”⁸³
- iii. Capital cultural: referido a las formas de conocimiento, educación, habilidades que tiene un individuo y que le dan una posición importante dentro de la sociedad. El

⁸¹ CHIHU AMPARÁN, Aquiles, op. cit, 1998, p. 184.

⁸² ISOARDIA, María Ester, *Pierre Bourdieu (1930-2002) El sentido del Juego*. En Fernández, Marta, comp., Nombres del pensamiento social. Miradas contemporáneas sobre el mundo que viene, Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2004. p. 184

⁸³ *Ibíd.*

primer proveedor de capital cultural son los padres quienes transmiten actitudes y conocimiento necesarios para que niños y niñas puedan desarrollarse en el sistema educativo. “El capital cultural corporizado queda determinado para siempre por las circunstancias de su primera adquisición y está vinculado de muchas formas a la singularidad biológica del individuo”⁸⁴

Esto diferencia a una sociedad de otras, ya que se encuentran las características que comparten los miembros de dicha sociedad, tradiciones, formas de gobierno, distintas religiones, etc. Éste se adquiere y se refleja en el seno familiar y se refuerza en las escuelas y situaciones de vida diaria.

Posteriormente, se incluye la categoría de capital simbólico, constituida por una serie de propiedades intangibles propias del sujeto son reales en la medida que sean reconocidas por los demás. Para que existe este tipo de capital es necesario haber adquirido los otros capitales. Por lo tanto están en juego el reconocimiento de los agentes del campo.

“Bourdieu considera que es necesario reintroducir el concepto de capital [...], para lo cual describe de tres las maneras fundamentales en las que puede presentarse el capital: económico, social y cultural, que combinadas constituyen el capital simbólico”⁸⁵

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 187

CAPÍTULO TERCERO

ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN DE LAS *NOTAS DEL ARTE*

Para hablar de un estudio de la recepción es necesario comprender que éste no sólo depende del autor, sino que intervienen otros agentes que dan lugar a las obras. Al hablar de recepción se pueden citar a ciertos autores como Umberto Eco, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, quienes han estudiado detenidamente este fenómeno, tomando en cuenta elementos y procesos de determinan la interpretación. Dichos autores han profundizado en la estética de la recepción, postulando una teoría en torno a la literatura, la cual se caracteriza por poner al lector/receptor como punto de referencia histórica al momento de estudiar una obra, abriendo un nuevo enfoque y paradigma al momento de comprender los fenómenos artísticos y de creación.

Al hablar de una producción artística se debe tener en consideración que el autor es sólo una parte en el entramado del proceso de creación e interpretación. En él participan no sólo el autor y su genio, sino también es importante hacer la triada autor, obra y público. Así como también participan las condiciones de producción y recepción de una obra, el contexto en el cual se crea la obra y el contexto en el cual el público la recibe. Por lo que se podría decir que la función del autor termina donde empieza la función del receptor. De esta premisa se compone el último capítulo de esta investigación para poner en evidencia los problemas de recepción de la obra de Jean Emar y como se configura el desconocimiento y ocultamiento de las *Notas de Arte*.

3. Una breve aproximación a la teoría de la Recepción

La llamada teoría de la recepción o estética de la recepción es un movimiento de crítica literaria que surge en los años 50 y que le otorga al lector/receptor un lugar importante en el proceso de decodificación de la obra, que hasta ese momento sólo figuraba como un mero espectador. La obra literaria se presenta como una dimensión social y plantea que un texto está incompleto hasta que no exista alguien que lo descifre, ya que un texto no leído no es considerado como una entidad literaria.

El lector tiene una importancia fundamental en la recepción, son las herramientas que utiliza para desintegrar y deconstruir las obras que importan para comprender el proceso de lectura de éstas y al mismo tiempo revelan las diversas cargas de significación que tiene una obra en un determinado momento histórico.

“La implicancia estética consiste en que la recepción primaria de una obra por el lector incluye ya una comprobación del valor estético en comparación con obras ya leídas. La implicación histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una secuencia de recepciones, con ello decide también acerca de la importancia histórica de una obra y hace visible su categoría histórica.”⁸⁶

Se puede reconocer en el lector una carga fundamental al momento de concretar la obra, la cual sin su intervención sólo podría describirse como un conjunto de signos que aún no han sido interpretados. El lector/receptor interpela a la obra desde el momento que hace la lectura y comienza un proceso de decodificación realizando conexiones implícitas en ella, a

⁸⁶ JAUSS, H. R. La historia de la literatura como provocación, Editorial Gredos, Madrid, 2013, p. 158

través de inferencias y a la vez que pone en juego sus preconcepciones que están determinados por la información que éste posea.

En ese proceso de la experiencia estética como aprendizaje, juega un rol muy importante la tríada emisor – mensaje – receptor, ya que sin duda el artista construye la obra y la obra al artista, pero receptor es quien decodifica la obra, interpreta en base a sus conocimientos, y frente al carácter polisémico de una obra éste puede adjudicarle nuevos significados.

Así mismo, Hans Robert Jauss plantea que existe una relación recíproca entre obra y lector en su interacción histórica, ya que éste último será capaz de comprender o asimilar los textos en relación a los códigos que su época le brinda y a través de los receptores se puede reconstruir el horizonte de expectativas de un determinado momento histórico.

Para reseñar una obra y su historia, ésta está determinada por los procesos receptivos de acuerdo al tiempo en el cual fue apreciada y como trasciende en el tiempo. De la misma manera se puede decir que los procesos de producción de obra está determinado y afectado por los procesos de recepción que puedan tener, ya que puede existir el interés de satisfacer al público. Por eso la teoría estética de la recepción contempla el lugar ocupado por el crítico y el historiador en la determinación de la comprensión de las obras, según la temporalidad de los receptores. Jauss afirma que estos “son primeramente lectores, antes de que su relación reflexiva con la literatura pueda volver a resultar productiva.”⁸⁷

Otro de los fenómenos que analiza la teoría de la recepción es el carácter póstumo que generan las obras literarias, lo que sucede con las lecturas atemporales y con receptores de otro tiempo histórico. Lo que implica que dentro del proceso literario hay obras que por su originalidad no logran ser interpretadas hasta sus lecturas posteriores y que los juicios estéticos varían según las épocas.

⁸⁷ Idem.

“La historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico y por el propio escritor que vuelve a reproducirse.”⁸⁸

Se puede aseverar que a partir de esta teoría la obra literaria es un fenómeno principalmente histórico en el entendido que ésta debe su evolución a las diferentes lecturas y reproducciones que el texto ha tenido en distintos grupos a lo largo del tiempo.

3.1 Recepción de las *Notas de Arte*.

A esta altura parece evidente el desplazamiento que se ha hecho dentro de la historia del arte nacional, inocente o no, que tuvieron las ideas de Emar propuestas en las *Notas de Arte*, ya que hasta hoy aun son pocos los autores que le dan un lugar destacado. Generalmente es reseñado junto al *Grupo Montparnasse*, como un anexo a la experiencia pictórica de este grupo. Sin embargo, parece ser esto carente de toda lógica en un país donde la construcción de la historia del arte parte básicamente desde las crónicas y las críticas de arte.

Al proponer un estudio de la recepción de las *Notas de Arte* se hace necesario poner en contexto las condiciones en las cuales se genera dicha recepción. Históricamente, se podría decir que el campo social chileno no estaba preparado para comprender hermenéuticamente la propuesta vanguardista, y por sobre todo, para entender el campo artístico como un campo autónomo, donde el creador es un pensador, un intelectual que es capaz de plantear

⁸⁸ Ibidem, p. 162

ideas y conocimientos a través de la obra. La crítica de arte veía en la pintura un lugar desde el cual poder hacer una crónica, generar un texto literario, descriptivo y por lo tanto el público entendía que esa era la función de la obra artística. Estaba ahí para representar y al mismo tiempo generar un goce estético basado en la reproducción fiel a la realidad. Mientras más cercana a la realidad, estaba más cerca de la perfección y por lo tanto de la belleza.

