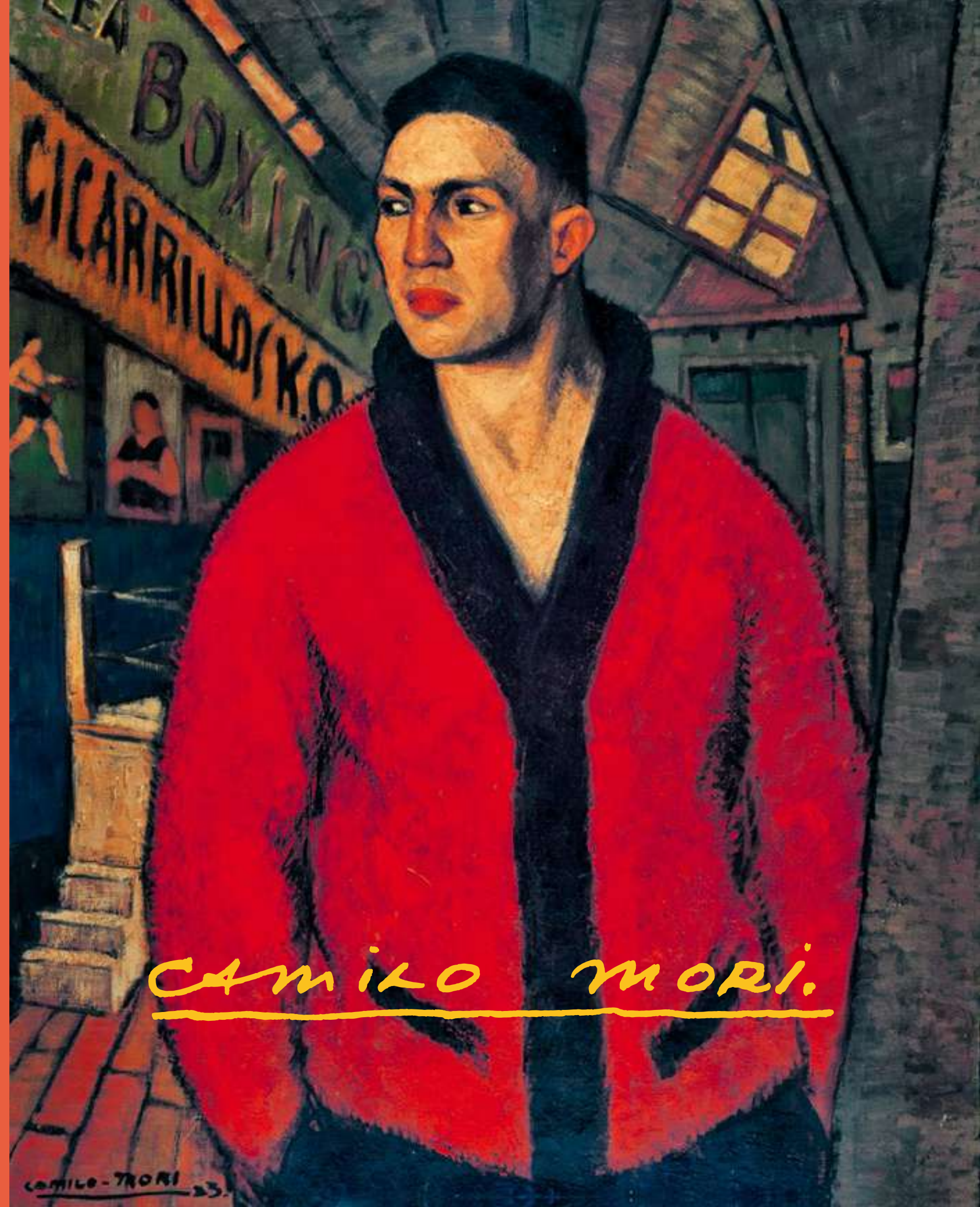




Camilo Mori.



ORIGO



CAMILLO MORI.

CAMILLO MORI 23.



VNTVRBE

Camilo - Mori:

Capitol - 1923.

CAMILO MORI.

CAMILO MORI

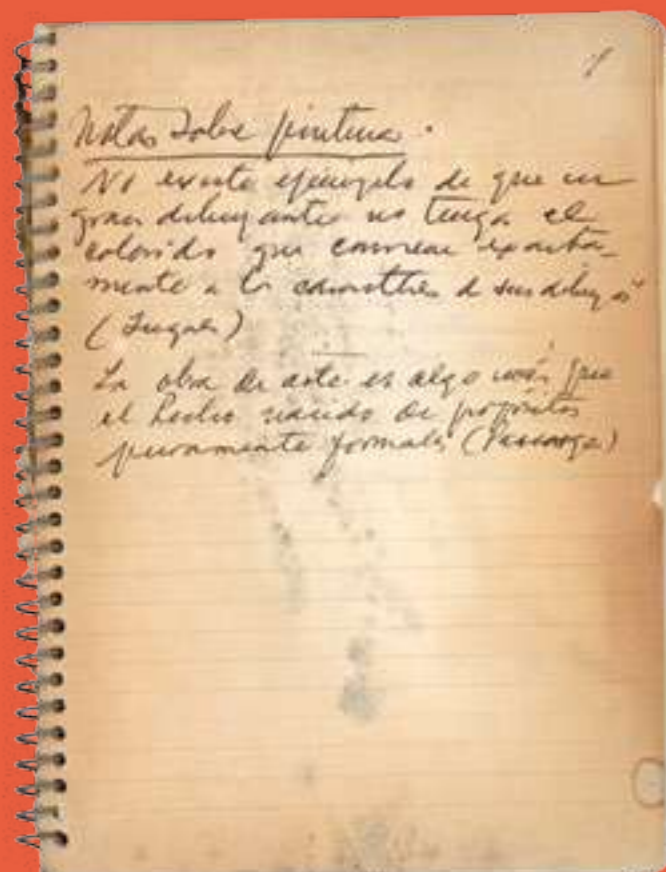
Investigación y textos:
Samuel Quiroga y Lorena Villegas

Edición:
Pedro Maino

ORIGO



EDICIONES



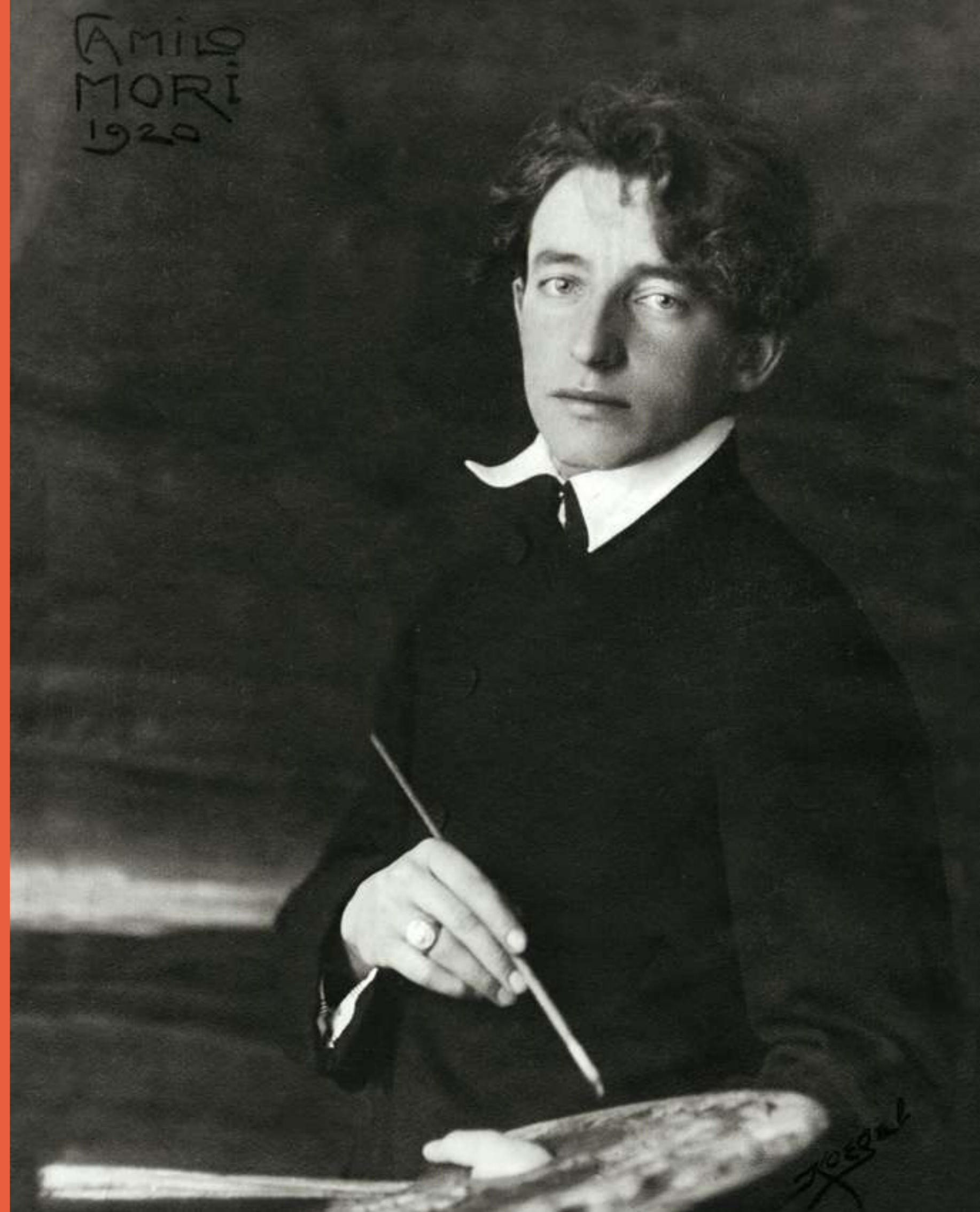
Notas sobre pintura

"No existe ejemplo de que un gran dibujante no tenga el colorido que conviene exactamente a los caracteres de sus dibujos" (Ingres)

"La obra de arte es algo más que el hecho nacido de propósitos puramente formales" (Passage)

Croquera de Camilo Mori, ca. 1970.

Retrato de Camilo Mori realizado por Max Kogel, 1920.
Colección Museo Histórico Nacional.





Camilo en su taller, ca. 1970

CONTENIDO

- 12 RECUERDOS *Por Camilo Mori Serrano*
- 30 OBRAS
- 131 ESTUDIOS CRÍTICOS
- 132 PRESENTACIÓN
Ramón Castillo
- 134 PLUMAS Y PINCELES EN CONFLICTO
La vanguardia más allá de un mero gesto
Samuel Quiroga
- 148 ITINERARIO DE UNA TRAYECTORIA DE SEIS DÉCADAS
Camilo Mori en el campo de las artes visuales
del siglo XX en Chile
Lorena Villegas



Camilo Mori, Valparaíso, 1912.

RECUERDOS

Por Camilo Mori Serrano

Infancia

En el cerro más típico del riñón del puerto, el de Santo Domingo, nací el 24 de Setiembre de 1896. Primero allí, y después de una corta estadía en Santiago, desde el Bellavista, hasta 1912, viví entre el cerro y frente al mar; el mismo mar que vio llegar a mi padre niño –Luis Mori Alleati–, nacido en Cadimare, en la costa de la Liguria itálica; frente al mismo Pacífico que conoció mi madre –Clara Serrano Barrera– desde las alturas del cerro del Barón.

Vocación

En 1912 no era yo el pintor de la familia. Era mi hermano mayor, el que con sus espléndidas copias a la acuarela sacaba de apuro a mis padres para sus regalos de circunstancias. Por mi parte, yo no hacía sino garabatear, en libros y cuadernos, presuntas caricaturas de profesores y compañeros, y ganarme la mejor nota del curso de Dibujo que dictaba, honrada pero inútilmente, don Evaristo Garrido (padre de Pablo, el musicólogo¹), nota que con la de gimnasia eran las dos “distinguidas” que obtenía en mis estudios, con gran preocupación de mi padre, que se preguntaba: ¿Qué se puede esperar de un hijo bueno para saltar y dibujar? Yo, a mi vez, compartía su mala suerte...

Pero sucedió que un buen día mi hermano, desafiando el tumulto de los otros más, salió de su “taller” para copiar, por primera vez, un cuadro pintado al óleo. Viéndolo avanzar en su trabajo yo iba teniendo cada vez más la seguridad, la certeza y la confianza absoluta que yo podría también hacerlo. Cuando terminó en medio de la admiración fraternal, aseguré que podía hacerlo mejor... pero que iba a copiar un cuadro más difícil... Mi hermano aceptó buenamente el desafío y me entregó telas y colores, estimulándome para que lo ensayara. Y en una tarde hice una copia cuatro veces mayor que el modelo, usando, por vez primera, el óleo como medio. Visto lo cual mi hermano me regaló sus materiales y no pintó nunca más...² La copia me hizo famoso entre mis compañeros del liceo, pues fue el único cuadro al óleo que figuró en la gran exposición “obligatoria” que se hizo en 1912 para celebrar el cincuentenario del establecimiento.



Camilo con su hermano, ca. 1910.

Cincuenta años más tarde –en 1962– al cumplirse el centenario, se organizó una gran exposición nacional en la que se me dedicó un vasto muro de homenaje, en el que junto a las obras más recientes, colgaba en primera línea la copia de mi mocedad.

Fui un niño contradictorio: sensible y afectivo, al mismo tiempo irritable y desorbitado en mis iras. Formado en un hogar tranquilo y bien organizado. Pasaba leyendo cuanto cayera en mis manos, aprendiendo toda suerte de poesías, copiando dibujos de la *Lira Chilena*, ilustraciones de Luis F. Rojas; portadas de *Zig-Zag*; y dado, además, a relatarles lecturas y a decirle discursos patrióticos a mis compañeros de juegos. Distráido, mal alumno, más dispuesto a vagabundear por los cerros porteños que a asistir a clases; conservo muy escasos buenos recuerdos de algunos profesores. El colegio siempre me pareció una cárcel para mis sueños de libertad, para mis ansias de conocer, de descubrir la inmensa ciudad vedada para mis años.

Maestros

En esos tiempos, en Valparaíso no había otros pintores que aquellos de un paisaje chileno de tarjeta postal, de algunos retratos solemnes y acartonados, y más de algún maestro de retardado academicismo, y algunos marinistas de alta mar o bien osados pintores andinistas. En 1913 llega el Centro de Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Santiago, que en plena calle Condell, en el Instituto Comercial, abre su gran Exposición³. En ella figuran desde el venerado maestro don Juan Francisco González, hasta los más jóvenes estudiantes, aquellos que más tarde formarían “la generación trágica”⁴. En mi calidad de joven aficionado local fui invitado a exhibir mis modestas producciones. Santo temor mío. ¡Y tanto honor! Confieso, ahora, que las pinturas expuestas no me gustaron. ¿Por qué debían gustarme? Solo me impresionaban y deleitaban las de don Juan Francisco, ya acostumbrado a verlas en las vitrinas o en lo alto de las estanterías de la Casa de Pianos de Weinreich y Kirsinger en calle Esmeralda.

Dos jóvenes maestros, Arturo Gordon y Jerónimo Costa, intercedieron ante mi padre para que me permitiera estudiar pintura en Santiago. Mi padre se negó en principio, pues quería, con sacrificio de su parte, darme una “profesión seria”; arquitectura, quizás dentística, a las que podía optar sin ser bachiller. El apoyo de los dos maestros enardeció mi confianza: sería pintor... o nada. Aceptó mi padre, no sin dolor, mi resolución, pero me vaticinó que por ella me moriría de hambre. Acepté sin temor el cumplimiento de mi destino; y me dispuse desde ese momento a afrontar el porvenir sin recurrir a su ayuda. Indagando aquí y allá llegué a fraguar mi plan secreto para iniciar “la conquista de la capital”, paraíso de artistas bohemios, sueño de provincianos.



Juan Francisco González, ca. 1913.



Carnet de la Federación de Estudiantes de Chile.

Aspiraciones

Yo estaba dispuesto a vencer, y para ello decidí apelar a una Liga de Ayuda a Estudiantes Pobres de la capital. A nadie comuniqué mis propósitos. Me hice enmarcar en la más valiosa moldura mi obra máxima del momento, cuyo largo título era: “Brumas en los cerros de la costa vistas desde el Valle del Aconcagua”... “y en un vagón de última dejé la ciudad” –como dijo Pezoa Véliz– y con mi cuadro que a penas cabía bajo mi brazo llegué a la urbe... Ni corto ni perezoso pedí hablar con el señor Rector de la Universidad, cosa –¡Oh tiempos!– que me fue concedida de inmediato. Recuerdo lo solemne y enorme que me pareció la sala, y lo largo y angustioso del recorrido hasta el escritorio del Rector, el austero don Domingo Amunátegui Solar, quien ante mi desconcierto se puso de pie para recibirme, pareciéndome que era mucho más alto de lo que convenía a mis naturales proporciones. Así, todo esto, tan insólito e inesperado, trastocó el cuidado orden de mi discurso, y antes que me interrogara empecé por obsequiarle el cuadro, mientras observaba lleno de esperanzas el regocijo que su rostro demostraba al contemplar tan bella obra y tan espléndido regalo. Luego, satisfecho, me preguntó en qué podía serme útil. “Señor –dije–... La Liga que ayuda a estudiantes pobres, tal vez...” ... “Sí, pero resulta que yo no tengo nada que ver con la Liga... Lamento mucho”. Perdido, anonadado, ofuscado, quise en un momento recuperar mi cuadro, pedírselo, reconquistar mi credencial más legítima de mi condición de pintor merecedor de ayuda. Derrotado, me despedía, cuando me llamó para decirme que fuera a ver a don José Alfonso, Director de la Liga; cosa que hice rápidamente; encontrándome con un caballero muy cordial, mucho más alto que don Domingo, quien me oyó paternalmente, asegurándome que mi caso se estudiaría. ¡Y yo que esperaba y necesitaba ayuda inmediata...! Al irme acongojado, pero no vencido, me hizo obsequio de una obra que me sería muy útil por estar escrita por un Profesor de Energía, Orison Swett-Marden, muy famoso en Norteamérica. ¡A mí con profesores de energía, de iniciativa, de voluntad, a mí que la estaba practicando, demostrando! Tomé entonces “la iniciativa” de convertir el impoluto ejemplar en unas cuantas “chauchas” en una librería de viejo y tomarme un buen café con leche, pues hacía mucho frío esa mañana!



Camilo Mori, ca. 1918.

Maestros

En verdad no tuve maestros hasta no entrar, a mediados de 1914 (justo el día de la declaración de la guerra), a la Escuela de Bellas Artes, cuyo Director, el novelista Luis Orrego Luco, quiso admitirme, contrariando todo reglamento, gracias a las “condiciones” que quiso “descubrir” en las “manchas” que le presenté.

