

Isamitt en la pintura chilena

por *Tomás Lago*

La contribución de Isamitt al desarrollo de la pintura en Chile es muy clara. Es el razonador que plantea los problemas de la forma, dibujo y color en la cátedra. El Grupo Montparnasse fue una aventura casi personal de unos pocos artistas sobresalientes que habían recibido la influencia de la Escuela de París, por rebalse europeo. Isamitt es un teórico formado en los planteles de educación chilenos.

La pintura chilena se deslizaba en el campo de las sensaciones hasta 1924. Lo que hoy llamamos la generación del año 13 llegó al final del camino con sus manchas de color que, por lo general, tenían como tema la semiluz crepuscular en los alrededores de la ciudad, con largos tapiales envueltos en la sombra, árboles de follajes desvanecidos en el oro del atardecer y una luz confusa de medios tonos sobre el techo de los ranchos, hermitas o pajares.

Pintaban también paisajes típicos, vale decir chilenos y allí aparecieron esas escenas claves que hoy llenan, en su versión más convencional y barata, las veredas de la Alameda, con caserones rurales, tinajas y huertos floridos en la ruta de ciertos artistas españoles de la época como López Mezquita, Anglada o Eugenio Hermoso.

Ahora bien, aparte de ciertas veladas influencias de este tipo que llegaban a Chile antes de 1920, nuestra pintura llevaba un camino propio que en sus últimos tramos se había nutrido de las enseñanzas de Pedro Lira y Fernando Alvarez de Sotomayor. Pero, la síntesis clásicamente francesa que había enseñado Lira y la cocina velazqueña de Alvarez de Sotomayor habían sido rotas por los jóvenes manchistas de 1914, embriagados con las ideas del momento, expresadas por los poetas neorománticos sucesores de Darío; lo que se leía en las revistas, o representaba en los teatros. Para entender esos años tenemos que puntualizar algunos hechos en el plano internacional. La primera guerra no sólo fue un compás de espera donde se incubó la pintura moderna, planteada antes de su estallido en Europa, sino que resonó en todo el mundo como un acontecimiento que por primera vez establecía un lenguaje común en las ideas del siglo.

Se revisaron, pues, muchas cosas en aquellos años. Con los primeros partes de guerra regresaron al país los chilenos que vivían en Europa. El arte dejó de ser un privilegio exclusivo de las altas clases sociales, y los nuevos pintores, que salían de la Academia de Bellas Artes, en tumultuoso desfile, querían contar su propia historia ante los caballetes. Ya no más los grandes cuadros de salón con su pintura de género. Ahora la manchita sentimental,

las callejas de barrio con sus techos torcidos y las escenas populares de la vida cotidiana, todo eso pintado en pequeños cartones que se podían colgar en cualquier parte y, desde luego, no estaban destinados a adornar las casas de los ricos sino a poner una nota de color en el ambiente íntimo de interiores mucho más modestos.