En términos de la estética de la recepción, el receptor es capaz de interpretar la obra a partir del conjunto de códigos adquiridos que le permiten decodificarla. “En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez una energía formadora de historia”⁸⁹

Existen ciertos indicios que podrían establecer la incompreensión de la crítica Jean Emar y por ende de la recepción de las ideas que en ella se promovían. “Es el que primero planteó en la historia de la pintura chilena, en forma consciente y pragmática, el arte como una realización autónoma, que debía escindirse de las representaciones miméticas del naturalismo.”⁹⁰ Para comprender a Jean Emar, en el contexto de su tiempo no habían referentes que reafirmaran el modelo expuesto, tanto por él como por el equipo de las *Notas de Arte*.

En primer lugar no existía una identificación con los modelos artísticos propuestos, esto quiere decir que al ver obras de vanguardia, de artistas como Paul Cézanne, Pablo Picasso, Maurice De Vlaminck, publicadas en las *Notas de Arte*, no veían en ellas una representación de los ideales de inicios de siglo en estas expresiones pictóricas. En ellas no aparecía la imagen del personaje criollo, ni el paisaje costumbrista, tampoco la lectura

⁸⁹ Ibid, p. 159

⁹⁰ ZAMORANO, Pedro, CORTÉS, Claudio. Op. Cit. 1998, p. 105

visual era inmediata, por lo tanto, era más fácil para los receptores no reaccionar, o bien descalificar aludiendo a una categoría no artística.

Sin duda, la originalidad emariana, unidas a la incomprensión del receptor de su tiempo, jugaron en contra de la difusión de su obra.

Se entiende por receptores a aquellos que perteneciendo un determinado campo cultural, chileno, no estaban formados académicamente, en tanto conocimientos de las artes, sino que veían en el espacio artístico un lugar social y de deleite estético.

Por otra parte en las *Notas de Arte* se expone como problemática la falta de rigurosidad al momento de escribir la crítica de arte que se da en otros medios de información e interpela frontalmente a aquellos. En el trabajo que se lleva a cabo en las *Notas de Arte*, van incorporar tanto una nueva propuestas crítica y estética como un nuevo lenguaje. Se hablará sobre Arte Nuevo, vanguardia y del espacio creativo como un lugar para ejercer el pensamiento. Estos conceptos no son del todo asimilados por quienes tienen acceso a leer los artículos, es decir, si bien las *Notas de Arte* tienen una fuerte carga pedagógica, el público carecía de información o interés para abordar esta nueva propuesta desde una perspectiva epistémica. Sin embargo, el público y la crítica acogieron con indiferencia este proyecto intelectual y sólo algunos amigos, artistas celebraron con admiración la originalidad de la propuesta.

Uno de los principales motivos que genera esta incomprensión se relaciona con la acotada crítica o periodismo cultural que fuese capaz de ser un mediador entre la producción artística y el contexto de recepción en el cual estaba inmerso el público. La crítica estaba enfocada a ensalsar a aquellos artistas que estaban adoctrinados con una postura academicista y que seguían un riguroso canon de representación. Lo anteriormente expuesto se relaciona con un determinado *espíritu de época*, que convoca a creer en lo

establecido y por lo tanto el discurso emariano se sitúa fuera de este lugar, en una concepción atemporal de las implicancias que tiene la producción y recepción del arte en Chile de ese momento, siendo en todo momento un disidente de su tiempo. Sin embargo cabe preguntarse ¿cómo una obra que fue ignorada en su época de producción, puede volver a generar interés mucho tiempo después?

Emar publica en conjunto a un equipo las *Notas de Arte* entre abril de 1923 y junio de 1925 en el diario La Nación. Durante este período Emar y otros escriben sobre arte de vanguardia manteniendo al público una condición de absoluto hermetismo a la recepción de la obra.

Se hace necesario recalcar que Emar, además de su labor como crítico de arte, desarrolla paralelamente su producción literaria y también pictórica, la cual sufre el mismo desinterés del público. Sus obras literarias publicadas en 1935 y 1937, fueron prácticamente ignoradas por la crítica y por el público en Chile. En ese momento el crítico más importante de la época Hernán Díaz Arrieta, “Alone”, no escribió en sus críticas nada referente a su trabajo, en otra perspectiva Raúl Silva Castro lo catalogó de “escritor irritable”. Sin embargo Eduardo Barrios recibió su trabajo con cierta admiración, ya que gustaba de textos cuyos autores buscaban una línea personal y no dudó en recomendar la obra emariana.

“Durante 30 años, entre 1935 y 1964, es decir, entre la autopublicación de sus primeros libros y el momento de su muerte, el nombre y la obra de Jean Emar fueron casi inexistentes en la historia de la literatura.”⁹¹ Es posible afirmar que durante este período es casi inexistente la aparición de Emar tanto en antologías como en investigaciones o artículos referentes a literatura, arte o cultura. Su producción artística fue absolutamente

⁹¹ CANSECO-JEREZ, ALEJANDRO, “Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción.” Revista chilena de literatura, N° 39, 1992, p. 25

desconocida por mucho tiempo, siendo ignorada por la crítica e historiografía literaria e incluso por los círculos intelectuales y académicos.

No fue, sino hasta comienzos de la década de los 70, seis años después de su muerte, se reedita el libro *Diez* prologado por Neruda, que permitió rescatarla de 35 años de silencio. Neruda afirma “Y sépase que este antecesor de todos, en su tranquilo delirio, nos dejó como testimonio un mundo vivo y poblado por la irrealidad siempre inseparable de lo más duradero.”⁹² Desde ahí en adelante se genera un verdadero rescate del patrimonio y producción literaria de Emar y se despertará en el circuito cultural chileno un auténtico interés por reeditar sus trabajos e investigar sobre su obra.

3.2 Una relectura al trabajo de Emar

La recepción de las obras de Emar durante mucho tiempo fue insuficiente, sin embargo como un fenómeno, quizás poco común en la literatura, un autor no reconocido en su época ni por el público, ni por la crítica, reaparece causando un profundo interés en las nuevas generaciones de investigadores y estudiantes. Frente a este escenario cabe realizar la siguiente pregunta ¿cuáles son las condiciones de recepción que permiten el redescubrimiento y relectura de un escritor y cambie la visión que se tiene de éste?

Para Jauss, desde la teoría de la recepción estética, los procesos en la historia de la literatura son procesos de recepción y producción donde los textos literarios pueden actualizarse al mismo tiempo que las obras vuelven a reproducirse. “Tan sólo puede seguir actuando

⁹² NERUDA, Pablo, Prólogo de *Diez*, Juan Emar, 1971.

cuando entre los individuos de la posteridad encuentre aún o de nuevo una recepción, cuando aparezcan lectores que quieran apropiarse de nuevo la obra preferida conductores que deseen invitarla, superarla o rebatirla.”⁹³

Es así, que se puede inferir que el interés suscitado por Emar en la posteridad, guarda relación con que los nuevos receptores tienen más herramientas para decodificar y apropiarse de la propuesta Emariana. Se ha mencionado que Emar es un creador adelantado para su tiempo, ya que, tuvo la proyección de escribir y al mismo tiempo la lucidez para identificar que su obra tendría una apreciación póstuma.

La estética de la recepción, nos indica como teoría, los análisis, las respuestas o interpretaciones del receptor. Dicha experiencia estética estará fundamentada en el carácter del intérprete y la carga o conocimientos previos que pueda tener éste frente a la obra.

La recepción actual de Jean Emar encuentra en los nuevos lectores código comunes que en su época no logró. Desde la óptica las *Notas de Arte*, al hacer la relectura, los artículos estaban cargados de un enorme interés por generar un espacio reflexivo en el arte. Hoy, se puede entender el proyecto intelectual que comprometía a Emar y los colaboradores en poner en evidencia el proceso de la producción artística nacional, ya que en las propuestas del arte vanguardistas están asimiladas. El lector de su tiempo no concebía la categoría del arte de vanguardia como una representación trascendental, o bien, una forma de creación artística con impacto y durabilidad en el tiempo.