Estudios

Entré al curso de dibujo de bustos, el inicial, del profesor don Agustín Undurraga. Al final del semestre, premiado en el concurso, pasé al curso de dibujo de estatuas, que hacía Monsieur Richon-Brunet, y al año siguiente, venciendo en el concurso, al curso de Pintura que acababa de dejar el maestro Sotomayor, que volvía a España. En 1915 me presenté por primera vez al Salón Oficial, siendo admitido con seis obras –en ese tiempo enviábamos muchas para que el jurado desbrozara...⁵-. El año 1916 me otorgaron la Tercera Medalla⁶.

Fueron mis maestros los discípulos de don Fernando Alvarez de Sotomayor. Yo sabía que no sabía nada, por ello escuchaba atentamente y con admiración a mis colegas mayores, y en especial a los jóvenes maestros como Burchard, Gordon, Plaza, los hermanos Lobos. El curso de croquis de modelo vivo de don Juan Francisco González era el más dinámico, que más atrayente, el que nos entregaba más, gracias a la simpatía, la viveza y el fervor del profesor. Era una clase que trascendía mucho más allá del rigor académico, eran toda una lección y un ejemplo las palabras y los gestos del gran maestro. Quizás si por el contraste no queríamos aceptar al maestro Valenzuela Llanos como sucesor de Sotomayor en la cátedra de pintura. Era tan austero, tan parco de palabras y de gestos, tan distante, tan ajeno, con su cuello duro y su imperturbable traje oscuro, éramos injustos, sin duda... pero, íéramos tan jóvenes!

La pléyade del año 13... Unos venidos del pueblo, otros de la clase media. Todos fervorosos estudiantes románticos que asistían tesoneramente a clases, empeñados en dominar una técnica, del bien pintar. La mayoría entregada, a la vez, a la desaprensiva bohemia sin mañana. Algunos ya casados y con hijos, pero igualmente desesperanzándose, indefensos ante la materialidad de la vida, vivida al día... pero siempre había pronto el chiste irónico sobre arte y artistas. Buenos compañeros, camaradas generosos de su pan y de su vino. Cordiales y altaneros a la vez en sus disputas artísticas. Alguno amargo y demolidor, otros escépticos o ingeniosos. Toda una cofradía de caracteres dispares, pero unidos por un solo afán, por un gran fervor. Quizás si todos, en el fondo, escépticos ante un medio social que los ignoraba. Todos viviendo entre sí, apoyándose, estimulándose, en medio de la orfandad de su medio. Pobres, viviendo allegados, a veces a la camaradería de los estudiantes de medicina, especialmente; o bien en la comunidad de algún colega menos necesitado. Todos, en fin, queriendo dar a Chile una pintura de categoría nacional en un medio que “consumía” especialmente pintura importada.



Camilo Mori, ca. 1918.

Compañeros

Ezequiel Plaza; Alfredo, Enrique y Alberto Lobos; Pedro Luna; Fernando Mesa; Jaime Torrente; Enrique Bertrix (muerto en la guerra del 14); Óscar Millán; Ulises Vásquez; David Soto, escultor; el Loro Gilbert (Ricardo Gilberto Avendaño), Pachin Bustamante; Andrés Madariaga; Florentino García; y otros, y tantos otros, están siempre en el recuerdo, que es el de nuestra ya tan lejana juventud, época, edad angustiada, ilusionada y a la vez cuajada de interrogantes. De las compañeras de aquellos tiempos perduran algunos nombres: Dora Puelma, Ema Formas de Dávila, Sara Camino, Enriqueta Petit, Elmina Moisan, Laura Rodig, musa de más de un compañero de la época. Esta fue la generación que vivió el Centenario de la República, la que conoció a los jóvenes maestros discípulos de don Pedro Lira: a Burchard, Gordon, Alegría, Fossa, Valdés, Backhaus, Abarca... los que fueron a Europa; a la Academia Jullian, los que volvieron para el año 14 empujados por la guerra; generación que bien puede llamarse del 900.

Los del 13, en su mayoría, pintó a la española bajo la influencia de Sotomayor. Solo Pedro Luna plasmó su admiración por don Juan Francisco. Enrique Bertrix, descendiente de franceses, siguió la idealizada tendencia de Carrière, y Laureano Guevara la del gallo Aman-Jean. Generación sacrificada que la historia ha calificado de “trágica” y que a su vez Neruda llamó “heroica capitanía de pintores”.

Ambiente

El “Salón Oficial” era la única manifestación nacional que mostraba anualmente la labor artística del país. Si bien se inauguraba solemnemente en la Sala Chile (2º piso del Museo Nacional) con la asistencia muy protocolar de S.E. el señor Presidente de la República y de algunos ministros, la sociedad asistía al acontecimiento del momento para luego desertar la sala y dejarla entregada a los artistas que la poblaban tarde a tarde, por toda la duración de la muestra, comentando, polemizando e ironizando sobre las abundantes “manchas” que cubrían los muros hasta en tres filas de altura, sin dejar por cierto de enjuiciar a más de algún consagrado maestro con su cuadro competidor...

Las exposiciones individuales eran muy escasas, Los jóvenes, en general, no tenían acceso a las salas de exposiciones que acondicionaban circunstancialmente las Casas de Remates; las que ofrecían pinturas traídas de París para ornar los afrancesados interiores en boga. Sólo los maestros nacionales del momento, que además ofrecían posibles ventajas económicas, podían permitirse en lujo de “exponerse” periódicamente.

Los pintores de éxito eran: don Rafael Correa, maestro en pintar vacunos especialmente; Benito Rebolledo Correa y sus niños dorados por el sol del atardecer veraniego; Monsieur Richon-Brunet, con sus delicadas gamas de grises; don Ramón Subercaseaux, pintor de rara distinción en sus paisajes; Pedro, su hijo, evocador de la vida colonial y de las gestas nacionales; el maestro Valenzuela Llanos con sus sentidos



Carta de invitación a la Asociación de Pinturas y Escultores, Madrid, 1922.



Luis Vargas Rosas, Fernando Mesa, Julio Walton, Carlos Briceño y Camilo Mori en Valparaíso, 1918.

paisajes de Lo Contador; y también algún aventurero extranjero que venía a conquistarnos con vidrios de colores a cambio de los sólidos pesos del momento.

Uno de éstos colmó la medida finalmente; todo empezó por la admirada exposición de este “retardado conquistador de América”, quien exhibió y vendió en forma torrencial acarameladas “vistas del Lago Titicaca”, fabricadas en diversos tamaños y formas, hasta para decorar hebillas de cinturones. El éxito socio-comercial fue clamoroso. El hecho enardeció a los artistas chilenos, los que esperaron la intervención autorizada del máximo organismo artístico, el Consejo Nacional de Bellas Artes, formado por muy cultos, distinguidos y considerados caballeros de la sociedad, de la diplomacia y algunos de las bellas artes. No hubo reacción alguna de tal Consejo. Entonces, poniendo a la cabeza al viejo más joven de espíritu, el querido don Juan Francisco González, se formó, con toda la gama de las actividades creadoras, la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Esto era en 1916... Luego las etapas, los cambios y la metamorfosis de la beligerante entidad de aquel entonces la han ido colocando en una cómoda posición tradicionalista.

Luchas

Pintor de paisajes en mi primera hora, ya en el Salón de 1916 se me dio una 3ª medalla por un autorretrato, En el año 1917 envié dos importantes retratos⁷, los que a decir de los jóvenes, merecían la 1ª medalla, contrariando el veredicto del Consejo, constituido en jurado mayoritario, que optó por no premiarse. Don Ramón Subercaseaux, presidente del jurado, fue el encargado de explicarme el por qué no se me había premiado: por demasiado joven; por demasiado pronto para tal medalla consagratoria; por el peligro de envejecimiento, y por ende, de fracaso... *Selva Lírica*, la revista de vanguardia del momento, puso el grito en el cielo y trató en forma descomedida “a las barbas del Consejo de Bellas Artes”. Los jóvenes colegas acordaron por su parte no presentarse al Salón de 1918 y declararse en huelga en señal de protesta. La protesta la prohió la Federación de Estudiantes creando un “Salón de Primavera”, que se celebró en una sala de la Casa Central que daba a la calle San Diego. Demás está decir que el premio fue compartido con los colegas mayores Carlos Isamitt y Enrique Lobos. Por cierto que el Salón de Primavera quedó en su número inicial. “Chile, país de estrenos” habría dicho Joaquín Edwards Bello.

Expulsado de la Academia por haber persistido en una huelga contra el director, el periodista Joaquín Díaz Garcés, me volví a mi tierra porteña donde pude constatar que mi progreso no servía sino para alejarme del público, el mismo que antes de partir a “la conquista de la capital” me había estimulado con su entusiasmo y confianza. Hubo consenso, casi unánime, en decir: “antes pintaba mejor”... Seguí pintando mis cerros, mi puerto plagado de veleros y vapores, y más de algún retrato. Hice una exposición de despedida, aventurándome, y logré partir a Europa. Y vivo en Italia, en París, en España, y sueño en la conquista de un nombre, mientras perdura y persiste en la nostalgia el rostro de la mujer amada.



Maruja, mayo de 1929.

París



Expongo en el "Salon d'Automne" de 1921. La suerte quiere que sean admitidas mis dos obras; que se designe miembro "societaire", lo que daría el derecho a ser jurado: cosa que ocurre después en 1932. Vuelvo al terruño en 1923. Hablo otro lenguaje pictórico, enuncio otros conceptos, exalto otros nombres valiosos; expongo mis producciones. Fracaso: la gente repite: "antes pintaba mejor"...

Grupo Montparnasse

El pequeño grupo que vuelve de Europa alrededor de 1923 trae aires renovadores. Mientras la generación del 13, los "nuevos", van predicando una nueva verdad, se funda entonces el "Grupo Montparnasse, en el que no están todos los que son ni son todos los que están". Se inicia la publicación de la "Página de Arte" de *La Nación*, dirigida por Álvaro (Pilo) Yáñez, hijo de don Eliodoro, propietario del diario, quien firma como Juan Emar, escritor desconocido, ahora recién descubierto en Chile... Se organiza, auspiciado por el diario, el "Salón de Junio", en la Sala Rivas y Calvo, en la que figuran los "montparnos" y los jóvenes que simpatizan con la nueva ola artística.

Crítica

La crítica oficial, con Nathanael Yáñez Silva a la cabeza, desde *El Diario Ilustrado* despotrica contra uestos degenerados imitadores de la más degenerada pintura triunfante después de la guerra! La influencia de los recién llegados fue considerable en el medioambiente, como considerable fue el mayoritario repudio del gran público. Uno que otro escritor o periodista se atrevió a encontrarnos razón de existir.



Dibujo de puerto, croquera de Camilo Mori, ca. 1970.



Maruja y Camilo, Santiago, 1925.

Viajes

Un corto viaje a Europa, ya casado con Maruja Vargas Rosas –hermana del pintor– nos deja, de vuelta, anclados en Buenos Aires. Un año de dificultosa existencia en un medio difícil y poco acogedor, protegidos por esos espléndidos amigos. Durante la Reforma de los servicios artísticos emprendida por el Ministro de Educación, el escritor Eduardo Barrios me trae a Chile para desempeñarme como sub-director del Museo Nacional de Bellas Artes, dirigido, conjuntamente con la Escuela, por el pintor Carlos Isamitt. Antes de un año asume la cartera de Hacienda Pablo Ramírez, y a poco andar suple interinamente a Barrios en Educación. El ministro Ramírez, amigo de algunos pintores, llega a la conclusión que resultaría más efectivo y de mayor provecho para el país enviar estudiantes al extranjero que mantenerlos bajo la influencia de un maestro importado, tal como fue el caso del pintor Grigoriev traído por Isamitt; pero siempre a condición de que esos becados "fueran a estudiar especializaciones de artes aplicadas, para luego enseñarlas en el país"; única forma, según él, de "evitar el proletariado artístico en Chile". Así establecido, fuimos 26 los artistas pensionados bajo un contrato de tres años de permanencia en Europa, tiempo mínimo para lograr el dominio de las diversas técnicas necesarias para ampliar la precaria Escuela de Artes Decorativas dirigida por el escultor y múltiple artista José Perotti.

Misión

Aparte de nuestros estudios, muy controlados, realizados en Escuelas, Academias y organismos especiales de Francia, Alemania e Italia, debíamos enviar cada año una copia de algún cuadro famoso de museo para formar aquí, a falta de obras originales, un buen Museo de Copias⁸. Al mismo tiempo, las obras que debíamos enviar al Salón Oficial anual debían quedar en manos del Estado para acrecentar nuestro Museo Nacional y formar los de provincias. El Museo de Copias no pudo realizarse debido a que el pintor húngaro, Pablo Vidor, director del Museo Nacional, prefirió confinarlas en los sótanos, junto a reproducciones de esculturas y dibujos de maestros que habíamos adquirido por encargo del Gobierno.

Si la aparición en Santiago de las nuevas tendencias difundida por el "Grupo Montparnasse" y por el "Salón de Junio" de 1925 levantó una polvareda de crítica negativa, la exhibición en el Salón Oficial de 1930 de las obras enviadas por los pensionados en Europa irritó profundamente a la cátedra y a la crítica oficialista, a tal punto que pedían poco menos que colgar a esos degenerados que con los dineros del Estado estaban pervirtiendo el proverbial y clásico "buen gusto" de los chilenos.

Becados

El hecho de haber sido junto al pintor Isaías Cabezón, que era el jefe, "inspector de estudios" de los pensionados, me permitió conocer de cerca sus modalidades y aquilatarlos en sus valores humanos y espirituales. No todos comprendieron el momento que vivían, y muchos lo tomaron como un simple desplazamiento viajero para su personal placer estético. Trascendió para otros la misión cultural que el destino les confiaba para consolidar, en ese 1930, la revolución pictórica iniciada por sus mayores.

Docencia

Reintegrado al país después de cuatro años de ausencia, ocupados ya todos los cargos vacantes por la reorganización de la Escuela de Bellas Artes, no había, para los que volvíamos tardíamente, nada disponible. Así, Isaías Cabezón y yo no formamos en el profesorado de la Escuela. Un "concurso" para proveer la Cátedra de Dibujo y Colorido de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, vacante por jubilación del querido y viejo profesor Monsieur Cortois Bonnencontre, me dio la oportunidad de servirla por más de 30 años, y de difundir los nuevos postulados de la docencia, exigidos por la Reforma del 33, y el conocimiento de las revolucionarias tendencias pictóricas de la nueva era.

Así como de mis tiempos de estudiante conservo muy pocos recuerdos agradables, por razones y circunstancias tan complejas como diversas, largas de contar, así declaro y digo que de mis tiempos de profesor (que nunca quise serlo) tengo recuerdos tan amables como cordial fue el trato que me unió a tantas generaciones de estudiantes que hoy día todavía me place saber y oír de sus vidas y de sus experiencias profesionales.



Maruja y Camilo en Madrid, mayo de 1929.



Maruja modelando ante Camilo en París, 1928.



París, 1928.



Nueva York, 1938.



Diseño del mural desarrollado por Camilo Mori para el Pabellón de Chile en la Exposición Mundial de Nueva York en 1938.

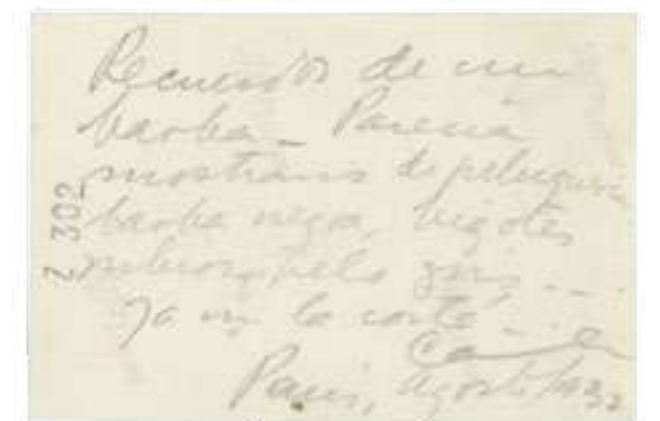
Becados

En 1937 salí para Nueva York. Iba con la seguridad de hacer allá los "afiches" que para la Bayer Co. ejecutaba ya en Chile, para la América Latina. No me era ajena esa técnica, aprendida cuando fui pensionado en Europa, y largamente practicada gracias a los "concursos" muy de moda durante algunos años en Chile. Fui a los Estados Unidos por seis meses. Me quedé dos años, lo que me permitió pintar el mural interior del Pabellón de Chile en la Feria Mundial de 1939. La Segunda Guerra, echando por tierra mis proyectos y posibilidades, me trajo a Chile nuevamente.

La obtención de una beca modestísima para profesores de la Escuela de Arquitectura me permitió viajar a Europa. Mediaban 25 años de mi última estada allí. Volví al viejo Barrio Latino a un hotel de estudiante como aquellos... Europa, París ya no era el mismo que recordaba... ni yo tampoco era el mismo...



Maruja y Camilo en París, agosto de 1932.





Celebrando el Premio Nacional de Arte obtenido por Camilo, el 28 de junio de 1950. De pie: Jorge Di Lauro, Marta Colvin y NN. Sentados: NN, Nieves Yankovic, NN, Lily Garafulic, Inés Puyó, Hugo León, Marta Brunet, Camilo Mori, Pincoy, NN, Maruja Vargas.

Años

Sesenta años de pintar: es largo el camino y corto el tiempo para hacer lo que uno había soñado. Cuando celebré en la Sala de la Casa Central de la Universidad de Chile mi exposición cincuentenaria el año 1962, después de haber obtenido en 1950 el "Premio Nacional", viendo reunidas tantas obras, tuve la impresión física del tiempo, del largo tiempo transcurrido y, a la vez, la desoladora sensación de haber hecho tan poco, o nada válido hasta el momento... Y me pregunté: ¿por qué no hice el año 20 lo que realicé el 30? ¿Por qué no intuía la evidencia de lo que se avecinaba? ¿Qué pasó?... ¿Por qué?... Así, entre incertidumbres y dudas, uno piensa y concluye que no hizo o no supo hacer cuánto debió realizar. ¿Causas? ¿Dejación, desidia, incuria? No siempre, pero sí el tiempo se entregó a la curiosidad, al divagar, a la aventura de viajar o al amor. Entonces se acepta que todo tiempo ido fue bien empleado, que no se perdió... y que mucho más grave habría sido que no nos sucediera nada...



Obras

¿Obras preferidas? Sí. Aquellas que nacieron representando cabalmente, en forma y color y en esencia, y sentimiento profundo de nuestro mundo interior, y no como simple juego de una capacidad o de una estricta concepción formalista.

Siempre he creído que los artistas, como integrantes de la colectividad, deben agruparse, deben unirse por sobre toda bandera estética, para evidenciar, para defender sus aspiraciones y anhelos, y los derechos que les asisten como hombres dentro de una sociedad. He sido dirigente gremial por muchos años: pertenecí a la Alianza de Intelectuales; fundé la Unión de Cartelistas de Chile, soy socio fundador de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores, miembro fundador de la Academia de Bellas Artes del Instituto Chile.