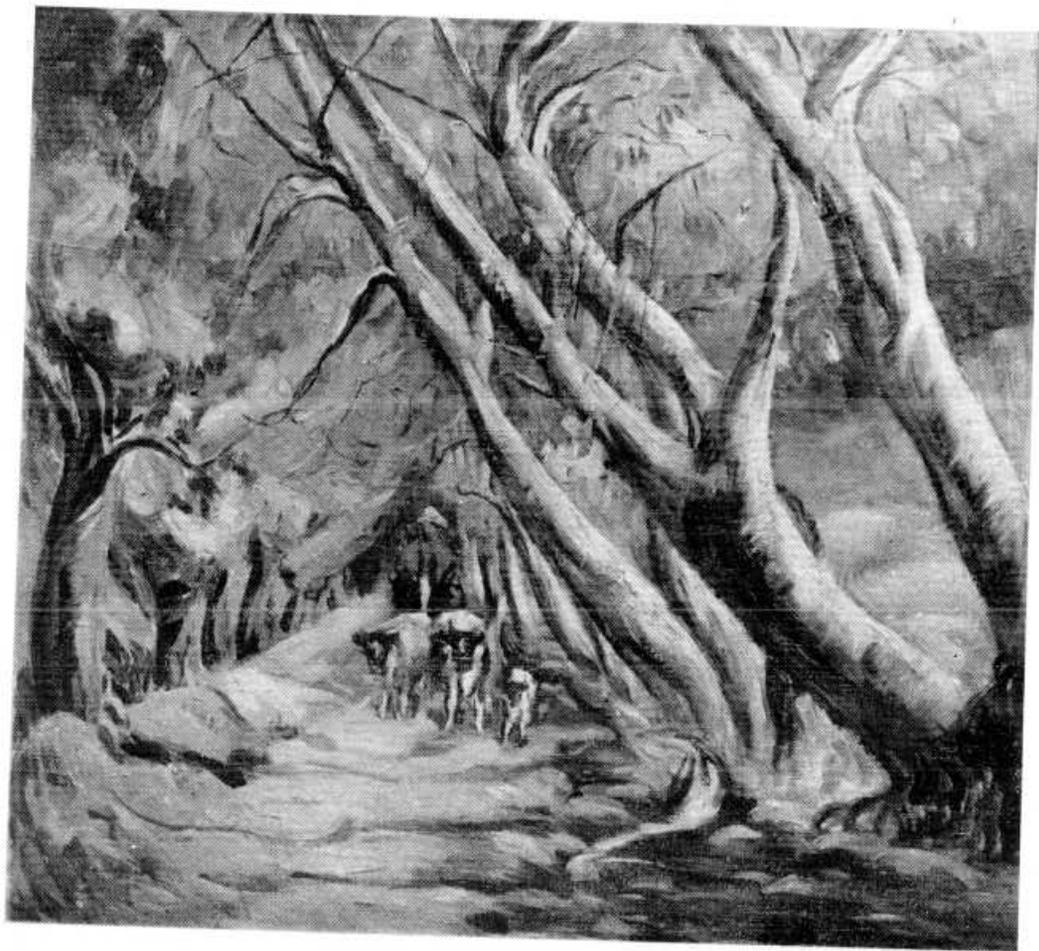
Todo esto tiene mucho que ver en Chile entre 1914 y 1926 y vale la pena recordarlo. Un proceso corrosivo había desbordado las enseñanzas académicas estimulado por la nueva literatura, por la circulación de revistas y la inquietud de las nuevas generaciones que necesitaban expresarse. Es increíble la fuerza que tuvieron estas publicaciones que llevaban versos y cuadros en tricomía por los países de América. En 1921 en Buenos Aires, Romero de Torres estaba en su apogeo mientras se mostraba una exposición de Vlaminck que no interesaba a nadie. Pero habían ocurrido muchas otras cosas en el intertanto. Se habían planteado nuevos problemas. Los artistas que regresaban de Europa habían hecho exposiciones dando a conocer las nuevas modalidades francesas. La pintura neoromántica de los manchistas de 1913 empezaba a marchitarse junto con la descomposición de la luz y el virtuosismo de los complementarios, impresiones y sensaciones de la línea y el color. El fenómeno Juan Francisco González irradiaba todavía desde la Academia y con su corbata flotante, su chambergo y su bastón dictaba cátedra, sin proponérselo, en virtud de su rica personalidad; pero carecía de tesis.

¿Qué hacer? ¿Qué no hacer? Esta era la situación allá por 1924, cuando Carlos Isamitt, como tantos otros artistas chilenos, partió a Europa a fin de romper el cerco de la incertidumbre para afirmar sus iniciativas. El mismo confiesa que el objetivo de su viaje, aparte de ver el tesoro artístico que guardan los museos y asistir a los conciertos de las grandes salas de música, era estudiar las materias que debía incluir una escuela de artes aplicadas, lo que satisfacía su vocación más íntima siempre interesado en conocer los procedimientos técnicos apropiados para lograr formas determinadas en todos los oficios.