“Toda obra de arte pone a nuestra disposición una irremplazable posibilidad de experiencia. [...] Que el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos

⁹³ JAUSS, H. R. Op. Cit. 2013, p. 162.

aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva”⁹⁴

Dada la nula recepción de su trabajo Emar decide enviar su trabajo a Alice de la Martinière, a Francia a partir de la década del 40, ya que sospechaba que pudiese no tener mayor eco en Chile y al mismo tiempo generar el carácter póstumo de su obra.

En 1989 aparece *Juan Emar: Estudio* de Alejandro Canseco-Jerez, trabajo que realiza en el marco su tesis doctoral y posterior a una serie de encuentros con Alice de la Martinière en 1987. Este trabajo es una detallada investigación que conduce a la visibilización de la nula recepción de la obra de Emar y por otra parte a lo silenciado que fue durante un largo período en las antologías literarias del cuento chileno. Desde este momento y a partir de 1990 se va a configurar un paulatino estudio e investigación tanto de la producción literaria de Emar, como de su valioso aporte al arte a partir de la difusión del Grupo Montparnasse y de las ideas de vanguardia en Chile. Los autores chilenos que le dedican un lugar especial dentro de la investigación son Patricio Lizama, Pedro Zamorano, Pablo Brodsky, Cecilia Rubio, entre otros. Es Patricio Lizama quien en el 2000 presenta un artículo en el cual reseña una bibliografía que “explicita el esfuerzo conjunto del mundo editorial, periodístico y universitario que ha permitido recuperar a este singular escritor y difusor de la vanguardia en Chile en los años 20.”⁹⁵ Aquí se connota el interés existente tanto del mundo editorial, periodístico, académico y universitario por poner en valor el legado del proyecto intelectual de Jean Emar.

⁹⁴ JAUSS, H. R, Pequeña apología de la experiencia estética. Universitat Autònoma de Barcelona. 2002, p. 14

⁹⁵ LIZAMA, PATRICIO, Bibliografía de Juan Emar (1893-1964), Anales de literatura chilena, N° 1, 2000, p. 225.

Al plantear la obra emariana como un legado, ¿se podría definir como un patrimonio documental?

3.3 Dimensión patrimonial en las *Notas de Arte* de Jean Emar.

Para hablar de la dimensión patrimonial de las *Notas de Arte* de Emar, se hace necesario en primer lugar establecer una definición de patrimonio y situar este documento como un archivo posible que ponga de manifiesto la identidad en términos de la construcción de la memoria nacional.

El patrimonio cultural está constituido por un conjunto de expresiones culturales, artísticas, científicas y tecnológicas, entre otras, desarrolladas histórica y contemporáneamente para contribuir al desarrollo de las sociedades, ligado al concepto de herencia, es todo aquello catalogado como un bien, ya sea material o inmaterial, cuyo valor es traspasado a través de generaciones siendo parte de la identidad y memoria de un grupo humano como una categoría cultural histórica compartida. Una visión de lo que es el patrimonio cultural explica que “patrimonio cultural es un conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se les atribuyen valores a ser transmitidos, y luego resignificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes. Así, un objeto se transforma en patrimonio o bien cultural, o deja de serlo, mediante un proceso y/o cuando alguien --individuo o colectividad--, afirma su nueva condición.”⁹⁶

⁹⁶ DIBAM, Memoria, cultura y creación. Lineamientos políticos. Documento, Santiago, 2005, p. 9

Cuando se plantea la idea de resignificación, implica que al hacer una nueva lectura se vuelve a poner en valor, con nuevos significados, pero con la misma importancia, en términos de identidad en un grupo. En los discursos patrimoniales deben existir dinámicas de apropiación, como lo que se ha mencionado anteriormente con la reedición del libro *Diez*, en 1971, prologado por Neruda, donde los escritos, la literatura y pintura de Emar comienzan a suscitar interés en el ámbito de la recepción e investigación.

Desde este lugar, cuya producción genera espacios de apropiación, identificación y memoria, se hace la relectura de la crítica Emar, en las *Notas de Arte*, desde una dimensión patrimonial, ya que es un documento activo a través del cual podemos acceder a su visión particular de lo que es arte y que como discurso genera identidad en el desarrollo de pintura y las artes en Chile en el contexto de la vanguardia.

Como parte del patrimonio cultural figuran las manifestaciones impresas y documentales, las cuales son testimonio del pensamiento de las sociedades, relevantes por su capacidad para transmitir conocimientos, por lo tanto, este archivo puede catalogarse como patrimonio documental. Se considera que un documento consta de dos componentes: el contenido informativo y el soporte en el que se consigna. Ambos elementos pueden presentar una gran variedad de formas y ser igualmente importantes como parte de la memoria.

Se puede afirmar que la literatura y en este caso la producción crítica de Jean Emar es un registro de la identidad cultural de un momento específico de la historia, valioso para la construcción de la historia del arte como patrimonio cultural, documental y bibliográfico.

3.4 Ocultamiento de las *Notas de Arte* y el rol de Jean Emar en la historia y crítica del arte en Chile.

A lo largo de esta investigación se ha ido dando soporte teórico al análisis de las *Notas de Arte* y se ha ido manifestando las condiciones de producción del trabajo emariano como de la recepción de éstas. Se han establecido cronológicamente la aparición y el silencio de su trabajo en la escena cultural del país, tanto en el ámbito de la crítica como de la literatura, pero sin embargo aun resta identificar algunas de las causas que generan el ocultamiento de su trabajo.

Algunos autores lo describen aludiendo a la atemporalidad de su obra, en consecuencia que se está frente a un autor demasiado adelantado para su época, es así que Adriana Castillo, explica su ocultamiento en el ámbito literario:

“Emar es, ciertamente, un narrador respetable, refinado y complejo, eso es evidente , original más que nada, único también. Es bien probable que sean precisamente estas dos marcas de su trabajo -su condición única, su condición original- los que hagan de él un narrador aparte, un excluido, un productor a quien en la hora de los recuentos se olvida, y cuya posición dentro del espacio cultural es marginal.”⁹⁷

Por otra parte Selena Millares expone sobre la ignorada obra literaria de Emar:

“Si bien es verdad que la incompreensión de su tiempo cubrió el genio emariano con una cortina de humo, no es menos cierto que el espacio que conquistó en la historia de la

⁹⁷ CASTILLO, ADRIANA, Texto e intertexto en “Chuchezuma” de Juan Emar, Revista Chilena de Literatura, N° 40, 1992, p. 123

literatura es inalienable, aunque sus contemporáneos, como ocurre con los adelantados y visionarios, no lo quisieran ver.”⁹⁸

Pedro Lastra va más allá y propone que uno de los motivos por el cual se desconoce la obra emariana esta estrechamente ligado con la crítica y su recepción:

“[...]ese desconocimiento delata la ineficiencia de la crítica para leer aquellos textos que enfrentan subversiva mente el orden impuesto por las ideas recibidas (conducta que además empieza por negar el sentido más profundo de lo que dice defender, pues toda tradición fue también en algún momento insuficiencia y desafío)”⁹⁹

Las condiciones planteadas son, sin duda, aspectos relevantes que promovieron su ocultamiento. En primer lugar, frente a lo nuevo y desconocido era más fácil ignorar todo aquello que estaba fuera del margen, de lo normado e institucional y ese lugar es el que precisamente ocupaba Emar a través de su discurso. En segundo lugar, lo institucional tenía el interés puesto en generar espacios para validar lo nacional, aun cuando su referente fuese marcadamente europeo, bajo el canon de una cultura que ensalsara los valores nacionales, por la tanto no había espacio para dar un lugar a un discurso disidente y de vanguardia como el de Emar. Se puede deducir que también existieron factores de índole político, social y cultural al momento de ignorarlo.