He obtenido muchas distinciones, pero ninguna más emocionante para mí que el reconocimiento público de mi Valparaíso natal.

Que mis colegas que empiezan recuerden lo que alguien dijo: "Todos los jóvenes tienen talento, lo difícil es demostrarlo en la madurez".

CAMILO MORI

Santiago, septiembre de 1972





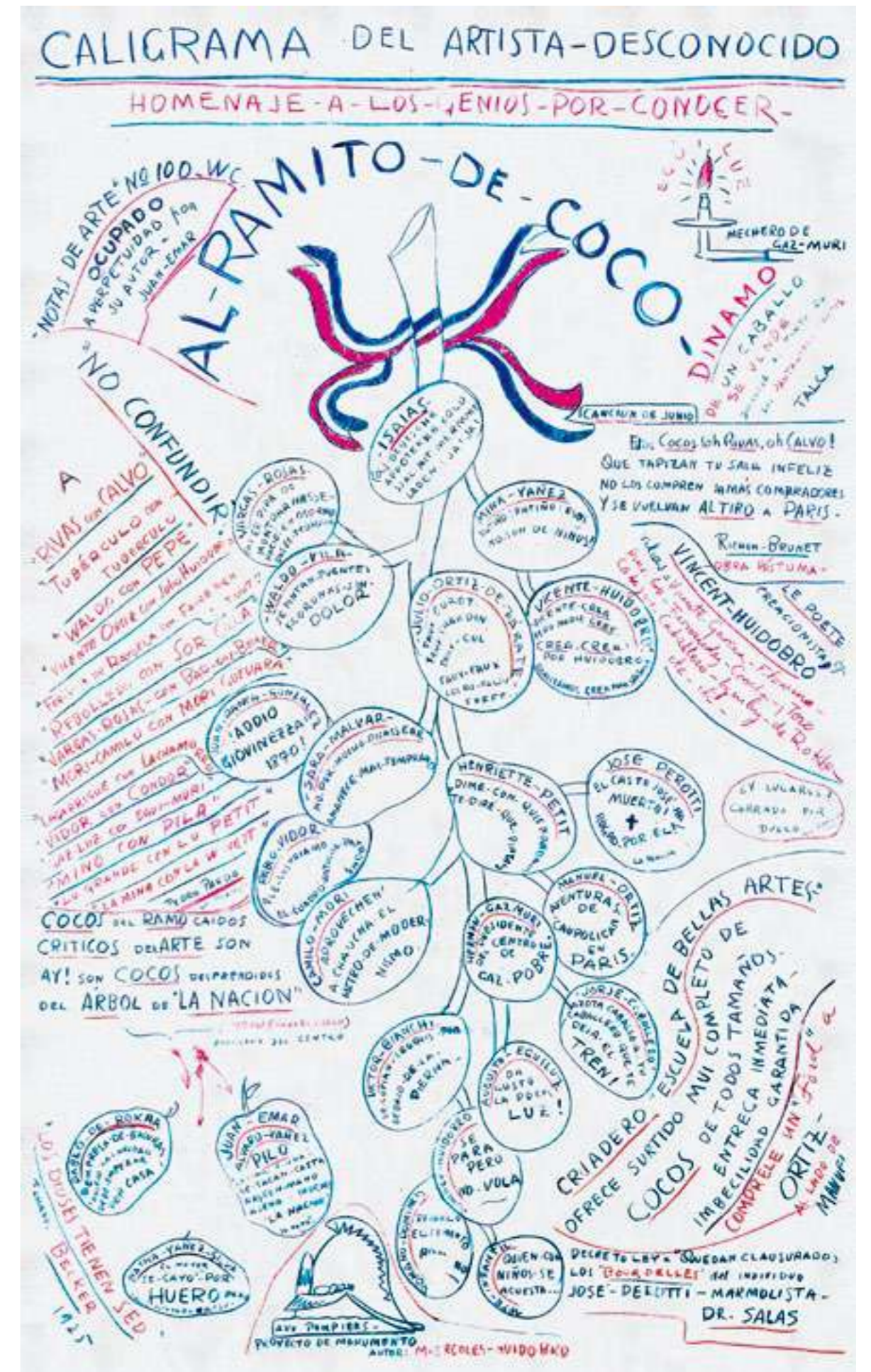
Autorretrato (Porto Venere), 1920
Óleo sobre tela; 21 x 26 cm
Colección particular

NOTAS

1. Notable coincidencia con el episodio relatado por Vasari respecto de Leonardo da Vinci y Andrea del Verrocchio: “[del Verrocchio se encontraba pintando un cuadro que] representaba a San Juan bautizando a Cristo. En esta obra fue ayudado por Leonardo da Vinci, su discípulo, entonces muy joven, quien hizo un ángel tan superior a las otras figuras de Andrea, que éste resolvió no volver a tocar jamás un pincel, porque Leonardo, a pesar de ser tan joven, lo había superado”. Vasari, Giorgio. *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. México: Océano, 2000.
2. Lenka Franulic, a propósito del Premio Nacional de Arte otorgado a Mori en 1950, señala que “Evaristo Garrido (padre del músico Pablo Garrido) organizó una exposición [...] pidiendo a sus alumnos que pintaran flores y mariposas. Camilo Mori sorprendió al Liceo entero y a Valparaíso, enviando sus propios cuadros de paisajes del puerto. Fue una revelación y a pesar de su juventud, llegó a ser un pintor de éxito en el puerto, antes de embarcarse para Europa en su primer viaje [...]”. Franulic, Lenka. “El pintor de la suerte”. En: *Ercilla*, Santiago, 04 de julio de 1950.
3. El pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), profesor y luego director de la Escuela de Bellas Artes de Santiago (1912-1913), fomentó la formación del centro de Bellas Artes, que organizó en 1913 dos exposiciones en Santiago y una en Valparaíso, que es la que refiere Mori. Cfr.: Vyvyan, Patrick. “Algunas precisiones de la nominación ‘Generación del 13’”. En: Museo Nacional de Bellas Artes. *Chile 100 años de artes visuales. Primer periodo 1900-1950, modelo y representación*. Santiago: 2000.
4. Fue el primer grupo pictórico de Chile, conocida también como “Generación del 13” y “Generación del Centenario”. Pablo Neruda la llamó “heroica capitania de pintores”. Cfr.: Vyvyan, Patrick. *Op. cit.*
5. Según el catálogo de la época, Mori efectivamente presentó seis obras: “Tarde en la playa”, “Viña del Mar”, “Casa viejas”, “La vuelta del trabajo”, “Eucaliptus” y “En un viejo jardín”; probablemente desaparecidas con el tiempo. Cfr.: *Exposición Anual de Bellas Artes 1915*. Santiago: Imprenta Santiago, 1915.
6. Mori presentó, al igual que año anterior, seis pinturas: “Nocturno”, “La enferma”, “La casa vieja” [podría ser la misma presentada el año anterior], “El patio”, “Tarde en Lo Contador” y “Autorretrato”; por este último obtuvo una 3ª medalla. Asimismo, se presentó en la categoría “Dibujo y Caricaturas” con tres trabajos: “Por los cerros”, “Vagabundos” y “La vuelta del trabajo”. También participó en la categoría “Arte Decorativo” con: “El patio de los cipreses”, “En el parque” y “A orillas del lago”, por uno de los cuales obtuvo una Mención Honrosa. Probablemente, como las presentadas el año anterior, desaparecidas con el tiempo. Cfr.: *Exposición Anual de Bellas Artes 1916*. Santiago: Imprenta Bellavista, 1915.
7. En esa oportunidad, Camilo Mori presentó en la categoría “Pintura” cuatro cuadros: “Retrato del dibujante Luis Meléndez O.”, “Marujita”, “Soneto galante” y “El palacio de los aburridos”. En la categoría “Dibujo” envió tres trabajos: “La parroquia” (Punta seca), “Dos épocas” (Agua fuerte) y “Por los suburbios” (Agua fuerte). *Exposición Anual de Bellas Artes 1917*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1917.
8. Este museo fue un proyecto artístico-educativo propuesto en 1899 por Alberto Mackenna, que consistió en la adquisición de una colección de copias de modelos de escultura clásica para el Museo y la Escuela de Bellas Artes. Cfr.: Gallardo Saint-Jean, Ximena. *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

Caligrama del artista desconocido, 1925

Tinta sobre papel; 80 x 150 cm
Colección particular



OBRAS



Bohemio, 1912
Acuarela sobre cartón; 15 x 35 cm
Colección particular

En su primer viaje a Europa en 1920, Mori habría conocido a Lily, una joven mujer que aparece tímidamente en las cartas del pintor y desaparece prontamente cuando retorna a Chile en 1923, fecha en que conoce a Maruja Vargas, su mujer. "Dile a Lily que no se aflija y que no se desespere que yo pienso siempre por ella y en ella", escribía a José Perotti en 1922. Numerosas menciones posteriores encargan el cuidado de Lily a sus amigos en París.

Hasta ahora no hemos encontrado más información de Lily; no tiene apellido, apenas asoma en la historia del pintor "y es difícil probar su personalidad". Tal como la fecha de la obra, borroneada por el tiempo y el descuido, la historia de Lily nos invita a repensar la historia de los afectos y las omisiones a partir de las trazas biográficas de sus protagonistas.

Gloria Cortés

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Retrato de Lily, 1921
Óleo sobre tela; 50 x 65 cm
Museo Nacional de Bellas Artes



El boxeador es un reverso social, desplazando al que hasta entonces había definido el retrato de la masculinidad; es decir, el "caballero chileno" como figura de poder y de identidad vestimentaria de clase.

En esta pintura adquieren cuerpo materiales gráficos populares como parte del espacio pictórico, poniendo en conflicto el cuerpo de la letra con la carnalidad representada, lo que perturba el canon de la academia dominante e introduce nuevos personajes al "álbum familiar" de la pintura chilena.

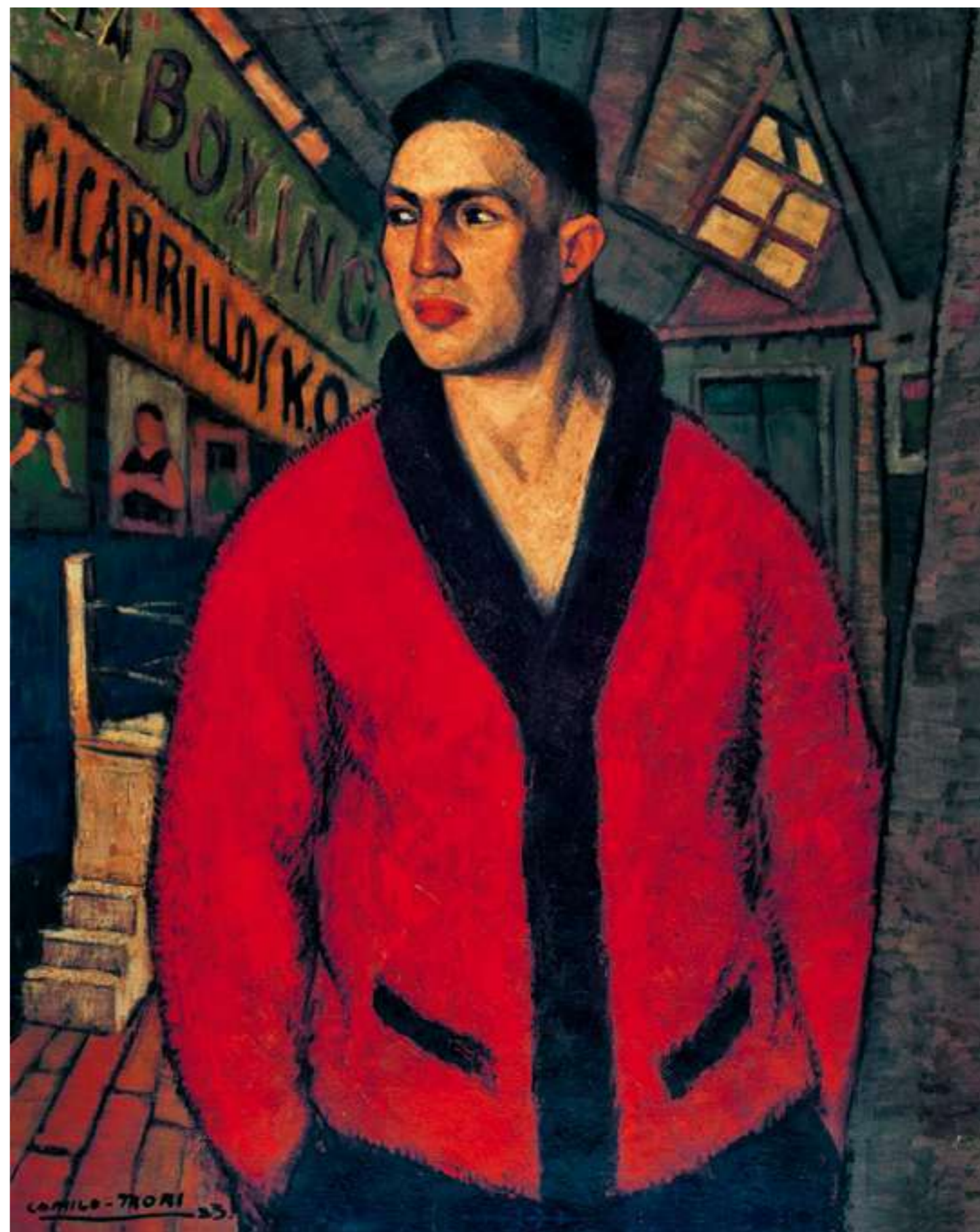
Justo Pastor Mellado

CRÍTICO DE ARTE Y CURADOR INDEPENDIENTE, CHILE

El boxeador, 1923

Óleo sobre tela; 79 x 99 cm

Museo Nacional de Bellas Artes



Citando a Diego Velázquez, en "Las Meninas", del mismo modo que Antonio Smith y Pedro Luna lo hicieron antes, la imagen parcial del cuerpo de Mori mirando al lector/espectador, desafiante con pincel y paleta en mano y bastidor al fondo ocupa casi la totalidad de la composición. Si Velázquez buscó ennoblecer la posición del artista, este autorretrato de Mori es su manifiesto en atención a las ideas de las vanguardias, en las que militó luego de su paso por París. De ahí que las pincelada en clave cézanniana y los colores fauves al modo de Derain sean los elementos con los que se articula el discurso de esta imagen.

Samuel Quiroga

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE TEMUCO, CHILE

Autorretrato, 1924
Óleo sobre cartón; 60 x 81 cm
Museo Nacional de Bellas Artes



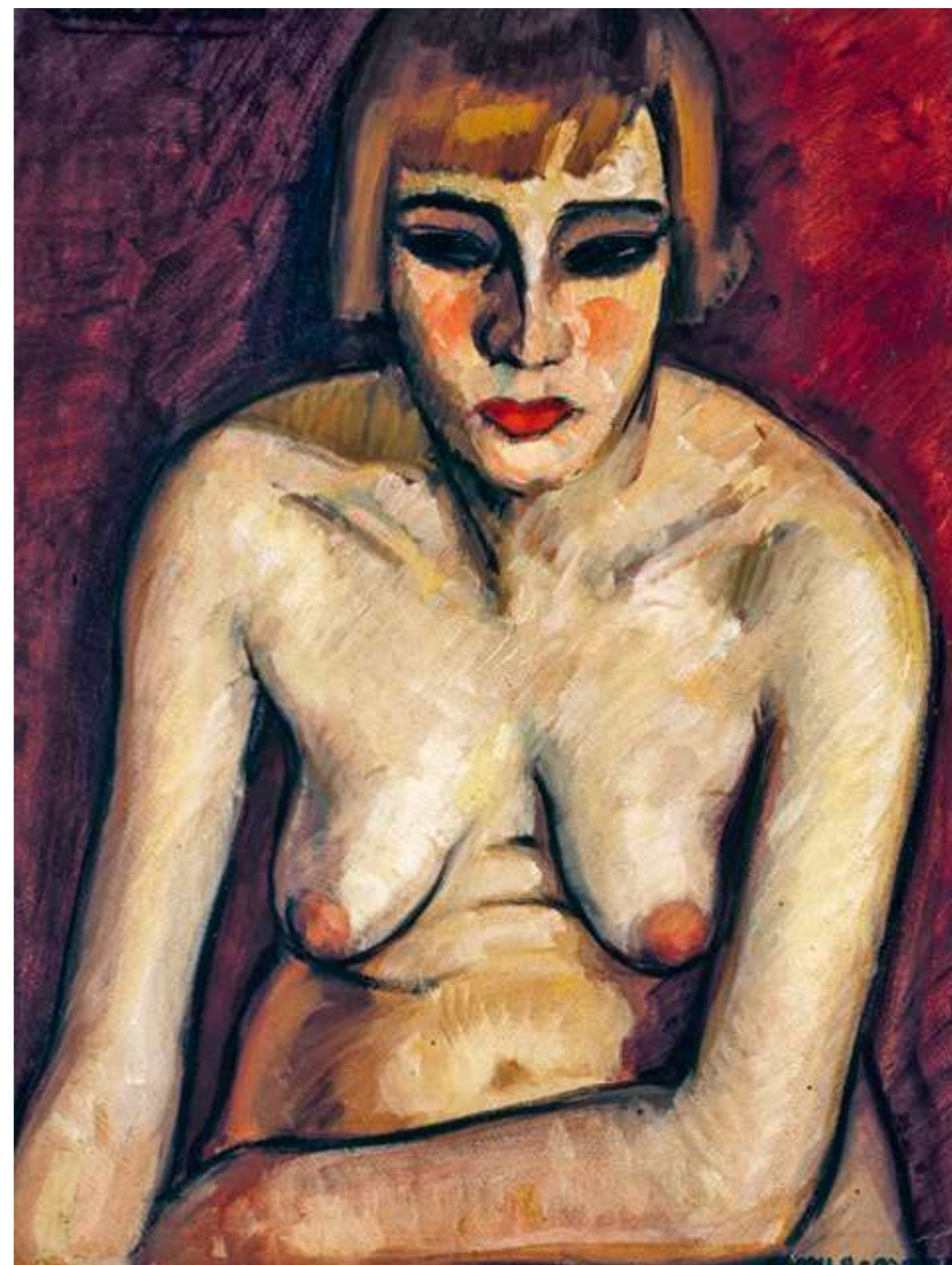


Retrato de Maruja, ca. 1924
Óleo sobre tela; 80 x 102 cm
Embajada de Chile en Brasil

Mujeres sentadas, un tema de larga tradición en la pintura occidental. Cézanne, Picasso y Modigliani han recurrido a este argumento, creando imágenes en que la tradición realista de la figuración humana se enfrenta a desafíos formales y provocaciones estéticas de la época. En "Retrato de Maruja", una vez más, Mori toma a su mujer como modelo. Tal referente todavía no compromete su proceso investigativo conectado, desde su primer viaje a Europa, con la nueva visualidad que sustituye al naturalismo renacentista por la exploración de los elementos plásticos de la pintura. Llama la atención el perfecto equilibrio entre la centralidad y el contraste figura-fondo, herencias de la tradición y aportes de la modernidad, así como los juegos de perspectiva y el tratamiento sintético del color. De extrema grandeza poética, el dialogo entre el rojo de la silla y los labios de la modelo es una invitación al universo creativo del artista.