Las primeras impresiones de ese viaje deberían darnos la más fiel impronta de la época. ¡Cuántos problemas a la vista! Era un redescubrimiento, una constatación de hechos; pero también la disipación de una atmósfera enrarecida con la cual se iban, a veces, muchas cosas que no existían en la realidad, de tal manera América Latina creaba visiones desde lejos, como espejismos del desierto.

Isamitt es por definición un razonador, un estudioso de la historia del arte y sus significaciones y en esta tarea emplea su tiempo en Europa, visitando junto con los grandes centros museológicos los talleres más conocidos y los sistemas en práctica, de todo lo cual reúne un gran acopio de información que utilizará a su regreso.

Así, habiendo observado —por ejemplo— en la Exposición Internacional de París que las escuelas unificadas, donde se enseña arte puro y arte



Entrada al fundo



Retrato a Beatriz

aplicado a la vez, rendían mucho más que los otros establecimientos dedicados a una sola de estas disciplinas, al volver a Chile amplió los programas de bellas artes agregándole los estudios de arte decorativo, de donde salió la actual Escuela de Artes Aplicadas. Se habla mucho en este momento de las escuelas de diseño para elevar la calidad de los oficios, incitando al artista creador a trabajar con el objeto en sí, sin excluir al de uso común. Pues, Isamitt ya en 1928 proyectó traer maestros europeos especializados para este fin; por eso contrató al ceramista checo Hassmann. Pero había propuesto, además, un diseñador de muebles y a una experta polaca —Mdme. Cosiva— que daría a conocer la técnica textil del ki-lin japonés, los cuales no llegaron a hacerse cargo de sus puestos.

Es la versión coordinada de sus preocupaciones.

Ahora bien, sus estudios paralelos sobre música y pintura le dieron siempre una doble perspectiva que le permitió establecer muchos nexos sutiles de tipo conceptual sobre el arte. Ve la línea del dibujo como una melodía, la composición como una estructura de resonancia. Alguna vez en conversaciones circunstanciales le oímos hablar de sus preferencias clásicas: Fra Angélico, Leonardo da Vinci y luego Michel Angelo cuya exaltación dibujística es un tema de reflexión para él.

Cuando a su regreso es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes creó en seguida el primer curso de composición que hasta entonces nunca había existido. Un grupo importante de pintores chilenos, alumnos suyos, aprendieron allí a tratar muchos de los problemas que habían trastocado los fundamentos mismos de la pintura moderna, cuando los planteó Cezanne. El cuadro es una síntesis conceptual realizada en principio con la mente, reduciendo a valores lo que hay en el campo objetivo. La sensación debe ser resuelta en elementos plásticos. Las posibilidades del dibujo son ilimitadas; todo se puede obtener de la línea, el relieve, la masa, el movimiento.

Como ya lo hemos dicho, por temperamento buscó siempre el camino de la razón. Ha dicho: "Nunca me gustó el impresionismo desintegrado que tanto seducía a mis compañeros de Academia. Por inclinación natural fuí siempre partidario de una pintura completa, donde se aprecien los valores".

Así pinta el mismo. Cada cuadro suyo es como una lección de taller en lo que se refiere a las demarcaciones de los ejes de la composición, a la subordinación de elementos que entran en él. Su pincelada fina apenas se vé en la tela, pero queda el trozo que deseaba poner allí, revelado en virtud de un procedimiento casi impersonal. Es el poder de la razón. El resultado puede parecer frío, pero no nos fiemos de la primera apariencia. Si volvemos a mirar descubriremos una segunda y a veces una tercera dimensión, incaptable a la primera ojeada. La suya es una pintura para ser mirada varias veces.

Siguiendo un camino distinto al de sus compañeros de generación Isamitt establece un determinado contacto entre la pintura chilena de la época y los nuevos postulados de las escuelas europeas. Por una situación de rebalse este artista meditativo y estudioso, dando curso a un proceso personal, acabó por incorporarse a las inquietudes de su tiempo en una actitud de simple observador.