Esa marginalidad radical lo mantuvo casi por 40 años en el desconocimiento total en el ámbito nacional e internacional. El mismo Emar pone de manifiesto en Miltín 1934 “ Los señores críticos sufren acaso de este mal: <<el miedo negro de equivocarse>>, entonces se

⁹⁸ MILLARES, SELINA, Una poética del absurdo visionario: Juan Emar, *Anales de Literatura Chilena*, N° 12, 2009, p. 54.

⁹⁹ LASTRA, PEDRO, Rescate De Juan Emar, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 5, 1977, p. 67

escribe un articulito con puertecitas de escape para todos lados.”¹⁰⁰ A lo largo de varias páginas hace visible su descontento con la crítica nacional, describiéndola como pobre y caricaturesca, nombra a Hernán Díaz Arrieta, “Alone”, y se refiere a su trabajo como limitado y plano.

En tercer lugar, se debe poner como un punto relevante al momento de hablar de ocultamiento es la exigencia que Emar le hacía al lector. En las *Notas de Arte* se exige que el lector este dispuesto a recibir las ideas de Arte Nuevo y además que pueda poner en juego su capacidad de interpretación y pueda agenciarse con esta forma de vivir el arte. “En efecto, Emar exige para sus historias un Lector modelo capaz de saltarse las convenciones dominantes en el narrar chileno tradicional. Un Lector cómplice, disponible y dispuesto a transgredir, dejándose llevar, como antes lo hiciera el propio Autor.”¹⁰¹

Estas condiciones, que generan el ocultamiento no permiten que hasta hoy, Jean Emar tenga un espacio como referente en la historia del arte chileno. Si bien, la construcción de ésta no existe como tal, en el último tiempo han proliferado investigadores que a través de artículos o compilaciones han formado parte de la construcción de pasajes del arte nacional. Dentro de las principales fuentes de investigación están las crónicas y críticas de arte de publicación masiva en medios como revistas o diarios, además de los registros de catálogos de exposiciones. Sin embargo surge la siguiente interrogante ¿Por qué se produce la ausencia de Jean Emar dentro del relato del arte chileno, aun cuando el aporte que hizo desde las *Notas de Arte* revelan el primer discurso de arte vanguardista en Chile?

Las *Notas de Arte* constituyen un documento de alcances contemporáneos decisivos para una nueva concepción de la historia del arte, la crítica y la forma de ejercer la práctica de la

¹⁰⁰ EMAR, JUAN, Miltín 1934, Editorial Zig-Zag, Santiago, 1935, p.42

¹⁰¹ CASTILLO, ADRIANA, Ídem, p. 124

crítica. La importancia que se generara a partir de este documento consistirá en articular aquellos elementos disidentes de la historia del arte chileno, a través del discurso vanguardista.

Emar asume como labor primordial modificar la noción de arte en Chile y por ello se sitúa en el diario como medio de publicación, apelando a que los fundamentos de la enseñanza artística están errados frente a la nuevas concepciones artísticas, por otra parte hace visible la carencia casi absoluta de críticos y artistas capaces de comprender la situación contemporánea del arte, esto es, la autonomía de la obra y la apertura de un lenguaje regulado por medios expresivos puramente plásticos.

Estas propuestas que a lo largo de la historia se fueron dando en el campo artístico chileno, nunca ha validado el discurso emariano como la primera arista que develo estos síntomas de vanguardia. Quizás la misma historia ha sido pobremente articulada o aun falta mucho trabajo por hacer para juntar todos los relatos para poner en valor el trabajo Emar.

Su postura disidente y aguda busca a través de la crítica ser un vehículo vital de información y difusión de las ideas de Arte Nuevo, siendo enérgico al momento de destacar o acusar a aquellos grupos dominantes que sin saber nada de arte pueden decidir sobre el campo artístico y cultural.

CONCLUSIÓN.

A lo largo de esta investigación se ha tratado de responder a ciertas interrogantes sobre la presencia/ausencia de Jean Emar en el campo artístico nacional, identificando las condiciones que son parte de la producción de su obra, como también las de su recepción.

En la medida que se iba ahondando en la búsqueda de información, uno de los aspectos que generaron mayor inquietud es la falta de fuentes referidas específicamente al objeto de estudio para poder realizar este trabajo, pero por otra parte la inmensa cantidad de artículos de revistas especializadas que dedican su estudio a la obra de Emar como escritor y artista. Paulatinamente el interés por la obra emariana es cada vez más fuerte y pareciera que va ubicándose un lugar en la historia de la cultura chilena. Sin embargo, aún falta mucho trabajo por hacer, especialmente referido al trabajo de difusión de Arte Nuevo frente a un academicismo hegemónico y logrando dar un giro en el campo artístico.

Una de sus principales objeciones iba dirigida, justamente, a la crítica del arte que se ejercía en Chile, la cual no generaba espacios de reflexión, ni estaba diseñada para dotar de autonomía al receptor, sino que estaba al servicio de una postura institucionalizada.

A partir de este estudio se ha hecho evidente que las *Notas de Arte* aun no se han convertido en un documento relevante para entender la evolución del campo artístico desde la pintura académica hasta los primeros inicios del arte de vanguardia en Chile. La historia de arte chileno se ha escrito en capítulos separados destacándose algunos momentos claves que han sido estudiados y que ya forman parte de la cronología del arte nacional. Sin embargo, al plantear una sucesión de grupos del arte chileno e investigar queda en evidencia que el estudio de las *Notas de Arte* no figura como un hito relevante que gatilla cambios en la escena artística, es más bien un dato que acompaña al Grupo Montparnasse.

Se hace necesario plantear que para el estudio de la vanguardia chilena debe existir un lugar destacado para la producción crítica de Emar, ya que esto vendría a solventar un camino de cambios, trasposos e influencias que se dieron en la segunda década del siglo XX. Por otra parte el estudio de este documento no puede comprenderse sin comprender el espíritu de época, ya que muchas de las expresiones culturales no surgen sólo de una práctica artística, sino que responden a una serie de situaciones sociales que encuentran su rumbo a través de la pintura, la arquitectura, la literatura, la música, la danza, la fotografía, algo que las *Notas de Arte* reflejaron muy bien.

Es por eso que al realizar el análisis y recepción de las *Notas de Arte* se desea plantear en tres momentos, que en esta investigación son claves:

En primer lugar la *Construcción del campo intelectual*, situada en la tradición de los incipientes Estados que han consolidado su independencia y están preocupados de la conformación de la identidad nacional. Algo que entendieron muy bien los nuevos gobiernos es el poder de la imagen, ya que a través de las representaciones pictóricas proyectan las características nacionales, lo que permitía forjar la imagen país. Este es un caso que se da en todo el continente latinoamericano una vez que se logra la independencia. La identidad también se presenta en la promoción de ideales intelectuales por lo que la apertura de espacios para la formación académica, el arte y la cultura permite generar una masa pensante, sin embargo como se enuncia en el primer capítulo de esta investigación, la formación de identidad reflejaba solamente el parecer de grupos dominantes. A partir de esta situación se abren espacios para el debate y se verá reflejado en la conformación de revistas por parte de algunas escuelas universitarias con intereses opuestos a la postura dominante. Frente a este contexto se sitúa el trabajo crítico de Jean Emar como un quiebre que llega a remover el campo artístico, planteando una forma de hacer crítica de arte que

hasta ese entonces nunca se había visto en el ámbito nacional. Introduce ideas sobre la creación artística que hasta el día de hoy son muy vigentes, planteando el terreno artístico como un espacio para el pensamiento, la obra de arte no como una descripción literal del paisaje, sino como un espacio creativo, de expresión e investigación plástica.