Valeria Lima

UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO, BRASIL



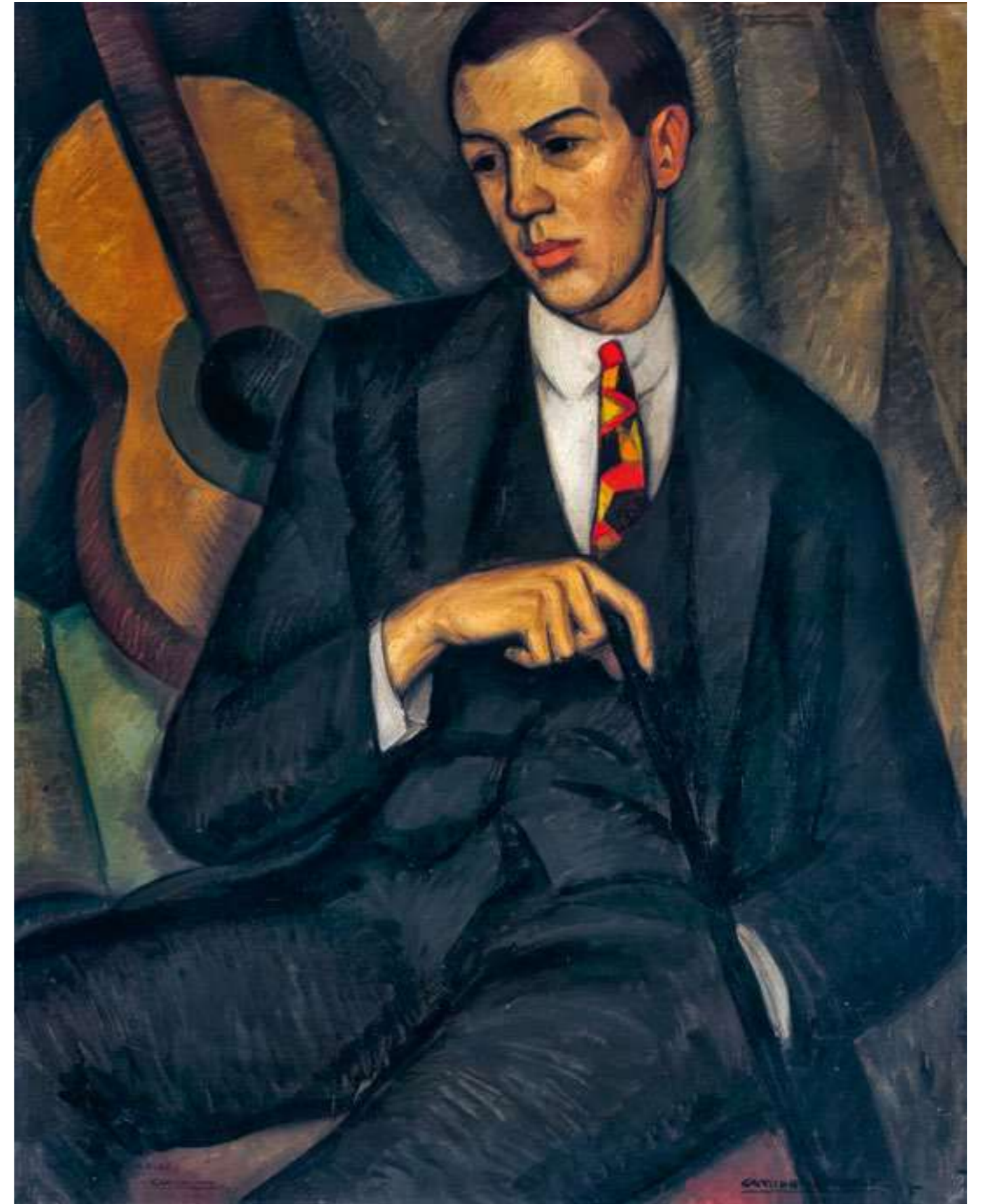
Nora
Óleo sobre tela; 56 x 70 cm
Colección particular

Hacia dos años que Camilo Mori había retornado a Chile desde París, ciudad luz, ciudad quiebre, ciudad de la nueva mirada. Su re-encuentro con la vieja política nacionalista del canon estricto no se deja esperar. La incompreensión, el rechazo, la burla y el desdén son el viento en contra que empuja al pintor a persistir en el ingrato camino marcado por Cézanne. Este es un retrato/homenaje a su viejo amigo músico e incansable investigador, quien además es hijo de su profesor de arte en la infancia. El jazz bastardo y el cubismo inestético se encuentran en este vidrio quebrado, gama cromática contenida y pose manierista con que el autor cita lejanamente al viejo Domenikos Theotokópoulos, otro maestro en la incompreensión y el desajuste... ¿Acaso la vanguardia en el arte no es más que ese eterno relato de lo que no debió ser? ¿Acaso la insumisión en el arte no nos retrotrae hacia el pasado más que proyectarnos al futuro?

Renzo Vaccaro

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE TEMUCO, CHILE

Pablo Garrido y su guitarra, 1925
Óleo sobre tela; 80 x 100 cm
Pinacoteca Universidad de Concepción



Espacio interior ilusorio, imagen transitoria, fugaz y permanente. Maruja, musa inspiradora, pasajera en trance, peregrina misteriosa, paseante de la mirada perdida. Sugerente retrato en el cual Mori indaga acerca de la noción de desplazamiento como narrativa pictórica. De gran pregnancia visual, está resuelta mediante una sólida composición que luce un dibujo marcadamente expresivo, facturado con admirable precisión, el cual delimita, define y aísla luces, sombras y grandes masas cromáticas con soltura y simplicidad. La pincelada modela rigurosamente los elementos del cuadro, otorgando profundidad y contraste cromático al conjunto, permitiendo al espectador indagar los márgenes de las tonalidades extremas. En ella explora en el retrato la influencia geométrica-ornamental del expresionismo cezanniano, cuestionando los límites emocionales del tiempo y la memoria, proponiendo un imaginario de transformación, tránsito y abandono.

Rodrigo Gallardo

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE TEMUCO, CHILE

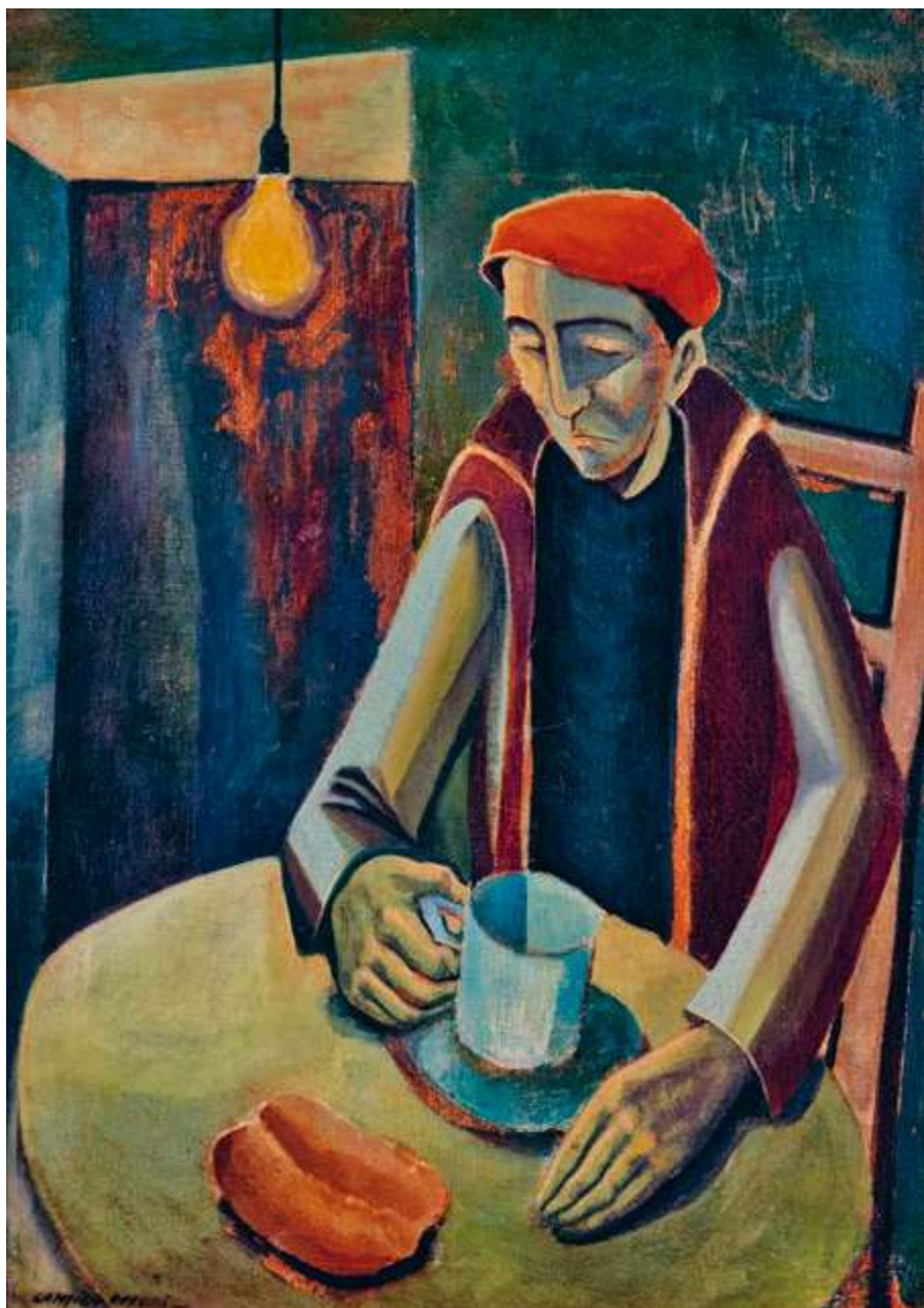
La Viajera, 1928

Óleo sobre tela; 70 x 100 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

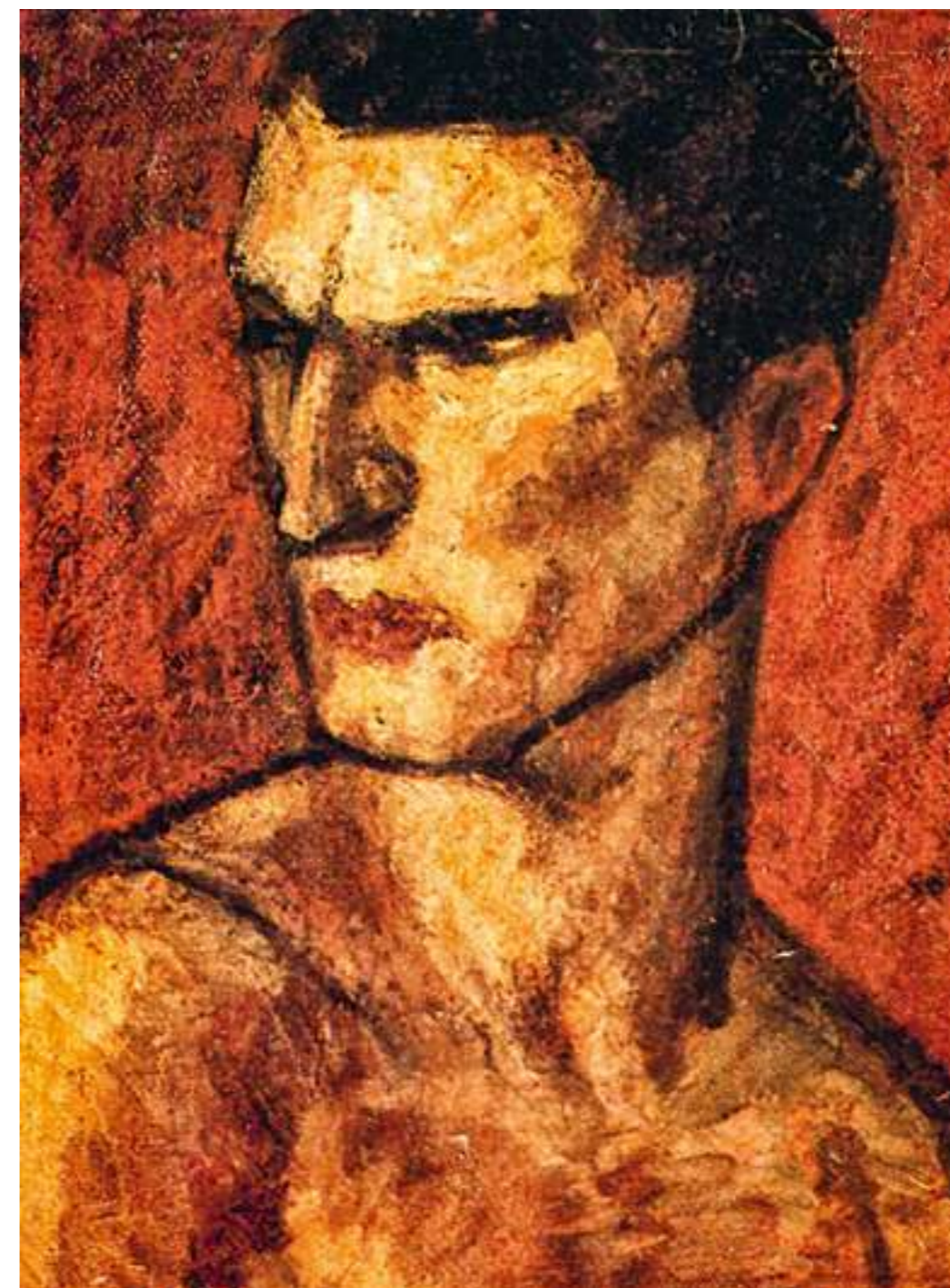


Retrato de Maruja, París, 1929
Óleo sobre tela; 45 x 65 cm
Colección particular





La marraqueta
Óleo sobre tela; 50 x 70 cm
Colección particular



El Boxeador
Óleo sobre cartón; 35 x 46 cm
Colección particular



Mujer con zapatos rojos y jarrón
Óleo sobre tela; 150 x 136 cm
Colección particular



Lejos de las anteriores búsquedas formales y plásticas de Mori, el retrato de Violeta Arditti es testimonio de una de las facetas de todo artista: el retrato por encargo. No obstante la distancia estilística y la pose estereotipada, conserva rasgos característicos de su pintura. El énfasis en la pincelada es quizá el detalle más interesante del cuadro, pues ensaya diferentes texturas visuales. Hay una calidad gráfica que acerca este retrato hecho al óleo a las posibilidades visuales del pastel. La superficie aterciopelada del fundido de los colores en la piel de la retratada refuerza este efecto. Ejemplo de este tratamiento cercano a la gráfica son los almohadones donde recrea un juego lineal heredero de Henri de Toulouse-Lautrec o de Edgar Degas.

Marcelo Marino

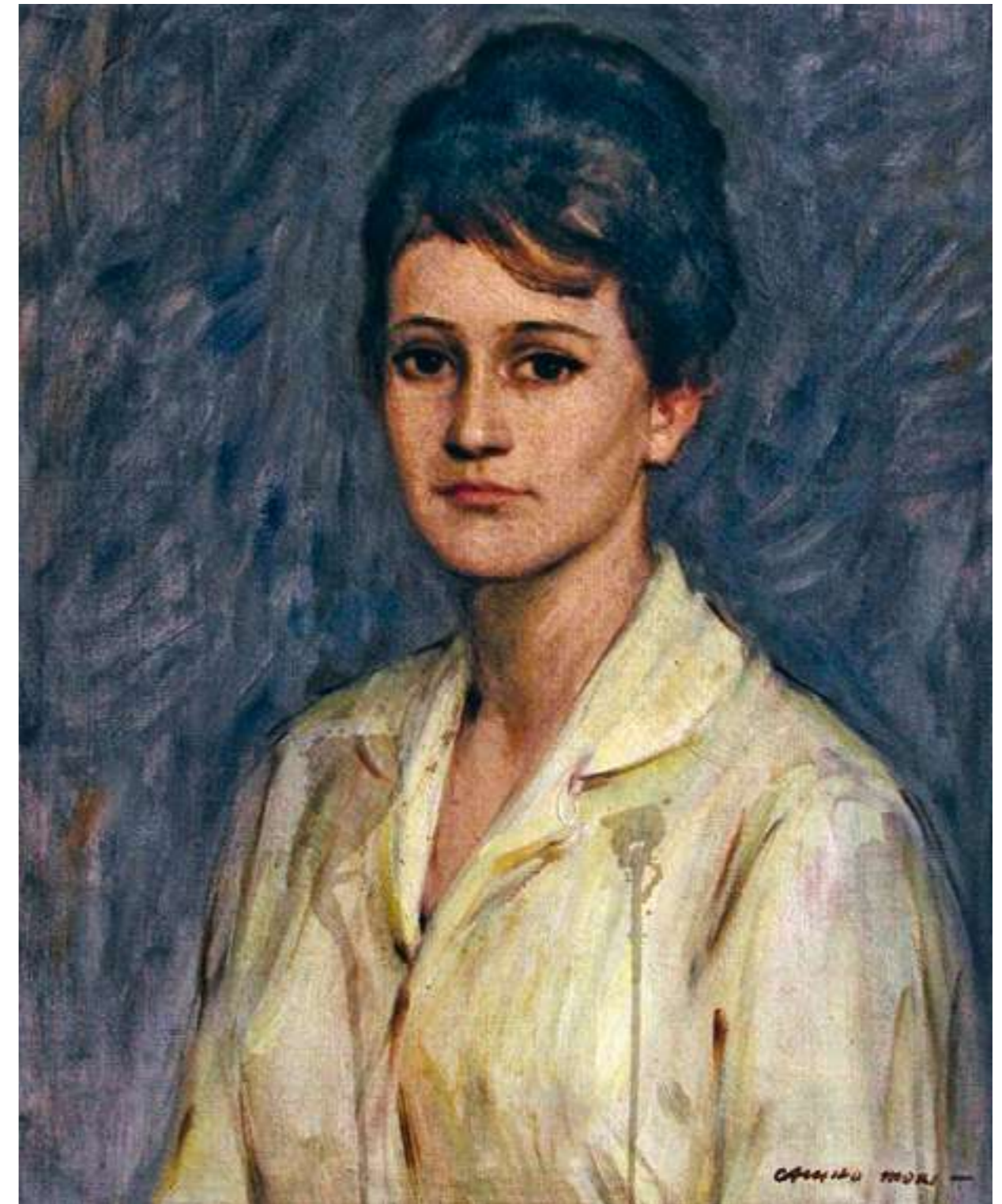
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

Retrato de Violeta Arditti Corry, 1945
Óleo sobre tela; 140 x 110 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Vemos una tela donde todo está impregnado de sencillez y ausencia de decorado. Mori muestra la naturalidad del rostro de una mujer de su tiempo, retratada no en una escena íntima que subraye lo femenino, sino donde el atractivo psicológico captura desde esa mirada dulce y tranquila. No hay derroche cromático, para concentrar el foco en ese rostro, en cuya mirada se aprecian tonos de tranquilidad y distinción.