Mirando, sintiendo, leyendo, visitando museos, iglesias, viejas ciudades y palacios tuvo conciencia muy pronto de todo lo que ocurría en la pintura. Había saltado el vacío que profundizó la primera guerra mundial entre Chile y Europa.

Pero esto no lo llevó a abdicar de sus propias experiencias. Amaba el tema nacional como expresión de una realidad de la que no se podía excluir el mismo. Y así debemos entender su vocación por estudiar todo lo que se refiere al fenómeno social de su país, costumbres propias, atmósfera ecológica. Si analizáramos una exposición retrospectiva de sus cuadros podríamos constatar la frecuencia con que describe la vida chilena en sus aspectos más típicos, fiestas, faenas, ceremonias, costumbres en fin. Son estudios razonados de figuras y paisajes en los cuales podemos reconocer todo un mundo de colores ambientales.

Es verdad que eso estaba en la base de su formación artística. En esa dirección habían trabajado Gordon, Guillermo Vergara, Plaza, Luna, inspirados en la pintura de los artistas españoles de ese tiempo. Algo queda de todo eso en su manera de componer el cuadro. Mirando con cuidado podemos encontrar una determinada relación en el trato de las figuras, sus movimientos en escorzo, la distribución de los planos con algunas telas de los pintores españoles. ¿Fenómeno de época, solamente? La historia del arte presenta extraños puntos de interferencia en un mismo período. El tiempo como zona de acción es un aglutinante.

¿Qué sucedía en Europa?

El objeto en la pintura iba desplazando a los otros elementos del cuadro. Es el instante en que emergerá la supremacía de las formas puras. Isamitt está en el umbral de ese momento.

Poco antes, cuando en 1919 Julio Ortiz de Zárata se encuentra con su hermano Manuel en París, se produce un curioso diálogo que explica en parte lo que pasa:

—“¿Cezanne? ¿Quién es Cezanne?”

—Pero, ¿cómo —dice Manuel— tú no sabes quién es Cezanne? ¿Nadie en Chile lo sabe? ¿Qué han estado Uds. haciendo allá estos últimos años?”

No sólo en Chile existía este desajuste con la nueva pintura. Ramón Suerbeseaux en Italia no se interesaba por las nuevas modalidades francesas y prefería a Sargent como la quinta esencia de un arte de calidad.

Son las dos posiciones del momento. En la bifurcación de esos puntos de vista Isamitt busca una definición que le permita conciliar lo que sabía y admiraba con una expresión plástica más fuerte y profunda, según su tem-

peramento. Es muy decidido al respecto la impresión que sintió el día que encontró en la Sala Charpentier de París una exposición de Boris Grigorieff. El maestro ruso resume para él las posibilidades de una nueva pintura. Es un vigoroso constructor que logra los más grandes resultados con el énfasis lineal, la carne, el color. Pero le admira sobre todo por la organización que da a estos elementos. Para él Boris Grigorieff tiene algo de Holbein y Durero juntos, le admira por los acentos formales y la rudeza expresionista que alcanzan de pronto un todo heroico como en una sinfonía. Le admira sobre todo por su fuerte personalidad que se escapa a una imitación fría y sistemática de la naturaleza, y luego, porque no aparece alineado en ninguna escuela determinada.

Debemos destacar este rasgo porque lo define, a nuestro juicio, como un caso especial de conciencia entre los artistas chilenos que viajaron a Europa por entonces. La mayoría de ellos o se sumaban de inmediato a las escuelas en boga, o se hurtaban a todo problema nuevo que viniera a desarreglar las bases del oficio aprendido en Santiago. Es extraño, pues, que un pintor como Isamitt recomiende un estado de vigilia en este caso. Por eso lo que le gusta en Grigorieff es su capacidad para sortear las limitaciones mediocres de un arte convencional. Una declaración de principios que confirma los rasgos más sobresalientes de su propia personalidad.

Con todas la admiración que tenía por el maestro ruso no lo imitó, sin embargo, de ningún modo. Cogió de él solamente algunos principios abstractos; la predilección por ciertos temas formales y, sobre todo, la exaltación del dibujo que siendo el más simple medio de trabajo puede alcanzar en las manos de un pintor la ponderación más completa.