La segunda parte de la investigación se sustenta bajo el análisis teórico de los campos del sociólogo Pierre Bourdieu, lo que permite organizar el análisis del campo del arte y por sobre todo las condiciones de producción de Emar a través del estudio de la *Legitimación del discurso artístico a través de la crítica*, ya que como se menciona en el segundo capítulo, su postura antiacadémica producto de su capital cultural se remite al campo de poder en el que él se desenvuelve. El escenario en el que se despliega es gracias a la suma de capitales que posee, sin embargo desea intervenir y cambiar el estado en el cual se encuentra campo cultural y siendo consciente de su lugar al interior de este campo ocupa la prensa como medio de difusión para sus ideas. Una de sus profundas aspiraciones difundida en sus escritos es que el artista logre una real autonomía en su obra y al mismo tiempo el receptor alcance también este estado. Todo esto descrito en los principios fundamentales en la escritura de Jean Emar propuestos por Alejandro Canseco-Jerez.

A lo largo de la tercera y última parte queda en evidencia que no es sino hasta años más tarde que se acepta como válido el discurso emariano y por lo tanto este capítulo aborda el *Estudio de la recepción de las Notas de Arte* y finalmente da cuenta que las condiciones de recepción no se dan por dos razones fundamentales; primero Emar está adelantado a su tiempo y está escribiendo para un lector con características que difieren de las que poseen sus contemporáneos, por lo que no permite la recepción de las notas, por ende éstas están en otro *horizonte de expectativas*. Y en segundo lugar se le confiere al campo cultural y a la crítica, en general a quienes forman parte de la institucionalidad, un grado de desinterés por

repcionar obras nuevas, lo que finalmente se traduce en este veto y ocultamiento del aporte al campo artístico de Jean Emar.

Sin duda esto conlleva a un plano muy interesante, la capacidad de un autor de reaparecer luego de casi 40 años de absoluto oscurantismo y más aún no perder la fuerza de su discurso y manteniendo éste su vigencia. Al leer las *Notas de Arte* se denota que la distancia y el tiempo le otorgaron razón respecto a la postura del creador y la creación artística y por otra parte que el debate entre la marginalidad, la institución y lo nuevo es un discurso que jamás se agotará. Es quizás ese el fenómeno que hoy atrae a nuevos investigadores a releer a Jean Emar, a validar su crítica de arte y por lo tanto considerar el archivo de la *Notas de Arte* como un verdadero patrimonio documental y bibliográfico.

Para finalizar solo resta exponer que la motivación de esta investigación de hacer una relectura de las *Notas de Arte* de Jean Emar y construir un análisis abre una de muchas posibilidades sobre la recepción de éstas, ya que, que pese al ocultamiento de la obra de Emar existe cada vez más interés en él y su trabajo. Con ésta investigación se espera contribuir en alguna medida a la historia del arte y la crítica en Chile.

BIBLIOGRAFÍA

CANSECO-JEREZ, Alejandro, *Juan Emar – Estudio*, Ediciones documentas, Santiago, 1989, 150 p.

_____ *La vanguardia chilena. Santiago-París*, ACJB Editions, París, 2001, 161 p.

_____ *Las Notas de Arte, publicadas en el Diario La Nación en Santiago de Chile, 1923-1925*, Material Inédito, (s.f.), 290 p.

CASTILLO, Ramón, *Textos generales en Catálogo Chile 100 años: Primer Período 1900-1950. Modelo y Representación*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2000, 144 p.

DÍAZ NAVARRETE, Wenceslao, *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa. 1900-1940*, RIL Editores, Santiago, 2010, 553 p.

EMAR, Juan, *Miltín 1934*, Editorial Zig-Zag, Santiago, 1935, 241 p.

GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milan, *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1981, 398 p.

_____ *Chile: arte actual*. Ediciones Universidad Católica, Valparaíso, 1988, 367 p.

LIZAMA, PATRICIO (1992) Jean Emar. *Escrito de arte 1923-1925*. Santiago: Editorial Universitaria 170 p.

PRADENAS, LUIS. (2006) *Caleidoscopio Modernista*, en *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias, Siglo XVI - XX*. Santiago: Lom Ediciones, 517 p.

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, 748 p.

VERGARA, Sergio, *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30*, Ediciones Universidad de Concepción, Santiago, 1994, 274 p.

Bibliografía Complementaria

BOURDIEU, Pierre, *Bosquejo de una teoría de la práctica*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 1972, 348 p.

_____ *Las reglas del arte. Genesis y estructura del campo literario*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, 520 p.

_____ *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor Jungla Simbólica, Buenos Aires, 2002, 128 p.

_____ *Cosas Dichas*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2007, 200 p.

_____ *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011, 224 p.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1987, 192 p.

DIBAM, Memoria, cultura y creación. Lineamientos políticos. Documento, Santiago, 2005. Consultado en http://www.dibam.cl/614/articles-5349_recurso_01.pdf , el 21 de noviembre de 2015.

GARCÍA-CANCLINI, Nestor, *La sociología de la cultura. De: Pierre Bourdieu en Pierre Bourdieu*, Sociología y cultura, Editorial Grijalbo, Argentina, 1990, pp. 5-40

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco Y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*, Colección Fundamentos no 147, Ediciones Istmo S. A., Madrid, 1999, 543 p.

ISOARDIA, Maria Ester, *Pierre Bourdieu (1930-2002) El sentido del Juego*. En Fernández, Marta, comp., *Nombres del pensamiento social. Miradas contemporáneas sobre el mundo que viene*, Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2004, pp.169-190.

LARRAIN, Jorge, *Identidad chilena*, LOM Ediciones, Santiago, 2001, pp. 250

JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria : ensayos en el campo de la experiencia estética*. Taurus, Madrid, 1986, 436 p.

_____ *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura en Estética de la recepción*, Arco libros, Madrid, 1987, pp. 59-85

_____ *Pequeña apología de la experiencia estética*. Universitat Autònoma de Barcelona. 2002, 96 p.

_____ *La historia de la literatura como provocación*, Editorial Gredos, Madrid, 2013, 256 p.

Artículos

ARQUEROS, Gonzalo, “*El ojo dicho. Pintura e Historia de la Pintura en Chile*”. En *La invención y la herencia*. Cuadernos Arcis-Lom, Universidad Arcis y LOM Ediciones, Santiago, 1998, pp. 5-15.

BORRAT, Héctor, “*El periódico, actor del sistema político*”, Revista Anàlisi, N° 12, 1989, pp. 67-80.

CASTILLO, Adriana, “*Texto el intertexto en “Chuchezuma” de Juan Emar*”, Revista Chilena de Literatura, N° 40, 1992, pp. 123-128

CANSECO-JEREZ, ALEJANDRO, “*Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción.*” Revista chilena de literatura, N° 39, 1992, pp. 23-36

CHIHU AMPARÁN, Aquiles, “*La teoría de los campos en Pierre Bourdieu*”, Revista Polis, N° 98, 1998, pp. 179–198.

LASTRA, Pedro, “*Rescate De Juan Emar*”, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, N° 5, 1977, pp. 67-73

LIZAMA, Patricio, “*Jean Emar/Juan Emar: la Vanguardia en Chile*”, Revista Iberoamericana. Santiago. Vol. LX, N° 168-169, 1994, pp. 945-959.

_____ “*Bibliografía de Juan Emar (1893-1964)*”, Anales de literatura chilena, N° 1, 2000, pp. 225-236

_____ “*El cierre de la Escuela De Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena*”, Aisthesis, N° 34, 2001, pp.134-152

_____ “*Jean Emar y La Nación de Santiago de Chile en París (1926-1927)*”, Anales de Literatura chilena, N°2, Año 2, 2001, pp. 191-206

_____ “*Un Año de Juan Emar: El artista de vanguardia en una modernidad periférica.*” Revista Chilena de Literatura, N° 77, 2010, pp. 95 – 108

_____ “*Vanguardia Chilena: Manifiestos, revistas e intelectuales*”, Mapocho, Revista de Humanidades, N° 71, 2012, pp. 31-49.

PASTOR MELLADO, Justo, “*La política anti-oligárquica del Ministro Ramírez y sus efectos en la organización de la enseñanza de artes*”. 2003. Consultado en http://www.justopastormellado.cl/gabinete_de_trabajo/articulos/2003/20030507.html, el 29 de octubre de 2015.