Hamilton Lagos

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE TEMUCO, CHILE



Retrato de Angélica Sebastiana

Óleo sobre tela; 36 x 55 cm

Museo de Artes Visuales de la Universidad de Talca



La noche, 1944
Óleo sobre tela; 71 x 113 cm
Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso



La Familia
Pintura acrílica sobre tela; 34 x 43 cm
Colección particular



Pincoy, 1950
Óleo sobre tela; 46 x 61 cm
Colección particular



Niño verde, 1949
Óleo sobre tela; 65,5 x 54 cm
Colección particular

La serenidad de Pincoy, con esa mirada profunda, contrasta con la inquietud de los niños de hoy, pero lo que siempre permanecerá transversal a todas las épocas es la infinita dulzura, pureza y desinteresado amor que es capaz de entregar y transmitir un niño abrazando su más preciado tesoro.

Juana Pérez

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE TEMUCO, CHILE



Mori transcribe aquí su mirada respecto a la representación idealizada del héroe militar, como padre de la patria, como hombre revelado. Esta pintura sostiene pensamientos de autor frente al retratado, e inscribe en su andamiaje imaginario coordenadas sutiles en clave compositiva y técnica.

Situado en dirección contraria a la convención -señalada desde Gil de Castro en adelante-, su O'Higgins mira hacia la izquierda del espectador. Inclinando levemente hacia atrás la posición del torso del retratado y empleando como eje de apoyo la pierna izquierda, genera un sentido de inestabilidad. La mano derecha desnuda amarra a la izquierda que sostiene el sable y el guante como piel inerte. Un cielo predominante y apaciguado de nubes, en paleta donde los pigmentos blanco, carmín y azul dialogan sobre una línea de horizonte claramente baja, envuelven al héroe pensante de ideas y sentidos.

Alex Mellado

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE TEMUCO, CHILE

Bosquejos de la serie de retratos sobre héroes de Chile
Lápiz sobre papel; s/i
Colección particular



Retrato de Bernardo O'Higgins
Óleo sobre tela; s/i
Colección particular



Nocturno, Valparaíso
Óleo sobre tela; 40 x 30 cm
Colección particular



“Por los suburbios” es una vista desde el pasaje Quillota, cerca de su intersección con la calle Diego Portales, a pasos de la estación baja del desaparecido ascensor Lecheros, sector que hoy se conoce como Barón. Como se ve en el centro de la composición, se trata de un barrio comercial y popular, que nos permite apreciar el espíritu de los suburbios de Valparaíso.

Pamela Navarro

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, UNIVERSIDAD DE CHILE

Por los Suburbios (Valparaíso), 1917

Aguafinta, aguafuerte sobre papel; 30 x 40 cm

Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes Universidad de Chile



Es una composición oscura sobre oscuro, con pocas tonalidades; elaborada con mínimos recursos pictóricos, lo que demuestra su genialidad. El reloj es un ser metafísico, de presencia casi irreal, alucinante y sobrecogedor. El espacio se prolonga en un vacío de infinito y contribuye a marcar la tridimensionalidad de la ficción pictórica.

Su cromatismo tiene una gracia lírica y poética misteriosa. Composición y cromatismo aparecen fundidos en una unidad perfecta, articuladas por la valorización de los volúmenes, por la profundidad establecida mediante la morfología coloreada de tonos oscuros. Es un umbral entre dos sectores urbanos, pero también entre la realidad y la imaginación, entre un mundo físico y urbano y un cosmos etéreo que, cual aparición, Camilo Mori nos trae en una pintura única e irreplicable dentro de su vasta y variada producción plástica.

Carlos Lastarria Hermosilla

CRÍTICO DE ARTE

El Reloj Turri, 1952

Óleo sobre tela; 60 x 100 cm

Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso



Cerro Cordillera, 1925
Óleo sobre cartón; 32,5 x 27 cm
Colección particular

Bajada en Valparaíso
Óleo sobre cartón; 41 x 53 cm
Colección particular



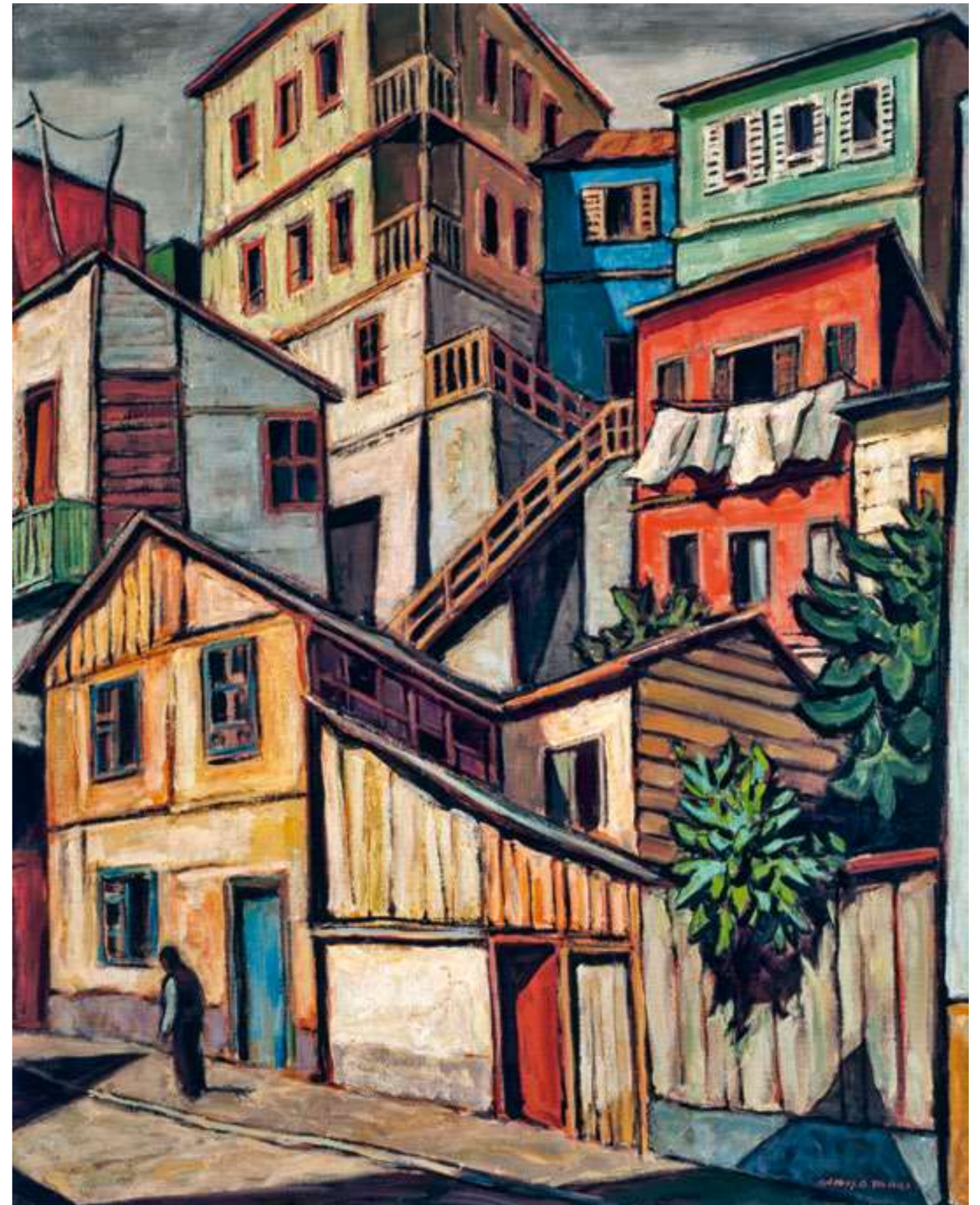
La calle
Óleo sobre tela; 66 x 54 cm
Colección particular



Músicos ambulantes, 1951
Óleo sobre tela; 76 x 63 cm
Colección particular



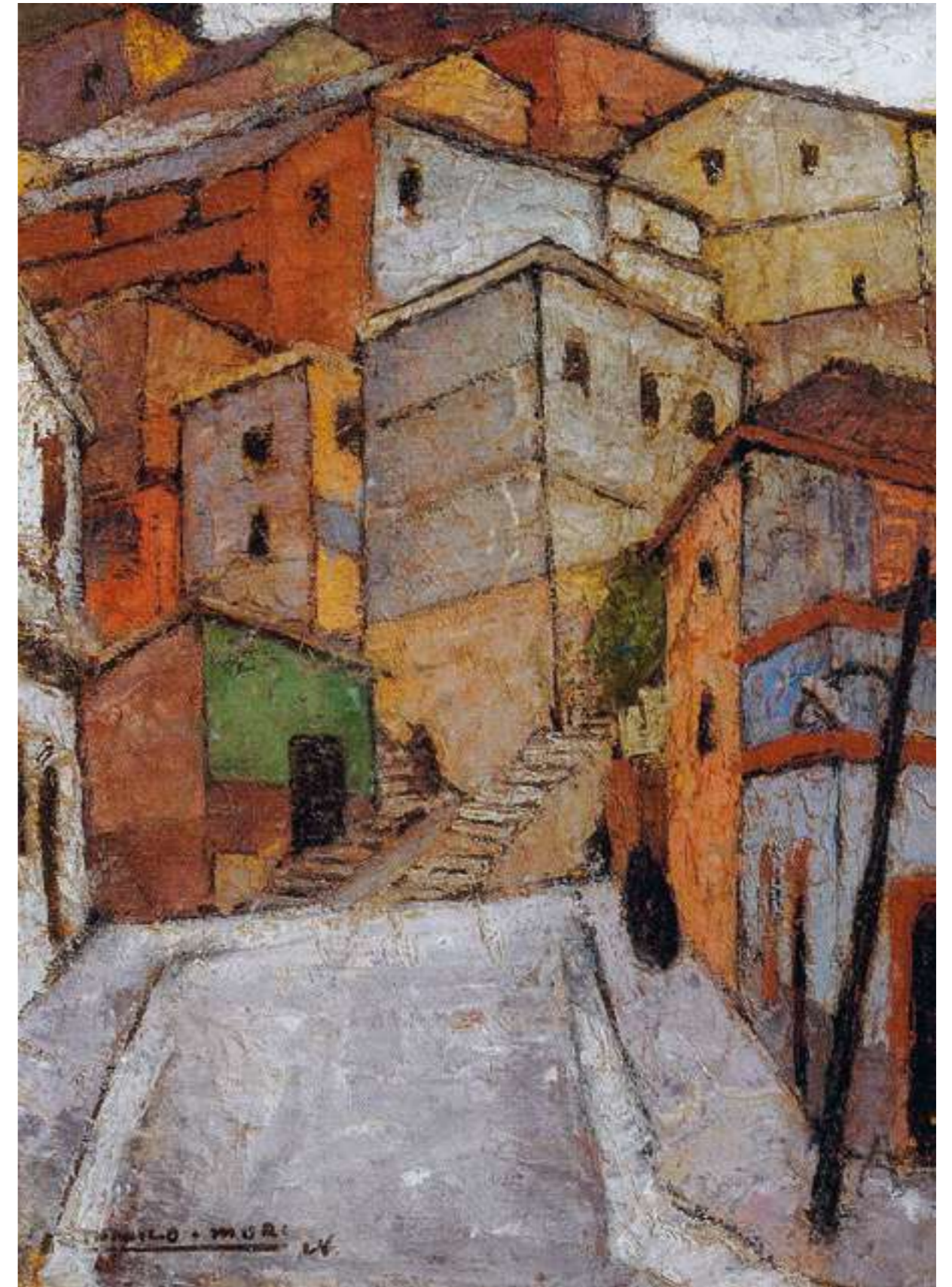
Cerro Merced, Valparaíso
Plumilla sobre papel, s/i
Museo Histórico Nacional



Valparaíso
Óleo sobre cartón; 21 x 27 cm
Colección particular



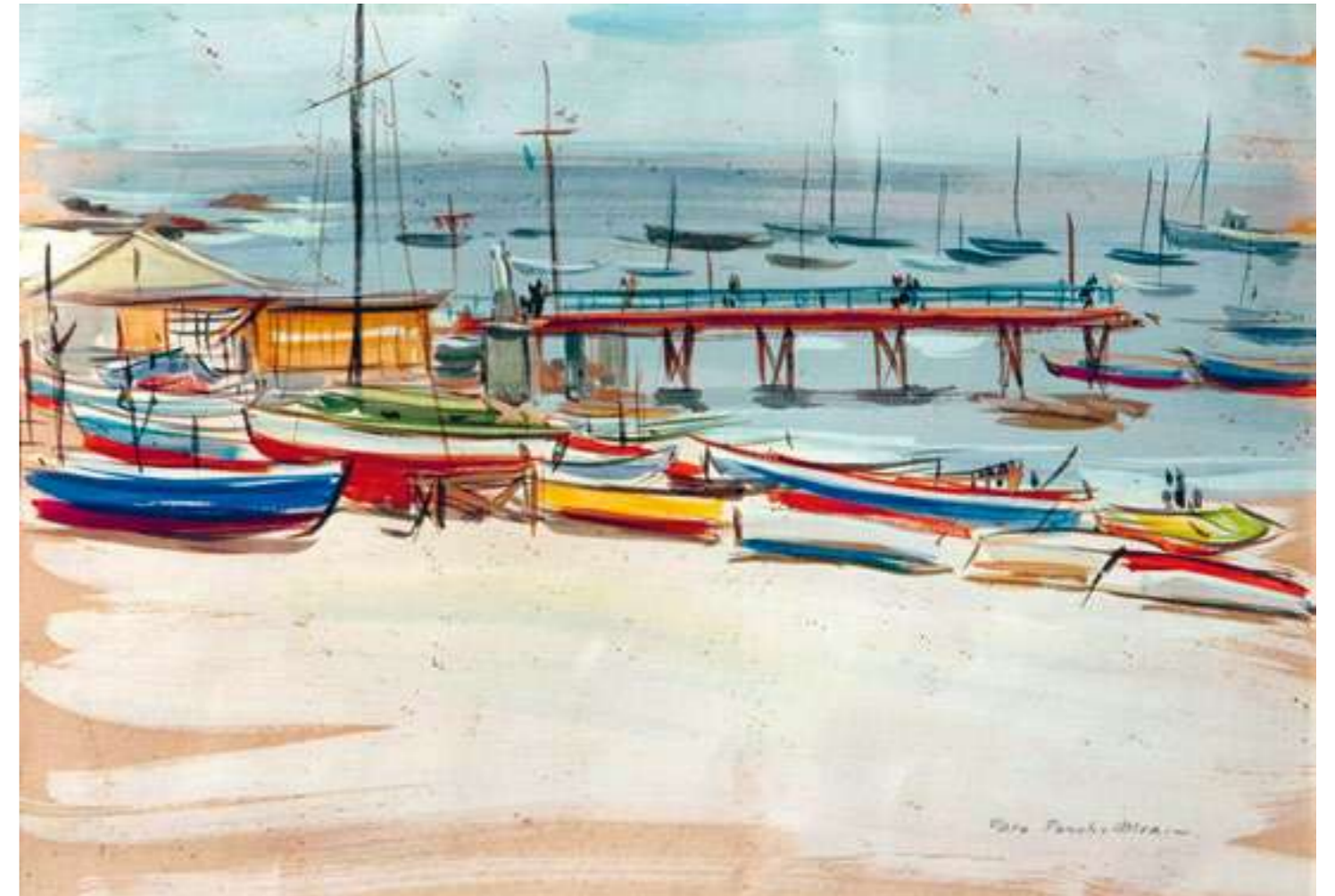
Posada del Arrayán, 1919
Óleo sobre tela; 43 x 36 cm
Colección particular



Rincón de Valparaíso, 1924
Óleo sobre tela; 36 x 45 cm
Colección particular



Portillo, 1944
Acuarela sobre papel; 28 x 38,5 cm
Colección particular



Caleta de Algarrobo (para Pancho Mori)
Acuarela sobre papel; 37 x 26 cm
Colección particular

La representación del barrio francés de Saint-Médard desde una perspectiva semifrontal, en sus formas geométricas y colores sólidos, permiten apreciar la influencia de Cézanne en Mori. Los personajes sin rostro, sin identidad, como parte del paisaje parisino y de la vida en la ciudad, se alejan de la bohemia del barrio Montparnasse, que por tanto tiempo estuvo fuertemente ligada a la figura de Camilo Mori.