A su regreso a Chile habían ocurrido muchas cosas en el intertanto, creando un estado de inquietud que podía percibirse a la simple vista. El Grupo Montparnasse había mostrado en pleno centro de Santiago lo que era la pintura de l'Ecole de París. El diario "La Nación" traía semanalmente una página de arte donde se discutían y daban a conocer todos los problemas en boga en ese momento en Europa. ¿Y los estudios de bellas artes? Seguían el curso de las viejas disciplinas de taller y Academia. Pero la atmósfera empezaba a caldearse y extra cátedra el alumnado hacía comentarios y esperaba novedades de acuerdo con el momento, lo que no era un misterio para nadie. Isamitt fue llamado a hacer la reforma de los estudios. Cuando las autoridades superiores pensaron contratar un maestro extranjero de renombre que calmara la agitación, quedó a la vista el contexto de lo que pasaba. El Ministro José Santos Salas había propuesto para la cátedra de pintura al español Ortiz Echagüe, un discípulo de Constant, muy apreciado en la Sociedad de Artistas Franceses. Isamitt propuso al Ministro Eduardo Barrios traer a Boris Grigorieff que llegó al país para dar cumplimiento a un contrato por cuatro años, que no se cumplió después, por diversas circunstancias. Pero el hecho solo de su llegada a Chile es un acontecimiento que debemos valorar en toda su proyección por el nuevo ingrediente que

entró a formar parte del proceso nacional. La actuación de un pintor tan definido, esclareció muchos prejuicios y aunque su estadía fue muy breve, trajo consigo por simple presencia la maduración de una etapa en la cual cabían todas las posibilidades. Fue uno de los tantos hechos eterogéneos que determinaron poco después el envío a Europa de todos los más destacados alumnos de la Academia. Ya no era posible volver atrás.

Son las cosas que van y vienen. La pintura chilena alcanzó la madurez que hoy posee en este va y ven de principios y experiencias. Actualmente se prescinde con demasiada ligereza de muchos esfuerzos, indispensables, en un momento dado, para despejar la perspectiva del camino. Desde lejos se confunden los detalles. Sin embargo cada tramo de desarrollo solo se logró mediante la iniciativa y la acción de determinadas personalidades.

Es en este cuadro donde queremos situar la obra de Carlos Isamitt, que hoy ha obtenido el Premio Nacional de Arte, con todos los honores, por sus dobles méritos, como músico y como pintor que por primera vez se juntan en una misma persona.

Sus condiciones excepcionales de captación, su amor al estudio y un talento indiscutible hicieron de él una antena que le permitió recoger muchos mensajes de interrelación en el mundo del arte, útiles para el relevamiento de la cultura chilena. La pintura le debe a este espíritu organizador, concretamente, gran parte del coeficiente de raciocinio que se necesitaba para pasar de una versión azucarada de simples sensaciones a una nueva visión, construida, de las formas y colores, donde había de entroncar después el arte actual. La creación de la Escuela de Arte Decorativo, que le cupo llevar a término, tiene aquí también un rol que hoy nadie ignora en los círculos interesados, pues trajo consigo el exámen de ciertos materiales artísticos, como asimismo de las teorías de oficio, espacio, cuerpo, objetividad, materia, textura, que sin duda alguna han facilitado grandemente las investigaciones actuales de la nueva pintura.

Al congratularnos por el galardón nacional que se le ha discernido no podemos, finalmente, dejar de aludir a los rasgos morales de su perfil humano. Su vida misma puede servir de ejemplo en este aspecto. Ha sido un artista ensimismado en las tareas que se propuso llevar adelante, desinteresado de todo objetivo que no fuese el ejercicio mismo de su vocación superior de donde ha sacado todas las satisfacciones que buscaba. Ahora bien, la honradez y la dignidad con que ha dado cumplimiento a su obra le conceden un sitio especial en el seno de nuestra cultura que el Premio Nacional de Arte viene a confirmar en buena hora.