MILLARES, Selena, “*Una poética del absurdo visionario: Juan Emar*”, Anales de Literatura Chilena, N° 12, 2009, pp. 53-64

RICHON-BRUNET, Ricardo. “*Alfredo Valenzuela Puelma*”, Revista Selecta, Año 1, N° 3, Junio de 1909, pp. 78-79.

SCHOPF, Federico, “*Los setenta: Memoria incompleta*” Catalogo Chile 100 años Artes Visuales. 1950 - 1973: Entre modernidad y utopía, MNBA, 2000, pp. 91-124.

ZAMORANO PÉREZ, Pedro, CORTÉS, Claudio, *Pintura chilena a comienzos de siglo: Hacia un esbozo de pensamiento crítico*, Aisthesis N° 31, 1998, pp. 89-107

ZAMORANO PÉREZ, Pedro, CORTÉS LÓPEZ, Claudio, MUÑOZ ZÁRATE, Patricio, “*Pintura chilena durante la primera mitad del siglo xx: Influjos y tendencias*”. Atenea Concepción, N° 491, 2005, pp. 159-186.

_____ “*Antonio Romera: asedios a su obra crítica*”. Aisthesis N° 42, 2007, pp. 98-117.

ZAMORANO, Pedro, “*Artes visuales en Chile durante la primera mitad del siglo xx: Una mirada al campo teórico*” Atenea, Concepción, N° 504, 2011, pp. 193-212.

ZAMORANO, P. , CORTÉS C. , GACITÚA, F., “*Arte estatuario en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Del monumento público a la escultura.*” *Universum*, vol. 1, n° 26, 2011, pp. 205-223

ZAMORANO, Pedro, HERRERA STYLES, Patricia, MADRID, Alberto, CORTÉS, Claudio, “*Circulación de la información y la reflexión artística en Chile: panorama de las revistas desde 1900 hasta la década del sesenta*”. *Universum*, Talca, N° 29, Vol. 2, 2014, pp. 291-309.

ANEXO

Índice completo de artículos e ilustraciones publicados en las “Notas de Arte” dirigidas por Jean Emar en el Diario La Nación. De Santiago de Chile, entre 1923 y 1925¹⁰²

1923

ESCRITOS DE ARTE

Domingo 15 de abril de 1923

“*Algo sobre Pintura Moderna*” Por Jean Emar

Ilustración: pintura de Pablo Picasso

Viernes 20 de abril de 1923

“*Algo sobre Pintura Moderna – Ingres – Cezanne*” Por Jean Emar

Ilustraciones: pintura de Paul Cezanne, dibujo de J.A. Dominique Ingres.

Domingo 22 de abril de 1923

“*La opinión de un gran crítico. – A propósito de la Opera “Torcuato Tasso” de don Elidodoro Ortiz de Zárate*” Por Jean Emar

Domingo 29 de abril de 1923

“*Cubismo*” Por Jean Emar

Ilustraciones: pinturas de Juan Gris (“Portada de hombre”) y de Metzinger (“Le gouter” – Salón de Otoño 1911)

Jueves 10 de mayo de 1923

“*Pintores Modernos. Luc-Albert Moreau*” Por Jean Emar

Ilustración: pintura de Luc-Albert Moreau (“L’apres-midi de 1913”)

Domingo 13 de mayo de 1923

“*Con Camilo Mori*” Entrevista por Jean Emar.

“*La casa de Victor Hugo*” Por Marta Vergara

Ilustraciones: Camilo Mori (“El café” y “Estudio para retrato”). Fotografía, sin firma, de la casa de Victor Hugo.

Viernes 17 de mayo de 1923

“*Pintores Modernos. Maurice de Vlaminck*. Por Jean Emar

Ilustraciones: Maurice de Vlaminck (“Autorretrato” y “Paisaje”)

Domingo 20 de mayo de 1923

“*Pintores Modernos. Henri Matisse*” Por Jean Emar

Ilustraciones: Henri Matisse (“Autorretrato y pintura”)

¹⁰² Información obtenida en *Las Notas de Arte publicadas en el Diario la Nación en Santiago de Chile. 1923-1925*. Recopilación y presentación de Alejandro Canseco-Jerez. Texto inédito.

Viernes 25 de mayo de 1923

“Pintores Modernos. Van Dongen. Por Jean Emar

Ilustraciones: Kees Van Dongen (“En Venecia y “El hotel”)

Jueves 31 de mayo de 1923

“El escultor Mateo Hernández”. Por Jean Emar

Ilustraciones: dos esculturas de Mateo Hernández (“Busto de la señora Mina Yáñez” y “Condor”); dibujo, sin firma, representando al escultor.

Domingo 3 de junio de 1923

“Luis Vargas Rosas” Por Jean Emar

Ilustraciones: dos croquis sin título de Luis Vargas Rosas.

Lunes 22 de octubre de 1923

“Grupo Montparnasse” Por Jean Emar

Martes 23 de octubre de 1923

“Grupo Montparnasse - Julio Ortiz de Zárate” Por Jean Emar

Miércoles 24 de octubre de 1923

“Grupo Montparnasse - Manuel Ortiz de Zárate” Por Jean Emar

Jueves 25 de octubre de 1923

“Grupo Montparnasse – Henriette Petit” Por Jean Emar

Viernes 26 de octubre de 1923

“Grupo Montparnasse – José Perotti, o un diálogo en la Casa Rivas y Calvo” Por Jean Emar

Sábado 27 de octubre de 1923

“Grupo Montparnasse – Vargas Rosas” Por Jean Emar

NOTAS DE ARTE

Martes 4 de diciembre de 1923.

La sección de las Notas de Artes aparece por primera vez en forma colectiva.

“Críticos y crítica” por Jean Emar.

“Las medallas” por Julio Ortiz de Zárate.

“Henry Martín-célebre pintor del salón oficial de París” por León Werth.

Ilustraciones: dibujos de Mina Yáñez, Pablo Picasso Kees Van Dongen.

Jueves 13 de diciembre de 1923

“Notas de Arte” Por Jean Emar. (Anuncio de las próximas notas de arte e invitaciones a los artistas a colaborar)

Martes 18 de diciembre de 1923

“*Con el escultor Totila Albert*” por Jean Emar

“*Los film Norteamericanos*” por Jean Galtier Boissiere

“*Época de creación*” por Vicente Huidobro

“*Maurice de Vlaminck*” Por Florence Fels

“*Al margen de la música novísima*” por Fernando García Oldini

Ilustraciones: dibujos de Henriette Petit, Vargas Rosas, J.OB., Vlaminck, Sfat.

1924

Martes 15 de enero de 1924

“*Comentarios*” por Jean Emar

“*El sentido de lo trágico de la Pintura Moderna. Los paisajistas. Los cubistas.*” Por Paul Husson.

“*La fundación Olazabal en París. Creación de la “Casa del América Latina” y de una “Academia Internacional de Bellas Artes*”. Por Camilo Mori.

Ilustraciones: dibujos de Henri Matisse, pintura y dibujo de Maurice Utrillo, dos dibujos de Camilo Mori.

Martes 12 de febrero de 1924

“*Les “Pompier”*”. *La ironía del alcalde*”. Por Jean Emar.

“*Juan Gris*” Por Maurice Raynal.

“*Lo que no se ha dicho... el motivo. Palabras de Paul Cezanne*”. Por Joachim Gasquet.

“*Arte e Industria. Reflexiones sobre el salón del automóvil de París.*” Por G.G.

Lebedinsky.

Ilustraciones: dibujo de Riana Fer, paisaje de Paul Cezanne, naturaleza muerta de Juan Gris, dibujo de Tricahue.

Martes 25 de marzo de 1924.

“*Arte Nuevo*”. Por Jean Emar.

“*Destinos de la Pintura*” Por Ozenfant y Jeanneret.

Ilustraciones: dibujos de Pablo Picasso Y de Vincent Van Gogh, pintura de Paul Cezanne, de Henri Matisse y de Maurice de Vlaminck.

Martes 8 de abril de 1924.

“*Arte y Deporte*” Por Jean Emar

“*Desde Montparnasse*” por Laureano Guevara.