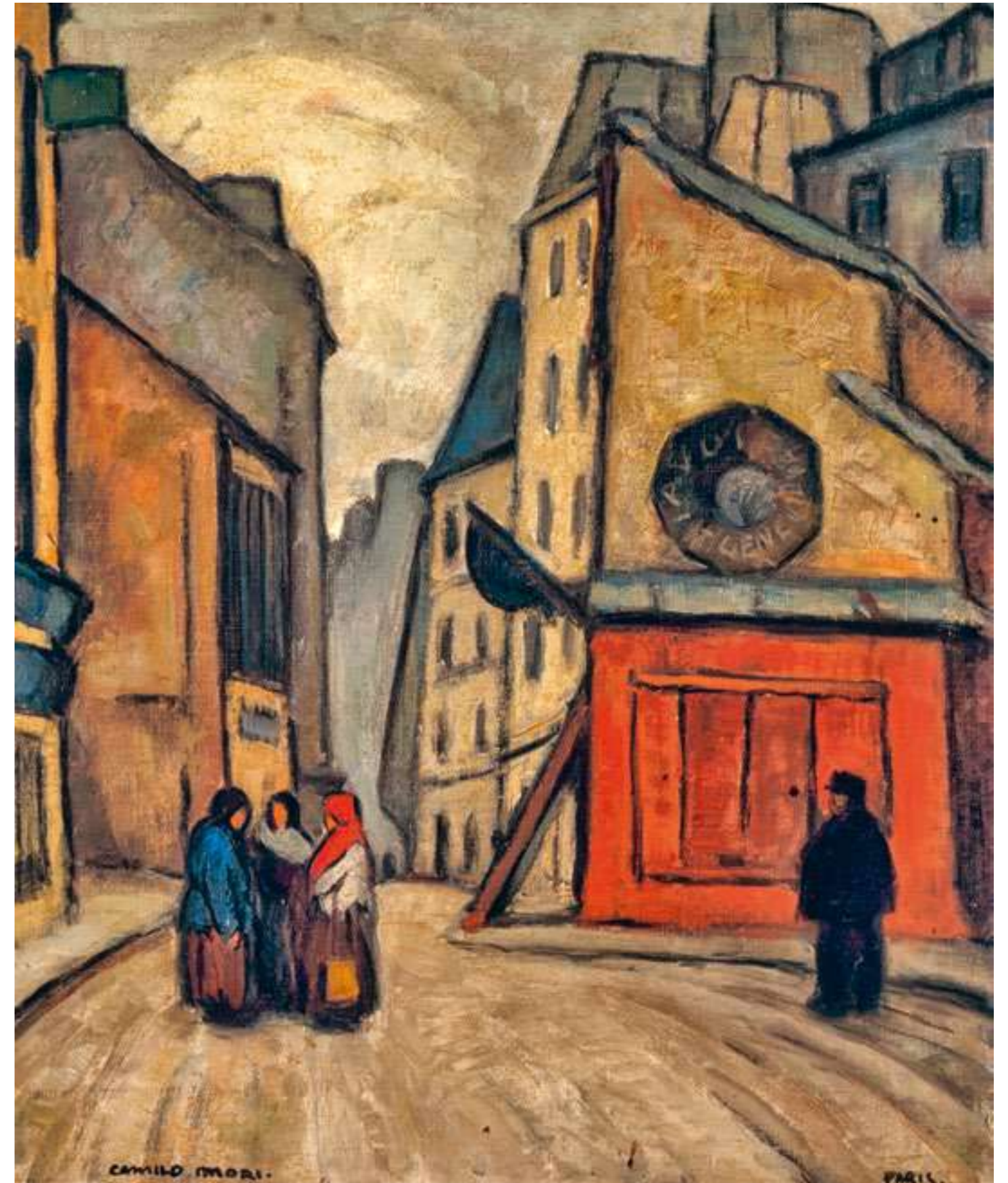
Loreto López

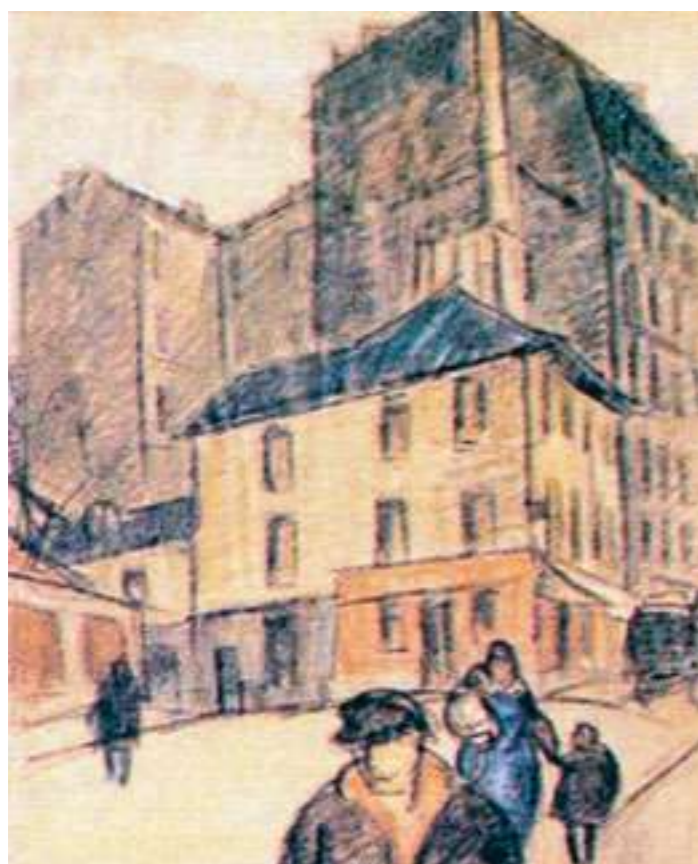
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO, CHILE

Saint-Médard

Óleo sobre tela; 39 x 46 cm

Colección particular





Rue Descartes, 1926
Acuarela y pastel sobre papel; 22 x 28 cm
Colección particular



Rue Descartes, 1927
Óleo sobre tela; 38 x 46 cm
Colección particular



París
Óleo sobre tela; 30 x 40,5 cm
Colección particular



Puente
Óleo sobre madera; s/i
Colección particular



Imaginar cómo podría percibir de niño Mori su entorno, de pronto me hizo jugar y parpadear con mis ojos derecho-izquierdo, abriendo-cerrando, una y otra vez entre estas dos imágenes. A modo de relámpagos aparecía cada una seguida en ritornelo. Contrastan colores en siluetas que parecen avanzar y volver. Casi un carrusel de vaivén que mira una y otra vez el fondo encendido en malva que al pasar el fogonazo en Luxemburgo, retornan colores y formas de los niños. El aroma de un bosque helado, el chirrido herrumbrado del carrusel, el pecho agitado de una alegría inmensa, una rama seca cayendo, un piso que flota algodónado y siempre hay alguien que se anima a cruzar. Estas sustancias estéticas alimentan decisiones futuras, "Sería pintor o nada...", a cambio de no perder ese valor único e irrepitible de esculpir el tiempo del senso propio.

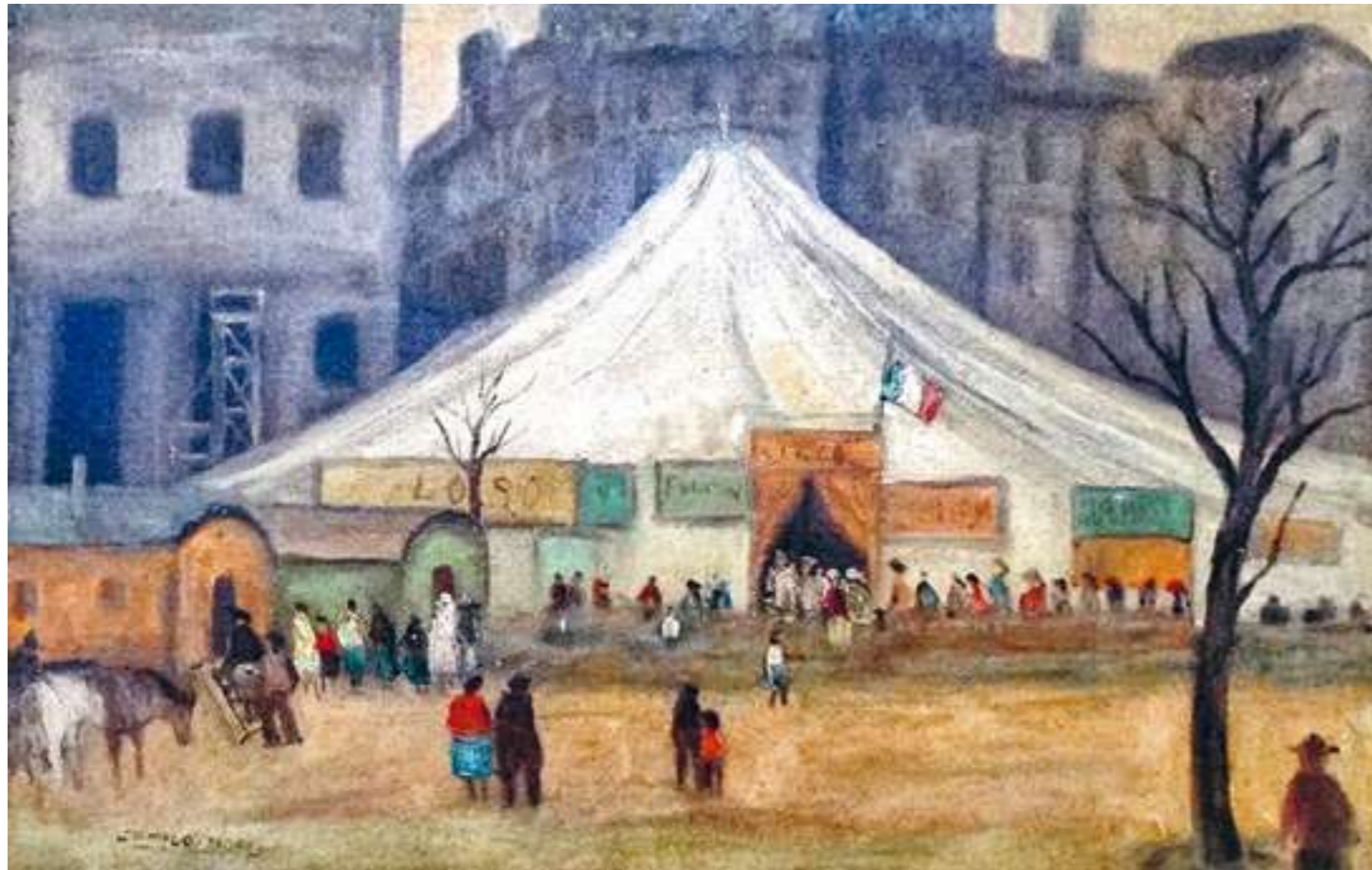
Delma Rodríguez

INSTITUTO DE PROFESORES ARTIGAS, URUGUAY

El carrusel de los niños, 1926
Óleo sobre tela; 33 x 41 cm
Museo Nacional de Bellas Artes



Carrusel en Luxemburgo, 1926
Acuarela y pastel sobre papel; 22 x 29 cm
Colección particular



Estos lienzos evidencian un giro en la propuesta de Mori: siguen postulados que él observara en artistas como Cezanne, Gris o Derain. Así, delimita las formas con una línea definida, de pinceladas largas, amplias y colores contrastantes, prescindiendo del trazo corto o de una paleta cargada de neutros aprendidos en Chile. Muestra la gran urbe, su vida cotidiana y el imaginario del circo, motivo frecuente entre pintores europeos de esa época, y al que Mori recurrió para varias telas ejecutadas en París.

Marisol Richter
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, CHILE

El circo, 1921
Óleo sobre tela; 69 x 43 cm
Colección particular



El circo, 1921
Óleo sobre tela; 77 x 63 cm
Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso



El circo, 1921
Óleo sobre tela; 69 x 54 cm
Colección particular



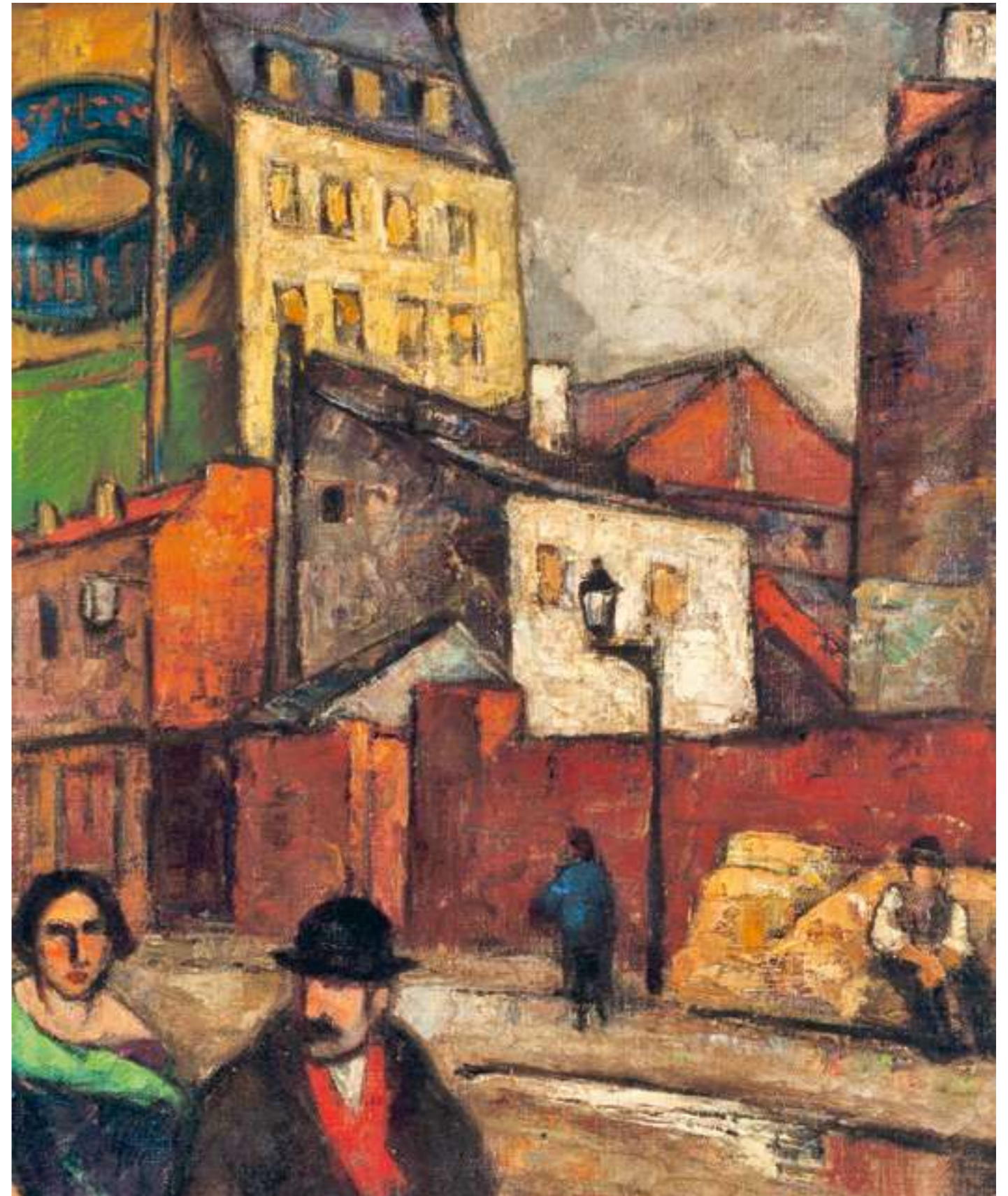
Invierno en París, 1927
Óleo sobre tela; 40 x 38 cm
Museo Nacional de Bellas Artes



Notre Dame, ca. 1927
Óleo sobre tela; s/i
Colección particular



Bosquejos
Lápiz sobre papel; s/i
Colección particular



Paris. Rue du Départ, 1926
Óleo sobre tela; 37 x 46 cm
Colección particular

“Montparnasse” fue donada por el autor en 1964, con motivo de una exposición individual de Mori en Antofagasta, gestionada por la Academia de Bellas Artes de la Universidad Católica del Norte, en esa época dirigida por el Maestro Waldo Valenzuela Maturana.

Hoy es parte de la Colección “Premios Nacionales” de esta pinacoteca, entidad que la resguarda y comparte permanentemente con la comunidad a través de exhibiciones periódicas de obras seleccionadas en la Sala de Exposiciones Chela Lira, ubicada en Antofagasta.

Es una obra de estilo figurativo, con uso de colorido brillante donde priman azules y rojos, destaca la composición simple y equilibrada junto al romanticismo del tema. En palabras del ex director de la Academia, Waldo Valenzuela, los personajes que figuran en la obra son el propio Mori y su esposa Maruja Vargas.



Pamela Ossa

PINACOTECA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL NORTE, CHILE

Montparnasse

Óleo sobre tela; 24 x 33 cm

Pinacoteca Universidad Católica del Norte



Compuestas por naturalezas muertas y extractos de periódicos, llevada a cabo en forma de *collage* por Picasso, Gris y Braque en su cubismo sintético, “L’Intransigeant” se relaciona con una serie de obras vanguardistas. La inclusión de estos extractos en la composición sugiere una crítica al sistema político y social europeo, exaltada a través de la comunicación mediante el juego de palabras. También podría referirse a la crítica de arte, si recordamos que Guillaume Apollinaire y André Salmon habían defendido el cubismo de Picasso y otros artistas modernos en el diario

L’Intransigeant, 1930

Óleo sobre tela; 73 x 60 cm

Colección particular

L’Intransigeant, aquí representado por Mori, quien se acercó a la vanguardia en París. Esta imagen muestra algo de las composiciones de Cézanne, admirado por Mori, y su inserción definitiva en el mundo de colores y libertad formal cubista, ofreciendo también un doble juego de significados entre el periódico francés y la historia de la recepción del arte moderno.

Elaine Dias

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL



Composición (formas), 1933
Óleo sobre tela; 50 x 61 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Composición, 1951
Óleo sobre tela; 73 x 54 cm
Colección particular

“Escena” muestra lo aprendido por Mori en París: estilización de las figuras y la radicalización de sus procedimientos. El neorrealismo en esta obra representa un ambiente cotidiano, una escena de lectura, motivo típico de la pintura decimonónica. El plano estructural, compuesto por colores vibrantes, trabajados según la regla de los complementarios, muestra un manejo sensual de su paleta. Aunque las figuras y escenografía son sinuosas, hay una fuerte arquitectura compositiva en líneas horizontales y verticales. Los volúmenes están definidos por el color y la línea es subsidiaria, predominando sobre todo el empaste cuidadosamente colocado. Las condiciones formales de su realización y el valor simbólico de motivos como umbrales, luna y mar, refuerzan una idea de sensualidad femenina que empapa la obra y pone a sus protagonistas refiriendo de soslayo al deseo y los pensamientos ocultos en una escena de lectura.

Matías Allende

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, UNIVERSIDAD DE CHILE

Escena, 1948

Óleo sobre tela; 65,3 x 50,3 cm

Museo de Arte Contemporáneo,

Facultad de Artes Universidad de Chile





Sin título
Óleo sobre madera; 69 x 44 cm
Colección particular



Sin título
Óleo sobre cartulina; 17 x 28 cm
Colección particular

Hacia 1960, el *ethos* de las artes en Chile, sobre todo en pintura, se orienta hacia el informalismo. El espíritu rupturista conquistado en la década del 20 había dado frutos al finalizar la primera mitad del siglo XX.

"Reflejos" encierra un enigma poético y también muestra la libertad técnica para resolverlo; la obra puede ser de filiación realista y representar la certera observación de la luz sobre un medio líquido, o bien puede ser la ensoñación expresiva de una imagen cuya mimesis resulta en abstracción o pérdida de formas reconocibles. En un ejercicio contemporáneo, al manipular la imagen con medios digitales, se reconocen patrones de colores cálidos y fríos en armonía perfecta, organizados en una geometría tanto regular como orgánica, en una composición cuyo ritmo instala en primer plano a los rojos y ocre, descansando sobre azules y violetas.