“*Honor deportivo*” por Domingo Braga.

Ilustraciones: dibujo de Segonzag, de Vargas Rosas y de Laureano Guevara.

Martes 22 de abril de 1924

“*El Bombo y los Valores*” Por Jean Emar.

“*Creación pura. Ensayo de estética*” Por Vicente Huidobro.

Ilustraciones: retratos de Huidobro por Picasso, dibujo de Vlaminck, pintura de Van Dongen.

Martes 6 de mayo de 1924

“Espíritu Viejo y Espíritu Nuevo” Por Jean Emar

“André Derain” Por Florent Fels.

“El arte en Letonia. La Escuela joven de Pintura.” Por R. Sutta

Ilustraciones: pinturas de Derain, Naturaleza muerta y dibujo de Derain, pintura Grosvald.

Martes 20 de mayo de 1924

“Con M. Henri Hoppenot. Encargado de Negocios de Francia en Chile. Una Síntesis del Movimiento Intelectual en Francia.” “La Quincena”. Notas breves sobre la actualidad cultural.

Ilustraciones: dibujo de Oberle, retrato de Jean Cocteau, de André Gide de Maurice de Vlaminck, pintura de Pablo Picasso (“L’arlequín”), “Pentagrama de Parade – suite au prélude au rideau rouge-“ de Erick Satie, Vlaminck retrato de Darius Milhaud por Mainsieux.

Martes 3 de junio de 1924

“Con M. Paul hazard” Entrevista por Jean Emar.

“Rimbaud” por Sara Malvar

Ilustraciones: retratos de Chateaubriand y de Lamartine, sin firma. Retrato de Rimbaud firmado E.D.

Miércoles 18 de junio de 1924

“Con el arquitecto Rudolf Bruning” e “Ideas sueltas sobre arquitectura”. Por Jean Emar

Ilustraciones: fotografías de algunas realizaciones de Rudolf Bruning: “Sala de teatro Homann”, “Edificio Comercial en Alemania”, “Casa de campo en Melipilla”. Dibujo de Le Corbusier- Saugnier “Las Ciudades-Torres”. Fotografía sin firma “Arquitectura Nueva”.

Miércoles 25 de junio de 1924

“Ideas sueltas sobre literatura” por Jean Emar.

“Anatole France –el maestro de la literatura oficial en Francia”. Por Bernard Fray.

“Poemas”: “Avión”, “La tarde en el horizonte”. Por Ángel Cruchaga Santamaría.

“Kaleidoscopio”. Por Sara Malvar. “La Quincena”, Sin firma.

Ilustraciones: dibujos de Luis Vargas Rosas.

Miércoles 9 de julio de 1924

“Tres mutilaciones en el cine” por Jean Emar.

“Kaleidoscopio 2”. Por Sara Malvar.

“Técnica y psicología del cine”. Por Louis Delluc.

“Poema -“Film”-” Por Vicente Huidobro (fichado en París 1924)

Ilustraciones: fotografía representando una cena de “El Gabinete del Doctor Calligari”, film expresionista alemán, dibujos de Oberle.

Miércoles 16 de julio de 1924

“Moi, Je Pense” Por Jean Emar.

“El creacionismo Vicente Huidobro” Por Angel Cruchaga Santa María

“Un poema de Pablo Neruda”

“La Quincena”

Miércoles 23 de julio de 1924

“Herraduras” Por Jean Emar.

“Kaleidoscopio 3” Por Sara Malvar.

“Poemas en prosa – del libro de poemas” “Los Cirios” -” Por Angel Cruchaga Santa María.

“Taglefoot” Sin firma.

Ilustraciones: Dibujos de Lautaro Alvial y 4 dibujos de Luis Vargas Rosas.

Miércoles 30 de julio de 1924

“España, París, Chile”. Por Jean Emar.

“Rojo, amarillo, rojo”. Por Valéry Larbaud.

“Poema Frío”. Por Gerardo Diego.

Ilustraciones: dibujo de Gómez de la Serna, de Luis Vargas Rosas, pintura de Pablo Picasso, fotografía de Valéry Larbaud, Pentagrama de “El Paño Moruno-canción popular-de Manuel de Falla”.

Miércoles 6 de agosto de 1924

“Al Arte lo que es El Arte”. Por Jean Emar.

“Lipschitz”. Por Paul... (Traducción de Sara Malvar)

“Las leyendas del mar” -Poema- Por Echeverría Larrazábal.

“Carroussel”. Sin firma. Notas breves sobre la actualidad cultural.

Ilustraciones: escultura Lipschitz, “Bajo relieve”, “el carrusel” Y los croquis de Luis Vargas Rosas, fotografías de las esculturas de Miguel Angel y Donatello.

Miércoles 13 de agosto de 1924.

“Dos palabras al Señor Prendez Saldías”. Por Jean Emar

“Totila Albert y su obra”. Por Fricrich Kunstwolle. Traducido especialmente para las Notas de Arte.

“El libro de Pablo Neruda”. Por Angel Cruchaga Santa María.

Ilustraciones: Dos retratos de Vargas Rosas: “Pablo Neruda” y “Totila Albert”.

Miércoles 20 de agosto de 1924.

“Con el pintor Carlos Isamitt”. Por Jean Emar.

“exégesis y soledad”. Por Pablo Neruda

“El caso Manet- Zola”. Por Richón Brunet.

“Poemas: Viaje y Vermouth”. Por Salvador Reyes

Ilustraciones: un dibujo de Luis Vargas Rosas y cuatro de Carlos y Isamitt, representando motivos indígenas.

Miércoles 27 de agosto de 1924

“Con el compositor Acario Cotapos. Entrevista”. Por Jean Emar.

“Echeverría y Larrazábal”. Por Eduardo Hubner.

“Poema Boxing”. Por Juan Marín

Ilustraciones: dibujos de José Perotti, Luis Vargas Rosas, Luc-Albert Moreau, Lautaro Alvial.

11 de septiembre de 1924.

“Pilograma Deportivo”. Por Jean Emar.

“Poema Superaviión”. Por Juan Marín.

“Tennis”. Por Sara Malvar.

Ilustraciones: Dibujos de Luis Vargas Rosas “Goal” y “Boxeador”, Jean Oberlé “Foot-Ball”, Segonzac “Rugby”

25 de septiembre de 1924

“Una Interesante Iniciativa”. Por Jean Emar.

“Música”. Por Albert Jeanneret.

“Erik Satie”. Por Sara Malvar.

“El concepto de potencialidad”. Por Acario Cotapos.

Ilustraciones: dibujos de Pablo Picasso “Igor Stravinsky”, Jean Cocteau “Erik Satie” y Luis Vargas Rosas “Carrusel”, escultura de Guillermo Bolin “Acario Cotapos”.

Miércoles 1 de octubre de 1924

“Ilusiones Santiaguinas” Tango Triste, con Acompañamiento de Serrucho. Por Jean Emar.

“El camino de los asnos; el camino de los hombres”. Por le Corbusier Saugnier

“Carrear”. Por Sara Malvar.

Ilustraciones: dibujos de Vargas rosas “Santiago de Chile” e “Ilustración a un artículo primaveral de Edwards Bello”. Plano sin firma: “puerta del Sol-Madrid”, “Montparnasse”, “visión optimista de Santiago”, “Plaza de la Etoile- París”.

9 de octubre de 1924

“Pilogramas”. Por Jean Emar.

“Factores Comunes”. Por Sara Malvar.

“Cuatro Artistas, Biografías. George Roualt, Roger de la Fresnaye, Jean Marchand, Charles Despiau” Sin Firma.

Ilustraciones: pinturas de Roualt “Fille”, Despiau “Busto de Jacquot”, Marchand “Retrato”, Fresnaye “Los Poilus”

7 de noviembre de 1924

“Andree Haas”. Por Jean Emar.

“La rítmica de Jacques Dalcroze”. Por el Dr. A.S.

“Rítmica”. Por Albert Jeanneret.

Ilustraciones: Croquis y dibujo “Andree Hass” por Víctor Bianchi, croquis y dibujo

“Danzas” por Vargas Rosas.

13 de noviembre de 1924

“¡Medallas, Medallas Güenas...!” Por Jean Emar.

“Rítmica. Conclusión”. Por Albert Jeanneret.

“La música y los compositores de Brasil”. Por Pablo Garrido

“Soledad Sonora”. Por Sara Malvar.

Ilustraciones: Dibujos de Paim (dibujante brasilero “Motivo compuesto”), Víctor Bianchi “Andrée Haas”, Vargas Rosas “El pintor oficial”.

20 de noviembre de 1924

“Arte Menor Ruso y Arte Popular”. Por Jean Emar.

“El arte en Rusia”. Por Iván Puni. Traducido del francés.

“Poema “Tea Room””. Por Manuel Eduardo Hubner.
Ilustraciones: Dibujo sin firma “Chaplin”, pinturas de B. Grigorieff “Una Mujer”, “El Profeta”, pintura de S. Sudelkm “Montañas rusas”, escultura de A. Archipenko “Desnudo”.

4 de diciembre de 1924

“Rafael Valdés”. Por Jean Emar.
“El Douanier Rousseau”. Por Sara Malvar.
“Poema “el hombre de otoño” versos de Gerardo Seguel”. Por Rubén Azócar.
“desde París”, extracto de una carta escrita desde París por Abelardo Bustamante (Paschín) a José Perotti.
“La última novela de D’halmar”. Por S. R.
“Carroussel”. Sin firma.
Ilustraciones pinturas de Douanier Rousseau, “El poeta y su musa”, “Pintura”, “Pierre Loti”, “Paisaje”. Dibujo de Luis Vargas Rosas.

11 de diciembre de 1924.

“Sobre la enseñanza de la pintura- Dos cartas enviadas por Hernán Gazmuri D. a Jean Emar”. Por Jean Emar y Hernán Gazmuri.
“Diálogo sobre la estética de Music Hall”. Por René Bizet. Traducción de Sara Malvar.
Ilustraciones: Pintura de George Seurat “Le Chahut” y “El circo”, André Foy “Guiñol”.
Dibujos de Vargas rosas “Bataclán”, sin firma, “El clown Fratellini”

Jueves 25 de diciembre de 1924

“Arte infantil”. Por Jean Emar.
“Los niños”. Por André Lhote.
“Poemas de niños” traducción de francés
Ilustraciones: nueve dibujos de niños.

1925

1 de enero de 1925

"Axiomas". Por Jean Emar.
“Kaleidoscopio”. Por Sara Malvar
[...] otoño. Por [ntz] Sourdain.
Distracciones: dibujos de Waldo Vila, “Boxeador” y de Ricci Sánchez “Dibujo”.

23 de enero de 1925

“Pologramas”. Por Jean Emar.
“Seis cartas de Guillaume Apollinaire”. “Henri Matisse”. Por León Werth.
“Un poema de Pablo Neruda”
Ilustraciones dos. Dibujo de Víctor Bianchi, Aníbal Alvear, Vargas Rosas y Camilo Mori.
Pintura de Henri Matisse. Reproducción de un “Caligrama de Guillaume Apollinaire.
Fotografía de la casa donde vivió y murió Guillaume Apollinaire en París.

12 de marzo de 1925

“¿Qué sucedería en Chile?”. Por Jean Emar.

“El arte ruso después de la revolución”. Por Sergio Romoff.

“Poemas: Helice y Altura”. Por Gerardo Seguel.

Ilustraciones: pinturas de Sudheikin, Marc Chagall, W. Schukhaieff y B. Grigorieff, escultura de Archipenko, dos reproducciones de trajes rusos para teatro, dibujo de Vargas Rosas.

19 de marzo de 1925

“Arte Suramericano”. Por Jean Emar.

“Dunoyer de Segonzac”. Por Edmond Jaloux.

“Movimiento del suprarrealismo”. Por André Bretón. 1ª parte traducida por Sara Malvar.

Ilustraciones: tres dibujos y una pintura de Dunoyer de Segonzac, un dibujo de Estrada Gomez y de Vargas Rosas.

Sábado 26 de marzo de 1925.

“Ley de imprenta”. Por Jean Emar.

“Poema Trotamundos”. Por Pablo de Rokha.

“¿Qué piensa Ud. de DÍNAMO Enero de 1925?”. Encuesta de Julio Ortiz de Zárate , Eliodoro Ortiz de Zárate, Joaquin Edward Bello, Ernesto Torrealba, Julio Cesar, Vargas Rosas, Oscar Navarro B. Y Pedro Sienna.

“Saludo a Laura Rodig”. Por Fer. Díaz de Loyola.

“Carroussel”. Sin Firma.

Ilustraciones: Dibujos de Vargas Rosas “Puerto Montt” y dos sin título, Manuel Ortiz de Zárate “La Trinchera” y “La Carabela”.

8 de abril de 1925.

“Por los artistas”, Por Jean Emar.

“¿Qué piensa Ud. de DÍNAMO? Continuación a encuesta a Angel Cruchaga Santa María, Victoriano Lillo, Gerardo Seguel, Orlando Poblete Nuñez”.

“Música: El mundo musical”. Sin Firma.

“Poema Entrevista”. Por Manuel Eduardo Hubner.

Ilustraciones: Dibujos de Sara Malvar, Henriette Petit, Jesús Carlos Toro y Luis Vargas Rosas “Homenaje a Vicente Huidobro, “Carte Postal”.

Miércoles 29 de abril de 1925.

“Con Vicente Huidobro. Entrevista”. Por Jean Emar.

“Altazur. Fragmento de Un Viaje en paracaídas”. Por Vicente (Traducción de Jean Emar)

“Los instrumentos musicales de los Araucanos”. Por Pablo Garrido.

“Dinamo, Enero 1924”. Continuación, encuesta a Roberto Meza Fuentes y Manuel Eduardo Hubner.

Ilustraciones: Dibujos de Pablo Picasso y Henri Matisse.

Viernes 8 de mayo de 1925.

“Excelencia”. Por Jean Emar.

“Excelencia”. Por Julio Ortiz de Zárate.

“Excelencia”. Por Hernán Gazmuri.

“Excelencia”. Por Sara Malvar.

“Excelencia”. Por Pablo de Rokha.

Ilustraciones: Dibujos de Vargas Rosas “Homenaje S.E. don Arturo Alessandri”, André Lurcat “Plano de la casa para dos artistas”, fotografías de André Lurcat “Casa para un pintor”, “Casa para dos artistas”.

15 de mayo de 1925.

“Pantalla”. Por Jean Emar.

“Elogio de una silbatina”. Por Fernando García Oldini.

“Música Moderna”. Por Francisco Echeverría Valdés.

“Vicente Huidobro”. Por Sara Malvar.

Ilustraciones: Dibujos de Pablo Picasso “Strawinsky”, Jean Cocteau “Erik Satie”, Luis Vargas Rosas “Cine”, Jean Oberle “Jackie Coogam”, fotografías sin firmar, “Chaplin” y “el compositor Darius Milhaud”

27 de mayo de 1925.

“Moscardones”. Por Jean Emar.

“Transformación de Santiago”. Sin firma.

“Carrousel”. Sin firma.

Ilustraciones: Tres pinturas de Pablo Vidor, un plano de Carlos Carvajal “Transformación de Santiago”.

11 de junio de 1925.

“Alrededor del Salón de Junio”. Por Jean Emar.

“El futurismo y la música”. Por Pablo Garrido.

“Carta a Pablo de Rokha”. Por Vicente Huidobro.

Ilustraciones: dibujo de Jorge Caballero, de Vargas Rosas “De cómo “La Nación” protege a los artistas y recibe las flechas de sus enemigos”. Pinturas de Isaías “Maternidad” (presentada en el Salón de Junio), Juan Francisco Gonzalez, Henriette Petit, Manuel Ortiz y Mateo[...]