Fernando Ramírez

MUSEO SANTA ROSA DE APOQUINDO, CHILE

Reflejos, 1960

Óleo sobre tela; 33 x 24 cm

Casa Museo Santa Rosa de Apoquindo





La familia
 Acrílico sobre tela; 110 x 198 cm
 Colección particular



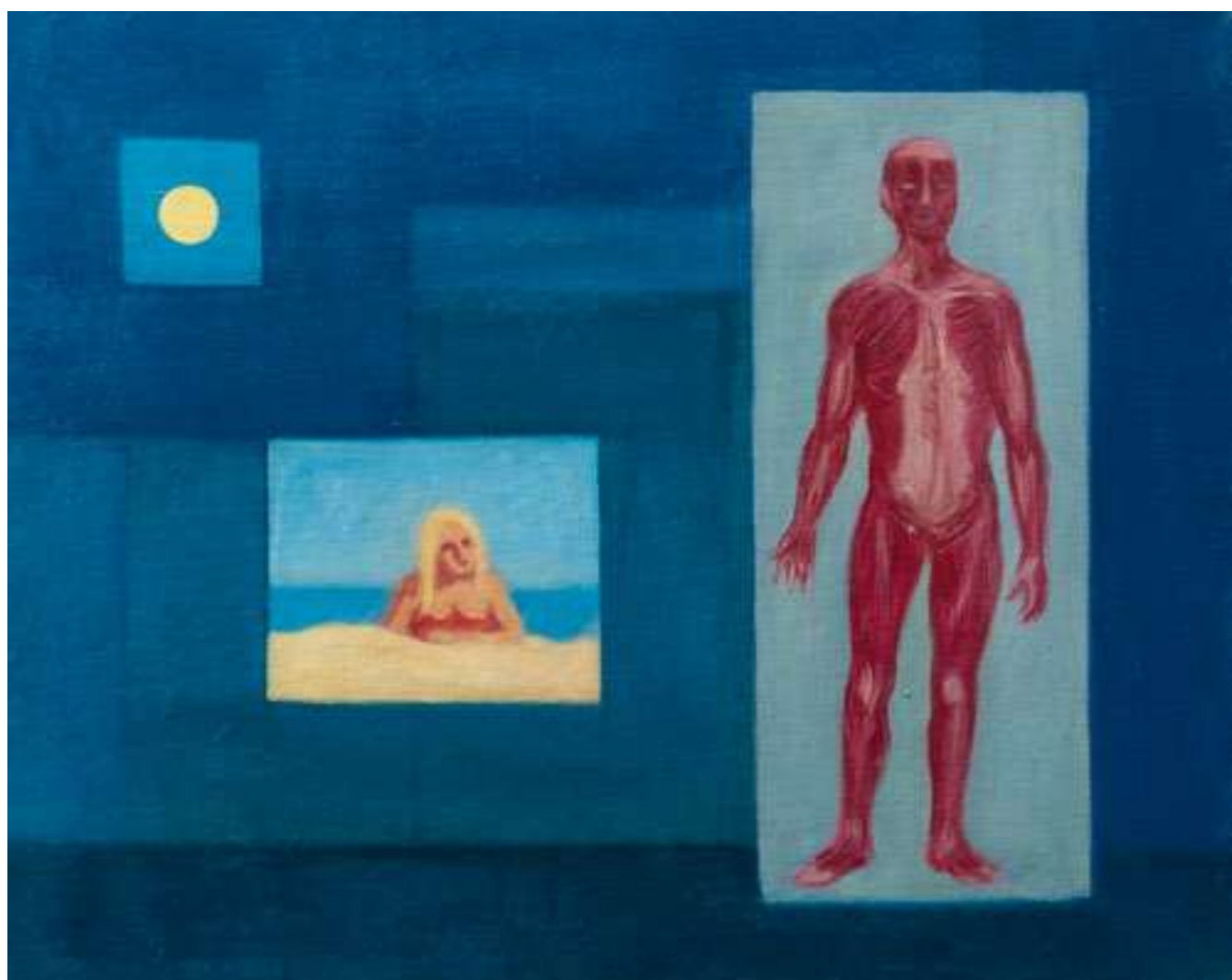
Sobre un bastidor de arpillera, Mori pone un bloque de madera oscura y áspera, en la que se aprecian las vetas y las juntas, que tiene inscrita en rojo una pequeña letra "A". Dado que es una tela rústica que se usa en la confección de sacos, la arpillera remite al trabajo obrero. El título, la apropiación de objetos cotidianos y una escritura despojada de maquillaje, acentúan un mensaje político: el saludo al líder político de la Unidad Popular, y el compromiso del artista con la causa social. De esta manera, el artista, el obrero, el campesino y el político se unen en un objeto conceptual.

Viva Allende, 1964
 Técnica mixta; 56 x 48 cm
 Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Para producir esta expresión política, Mori procede sacando a los objetos de sus usos cotidianos, una característica común de los artistas dadaístas y conceptuales. Esta obra, de apariencia simple, constituye un signo de alto impacto que rinde un homenaje al presidente que muere en el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

Ana Hoffmann

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL



Sin título
Óleo sobre tela; 50 x 40 cm
Colección particular



Sin título
Óleo sobre madera; 46 x 33 cm
Colección particular



Hombre llegando a la luna
Óleo sobre tela; 115 x 70 cm
Colección particular



Mi ventana porteña
Óleo sobre tela; 61 x 50 cm
Pinacoteca Universidad de Concepción

La presencia casi fantasmal de esa morada atrapa mi atención y me hace pensar en una gran escenografía para una obra cargada de misterios. Imagino que en cualquier momento entrarán a escena los actores, los primeros habitantes cruzando el desierto, desnudos y altivos, arrastrando su memoria desde el fondo de las edades; los trabajadores del salitre, despojados de toda identidad, de toda dignidad, con la mirada extraviada escarbando la tierra; entrarán también los desaparecidos con sus cuerpos lacerados, que sembraron sin ceremonia los dueños de los fusiles en su demencial reguero de tristezas, luminosos a pesar del martirio, celebrando un conjuro con la historia, nuestra historia.

Un paisaje que por la parquedad de detalles posee dimensiones ocultas, donde la esfera de lo visible es apenas un señuelo, una arista manifiesta de las fuerzas interiores que ocurren más allá de los contornos de la obra, lo que no se puede ver, solo descifrar.

Sandra Santander

PINACOTECA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, CHILE

Norte grande

Óleo sobre tela; 139 x 100 cm

Pinacoteca Universidad de Concepción





Sufragio femenino
13 x 21 cm
Colección particular



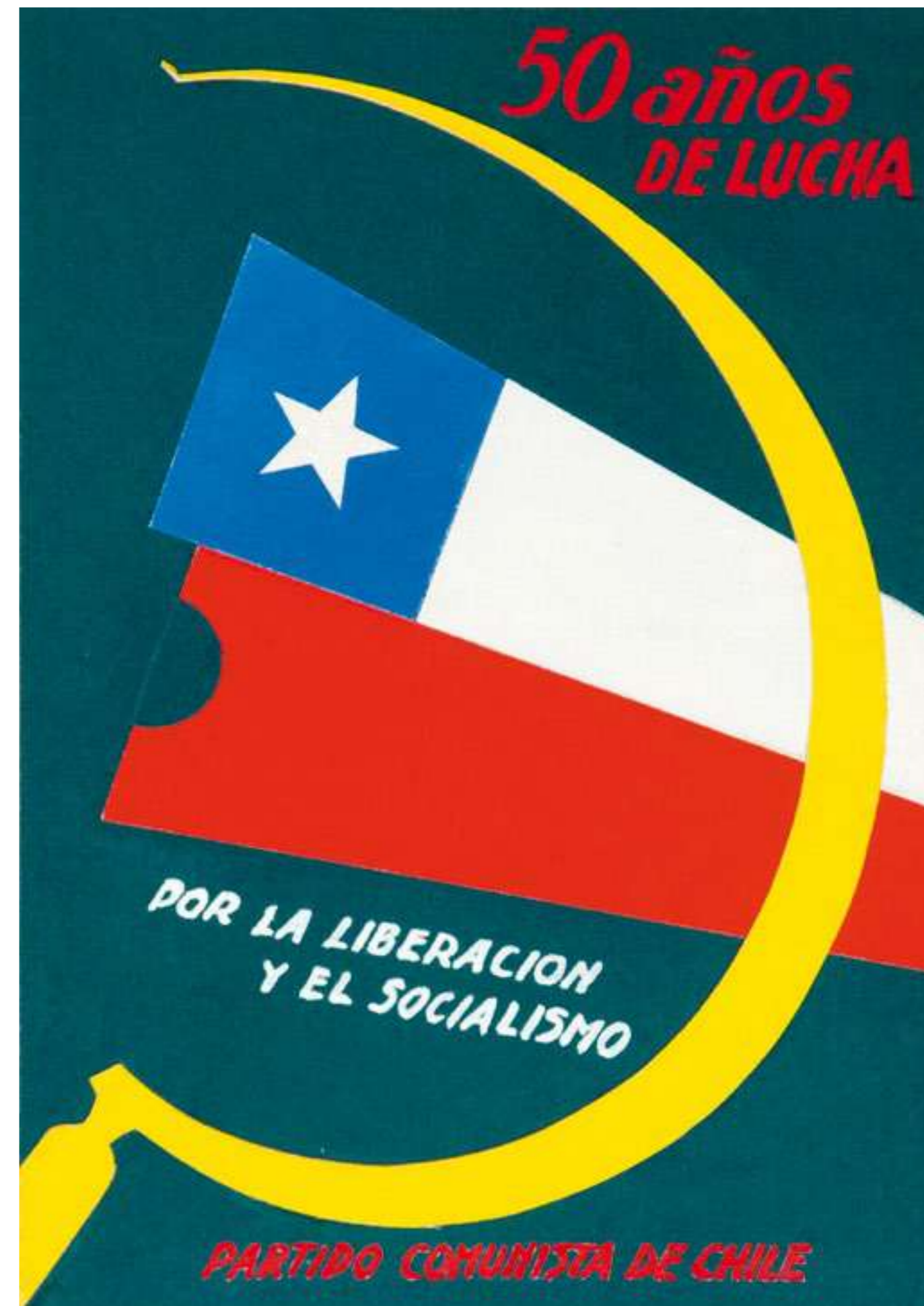
Una sola América, una sola acción
19 x 30 cm
Colección particular

Mori, precursor del afiche en Chile, aprendió esta técnica en Europa, y en esta obra busca un sentido artístico comprometido con el ámbito local y la industria nacional. En esencia, articula en un mismo diseño distintos elementos funcionales, estéticos, tecnológicos y simbólicos, que no son ajenos a los procesos y cambios sociales del país. La técnica empleada en la elaboración de este afiche es mixta, ya que utiliza ensamblaje de papel para las formas de la bandera y la hoz, y la tipografía la realiza a través de la aplicación de pigmentos.

Lorena Villegas

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE TEMUCO, CHILE

50 años de lucha. Por la liberación y el socialismo. 1972
Papel cortado y adherido sobre papel y pintura; 17 x 24 cm
Colección particular





Allende Presidente
14 x 30 cm
Colección particular



Plan de la nueva vivienda, 1939
Litografía sobre papel; 77 x 55 cm
Museo Histórico Nacional

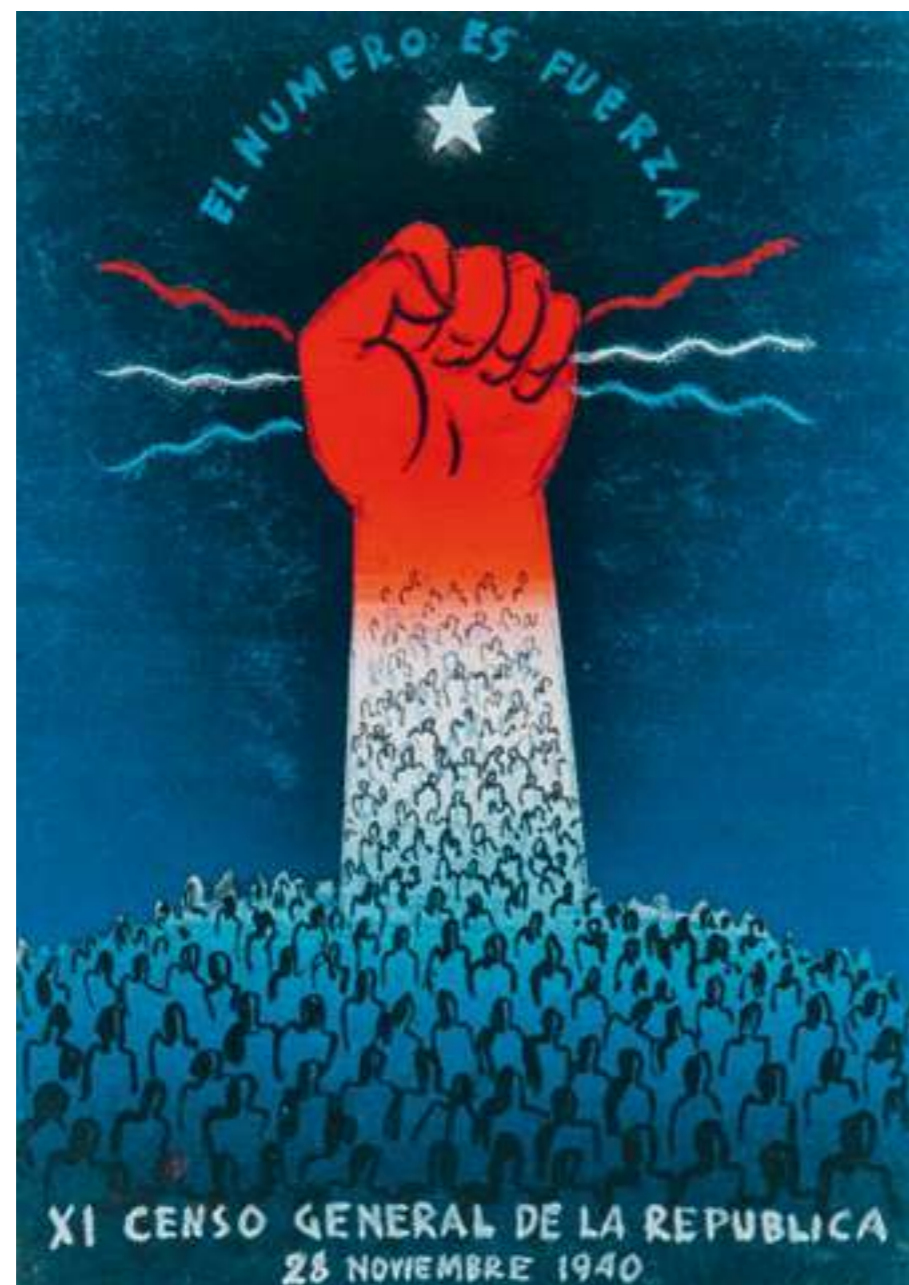
El Partido Comunista de Chile funda en 1940 el periódico *El Siglo*, con el propósito de promover las ideas de los obreros organizados. Fue la masificación de las técnicas de reproducción lo que dio origen a lo que Jacques Rancière llama “la promoción estética de los anónimos”; es decir, no solo permitió a los obreros la posibilidad de difundir su pensamiento, sino también la aparición de las artes mecánicas. Anunciando la reaparición de *El Siglo* en 1952, luego de que fuera clausurado a causa de la “Ley maldita”, este afiche es la evidencia artística de una época en la que ya no se cuestiona que la imagen de un trabajador ocupe el lugar que antes la tradición representativa solo otorgaba a las élites.

Pablo Cayuqueo

UNIVERSIDAD ARCIS, CHILE

Lanzamiento del periódico “El Siglo”, 1952
Litografía sobre papel
Biblioteca Nacional





XI Censo General de la República, 1940
14 x 19
Colección particular



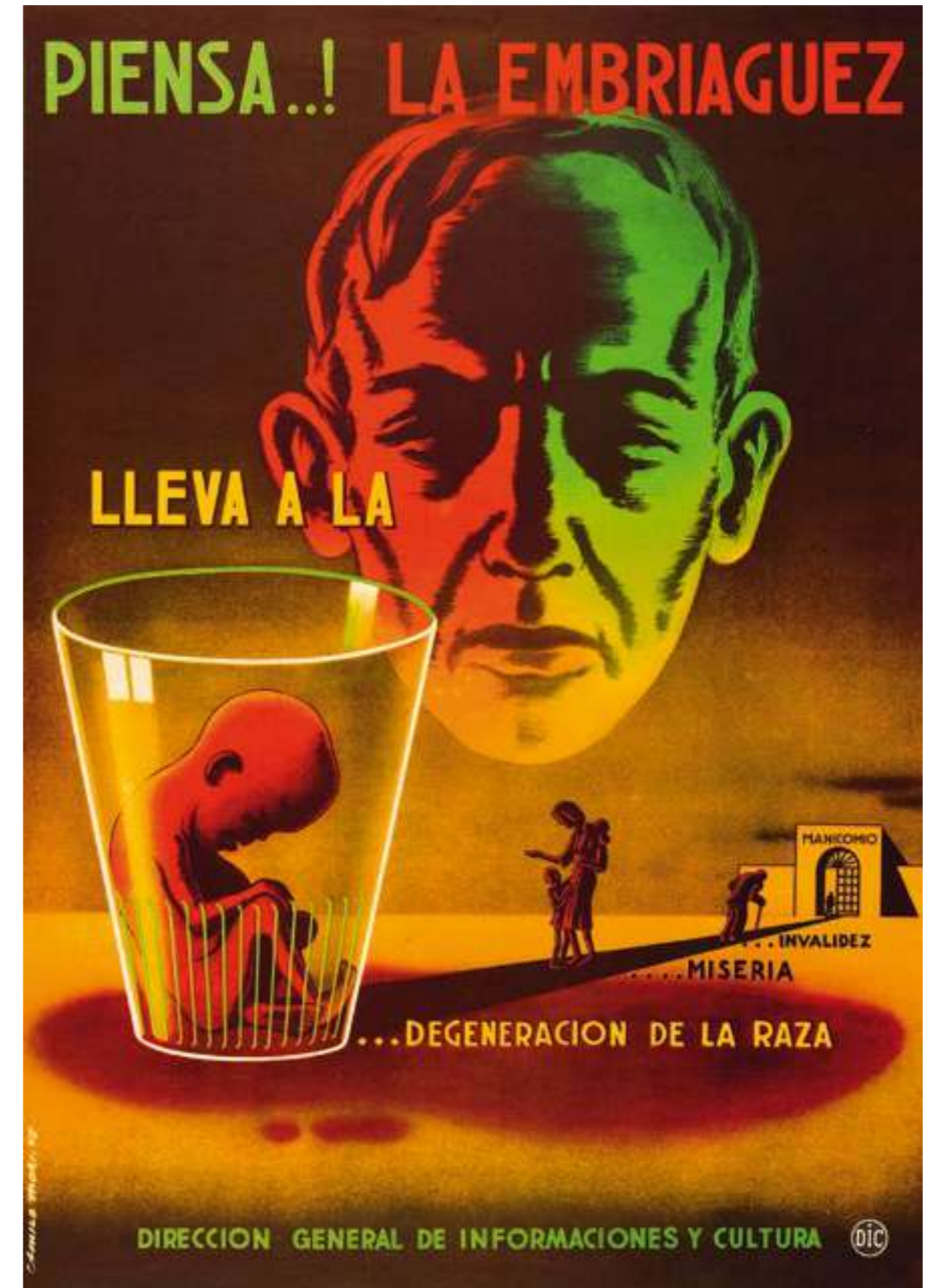
XI Censo General de la República, 1940
18 x 26
Colección particular



El borracho es una vergüenza nacional
15 x 22
Colección particular



El alcoholismo degenera la raza
20 x 26
Colección particular



La embriaguez lleva la degeneración de la raza, 1945
Litografía sobre papel
Museo Histórico Nacional



Campeonato Sudamericano Extraordinario
23 x 30 cm
Colección particular



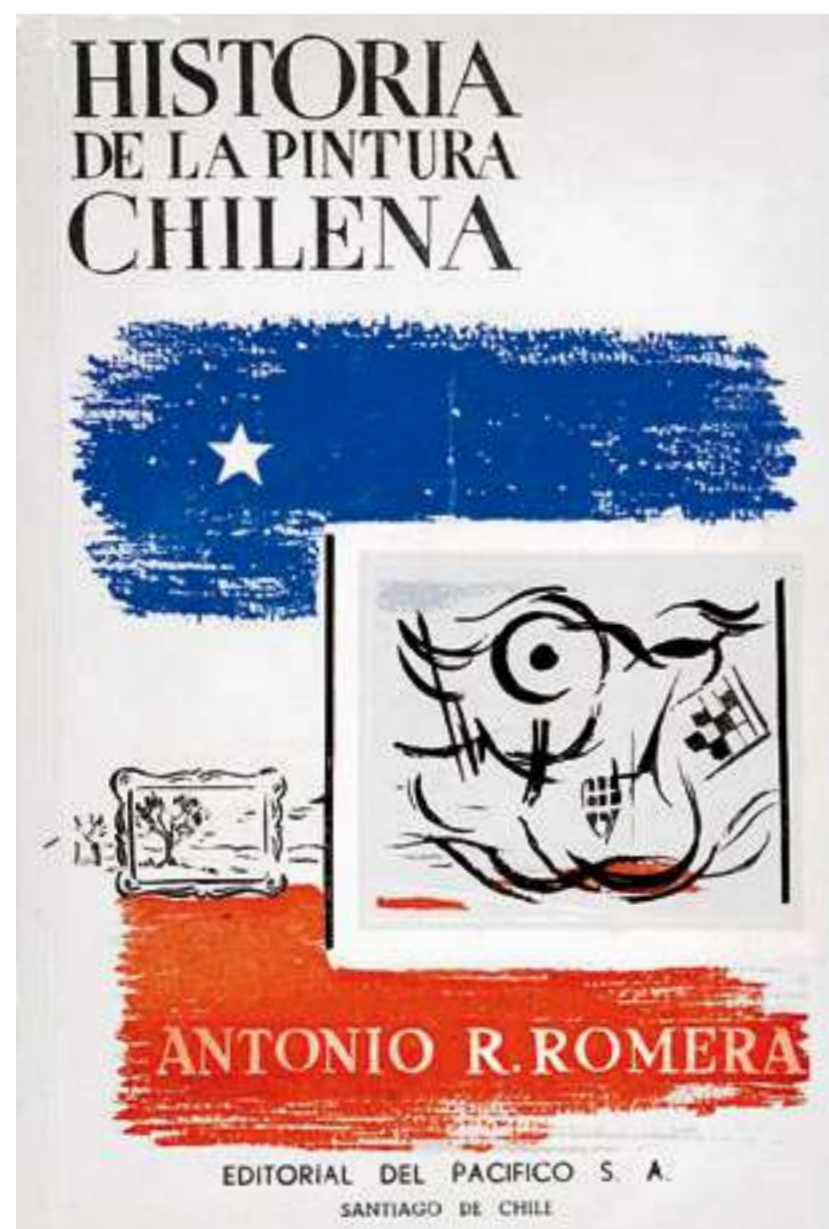
Inauguración de la casa 5 mil, 1952
12 x 17 cm
Colección particular



Línea Área Nacional
20 x 10 cm
Colección particular



Carnaval del Pacífico
22 x 32 cm
Colección particular



Historia de la pintura chilena, Antonio R. Romera.
Santiago: Editorial del Pacífico, 1960

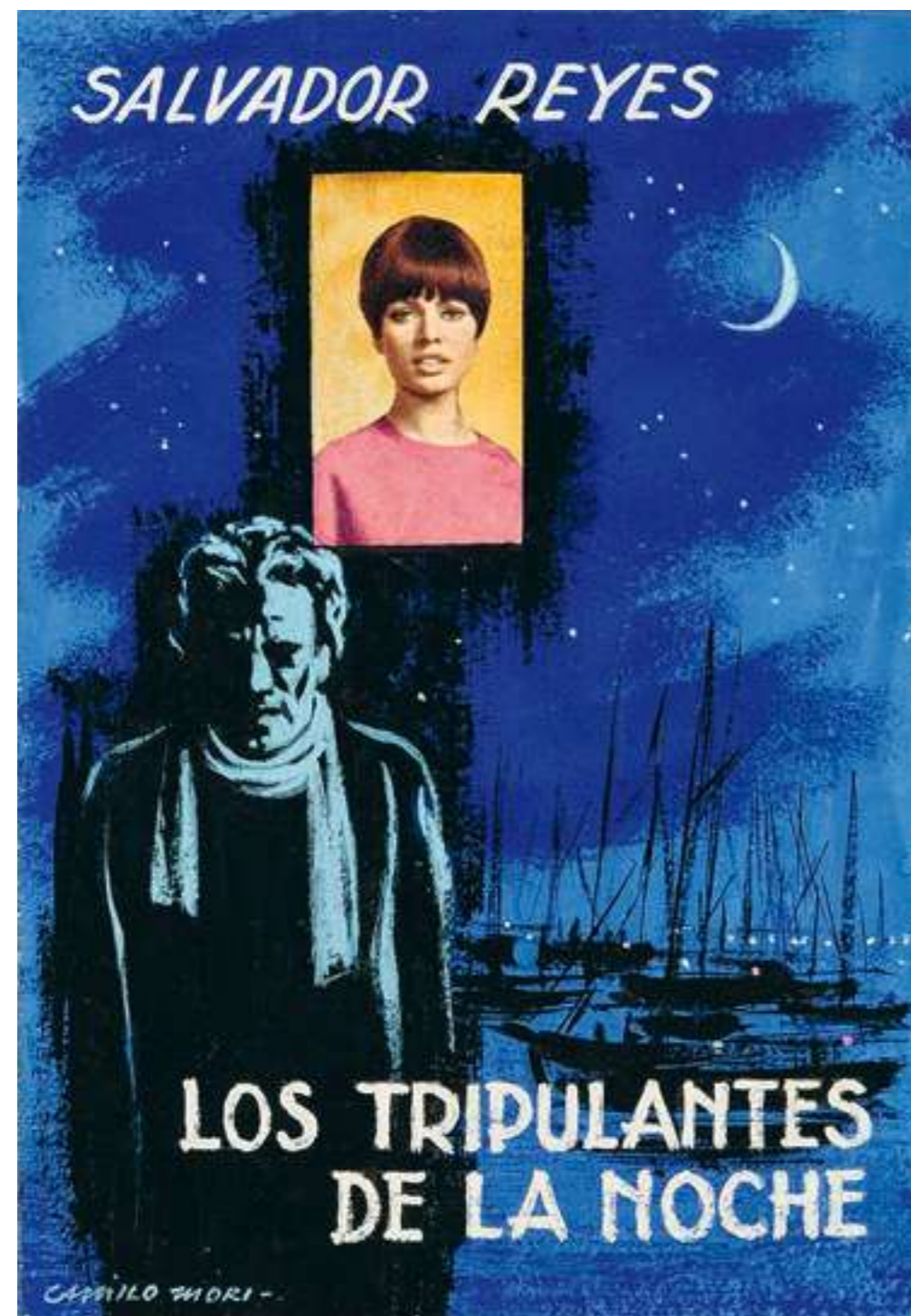
Esta portada presenta al arte chileno bajo una lógica vanguardista de superación del pasado. En la imagen se muestra el pabellón nacional como fondo que articula tres momentos. El primero, el paisaje, simbolizado por un diminuto árbol, da lugar a un cuadro figurativo (que recuerda la obra de Valenzuela Llanos), que, siguiendo a Romera, se reconoce como uno de los referentes de la pintura nacional. A partir de esta imagen, surge una segunda obra, liberada del imperativo mimético (que puede relacionarse con el Grupo Montparnasse y Vargas Rosas), ubicada en primer plano y que supera lo anterior. El grabado deja entrever otra interesante faceta de Mori: haber sido un destacado diseñador de afiches. Refleja el intento del artista por posicionar la idea de un arte autónomo en Chile, pues para él como pintor, curador y docente, que probablemente propició el cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929, su intención era pintar sin fórmulas.

Patricia Herrera
UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA, CHILE



Un modo de cantar, Sara Vial
Santiago: Editorial Side, 1962





Los tripulantes de la noche, Salvador Reyes.
Santiago: Zig Zag, 1967

La portada de Mori para *Los tripulantes de la noche* es un ejemplo de su espíritu experimental. En la imagen capta los elementos centrales de la novela: nostalgia, deseo de aventuras que no se consuman, desesperación y amargura. En un primer plano, en claroscuro, una figura masculina de rasgos vagos tiene como telón de fondo un muelle en el que un grupo de barcas, cuyas formas y mástiles, así como el puerto, parecen fundirse con el mar y la noche. El peso y lo sombrío del paisaje es roto por la presencia de la fotografía de una mujer que, a diferencia del resto de la composición, tiene contornos perfectamente definidos. El contraste de lo pictórico y fotográfico expresa el proyecto de Mori por forzar los límites expresivos de los lenguajes y las posibilidades técnicas visuales disponibles en un terreno antes explorado: el afiche.

Tarik Torres

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO, MÉXICO



Ilustraciones interiores, *Los tripulantes de la noche*.
Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile
Fotografía de Romina Moncada Zilleruelo



ESTUDIOS CRÍTICOS

La figura de Camilo Mori, consideraciones para la construcción de un relato.

Los Autores

Los textos que nos informan de la vida y obra de Camilo Mori son abundantes, pero se presentan como un relato incompleto, en el que hay períodos muy documentados y otros no tanto, generando una desorganización de la información, en el que las imprecisiones y contradicciones que lo pueblan no son menores. Nuestro objetivo es, por una parte, organizar esa información, con una mirada crítica que contribuya a desanudar las impresiones y contradicciones encontradas; y por otra, destacar la figura de Camilo Mori como un artista transversal en el devenir de la pintura del siglo XX en Chile. Un vanguardista cuya recepción activó oposiciones y adhesiones en toda su trayectoria productiva. Su transversalidad se evidencia por las temáticas, géneros y estilos por los que enrumbo sus búsquedas artísticas, que lo configuran como un referente del campo de las artes visuales en Chile, y un referente local en el contexto latinoamericano.

PRESENTACIÓN

Ramón Castillo

La autobiografía del artista y las recientes investigaciones de Samuel Quiroga y Lorena Villegas reconstruyen a tres voces el itinerario artístico del pintor Camilo Mori. Los textos funcionan como tríptico, en la medida que secuencialmente señalan una línea de tiempo que nos va entregando valiosa información sobre lugares, acontecimientos, crisis en el mundo del arte y a sus protagonistas. Repasamos de distintas maneras su origen humilde y al mismo tiempo su capacidad de salir adelante, donde se destaca su formación artística en provincia, en la Academia y luego Escuela de Bellas Artes de Santiago, en Montparnasse, y muy pronto como viajero incansable, promotor, gestor y protagonista del arribo y desarrollo de la vanguardia en Chile. De esta forma nos quedamos con un primer perfil de Mori, poseedor de una personalidad talentosa, sociable y activa, tanto en el campo de las artes, como en la academia, en la política o como representante de los artistas a través de la APECH.

En primer lugar, en la autobiografía realizada en septiembre de 1972, el propio Mori revisa la historia del arte de su tiempo, ubicándose al interior del relato, queda dentro de la historia del arte local en tanto testigo, promotor y protagonista. De alguna manera es evidente tanto su rol de artista aglutinador de los más diversos talentos en el arte y la política, al mismo tiempo que es un espectador privilegiado, reseñar situaciones y lugares específicos para establecer con claridad su punto de vista dentro de la escena. Incluso, se encarga de remarcar su molestia y reclamar tardíamente su pertenencia cuando el pintor recuerda: “Grupo Montparnasse, en el que no están todos los que son ni son todos los que están”. Y más adelante, liberado de episodios historiográficos duros, comprendemos el alcance de lo que realizó en vida al dar a conocer su personal compromiso con los artistas como agentes de transformación social: “Siempre he creído que los artistas, como integrantes de la colectividad, deben agruparse, deben unirse por sobre toda bandera estética, para evidenciar, para defender sus aspiraciones y anhelos, y los derechos que les asisten como hombres dentro de una sociedad.”

En segundo lugar, la lectura de los textos de Quiroga y Villegas nos dan la impresión de mirar los lugares y momentos, bajo un efecto estereoscópico (dispositivo de visión fotográfica, antecedente del 3D), pues ambos investigadores nos muestran zonas, levemente desplazadas, que en conjunto nos ayudan a completar una imagen ampliada del artista: vemos con nitidez a un incansable viajero a nivel geográfico y artístico. Es por ello que no deja de sorprender, que de cada viaje y movimiento que conoció en los talleres, museos y galerías de Francia, Italia, España o EE.UU., hizo de su paleta un crisol estilístico, un eclecticismo distintivo de su trabajo: fue paisajista y pintor de retratos, realizó copias de grandes maestros al tiempo que también fue cezanianno, luego fauvista, expresionista, surrealista y abstracto.

Samuel Quiroga establece un primer perfil intelectual y estético de Camilo Mori, en la medida que demuestra el intercambio permanente que se produce entre su práctica artística, identificando las condiciones materiales y el contexto cambiante o los distintos escenarios en los que desarrolló su trabajo pictórico y gráfico. Y si por una parte Quiroga despliega con mucha legibilidad, el pensamiento y postura itinerante de Mori, a nivel creativo, por otra parte, Lorena Villegas, nos detiene sobre ciertos episodios cronológicamente delimitados donde el lector tendrá que unir las distancias geográficas y estilísticas. De ahí que ambos coinciden en la idea de que Mori sea un tenaz viajero, como tantos otros artistas chilenos que en el siglo XIX, XX o XXI, han tenido y tienen aun, la necesidad ponerse al día, como si fuese necesario enterarse de lo que ocurre afuera, para ver luego de que manera se afecta o modifica lo de adentro, tanto en la propia obra, como a nivel de nuestra cultura. Un ímpetu de aventura y sacrificio que aspiraba al reconocimiento y autoinscripción en el arte, tal como el propio Mori lo señaló en su autobiografía: “Hice una exposición de despedida, aventurándome, y logré partir a Europa. Y vivo en Italia, en París, en España, y sueño en la conquista de un nombre, mientras perdura y persiste en la nostalgia el rostro de la mujer amada.”

Los dos autores destacan la necesidad que tiene Camilo Mori de conocer y experimentar el espíritu de lo nuevo, y por lo tanto dejar lejos los esquemas, gustos y canon que sostenía la tradición de la enseñanza artística recibida. A través de los talleres de arte que frecuentó, los salones, las bohemias, tertulias y cafés, describe un paisaje de innumerables acontecimientos de las primeras vanguardias y la Escuela de París. Mori pudo actualizar su oficio y postura frente al arte tantas veces como quiso, lo que le permitió enfrentar con sabiduría los distintos momentos de incompreensión y falta de recepción de su arte y el de sus colegas, tanto a nivel de la crítica, como de los salones oficiales y las representaciones institucionales. Es elocuente de esta precariedad institucional, el hecho de que no llegase a ser director del Museo, sólo lo veremos el año 28 como subdirector, pero tras irse becado a Europa a fines del mismo año, y a pesar de que se indica en el decreto oficial que estudiará administración y gestión de museos, ya no regresará a dirigir esta entidad.

Esta férrea y actualizada postura del artista se ve reflejada en los textos que nos sitúan en momentos coyunturales del oficio del pintor, desde el contexto de la enseñanza a los lugares en los que va desplegando su vida y obra. Finalmente, debemos destacar en esta cuidadosa edición, la presencia polifónica de nuevas lecturas críticas realizadas a una selección de obras de Camilo Mori. Poco más de veinte autores, nacionales y extranjeros, entre críticos, académicos e investigadores, despliegan una breve estética de la recepción, haciéndose cargo de lo que el propio Camilo Mori señaló respecto del juicio crítico y la perspectiva del tiempo:

“Han pasado 44 años. Toda una vida. Sólo ahora podría hacerse un balance del aporte de cada cual al desarrollo de nuestro arte. Sólo ahora podrían juzgarse en profundidad los resultados. He aquí una tarea para críticos.” (Camilo Mori, 31 de octubre de 1970).

Santiago, Abril, 2017

Plumas y pinceles en conflicto:

La Vanguardia más allá de un mero gesto.

Samuel Quiroga

A Josefina Vial

El fervor y la humildad artística de Camilo podrían servir de ejemplo para muchos. Vivir estudiando, investigando y eternamente descontento de la propia obra, es índice de superación constante. Sólo los insatisfechos avanzan, impulsados por su sed de superación y una fe inquebrantable en que alcancen la meta anhelada.

EMILIO PETTORUTI, 1985

Camilo Mori es un artista visual que cruzó activamente el siglo XX. En muchos sentidos se da una profunda relación entre su obra y el devenir histórico nacional, al punto que se podría trazar un paralelo entre su producción visual, que va de 1912 a 1973, y el corto siglo XX chileno, un siglo que comienza con la irrupción de movimientos sociales y culturales, y que se cierra con el Golpe Militar de 1973¹. Mori, que concebía el arte como una forma de acción, fue un protagonista de los cambios que se iban sucediendo en la esfera pública. De ahí el interés por investigar su rol en la construcción de objetos culturales² que activaron nuevos sentidos y discursos, y entraron en conflicto con el orden establecido. En este sentido, se analizan los vínculos que Mori estableció, tanto con los maestros formadores, Juan Francisco González y Pablo Burchard, como con las figuras informadoras de los procesos de vanguardia, Vicente Huidobro y Jean Emar durante la década de 1920³.

ANTECEDENTES DE LOS MOVIMIENTOS DE VANGUARDIAS EN CHILE

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el conflicto entre la burguesía y la nobleza estaba finiquitado; había triunfado la burguesía y se iniciaba el período de mayor apertura del capitalismo. Y de la mano de la extraordinaria magnitud que alcanza el libre comercio, el mundo entero quedará subordinado a la hegemonía de las potencias centroeuropeas. Así se consolidó un colonialismo que devino imperialismo, y cuyas disputas y excesos culminaron en la crisis que dio origen a la Primera Guerra Mundial. En paralelo, se levantó y consolidó una ola revolucionaria mundial que se oponía al orden capitalista y a sus cómplices oligarcas locales en cada país.

El fin del largo siglo XIX y comienzo del corto siglo XX estuvo marcado por el deseo de cambios radicales. La Revolución Rusa de 1917 tuvo eco en casi todo el orbe, “importantes movimientos estudiantiles revolucionarios estallaron en Pekín (Beijing) en 1919 y en Córdova (Argentina) en 1918, y desde este último lugar se difundieron por América Latina generando líderes y partidos marxistas revolucionarios locales” (Hobsbawm, 1998: 73). En efecto, en 1920, en Santiago de Chile, la Federación de Estudiantes se moviliza abogando por cambios. Waldo Vila, con motivo de la entrega del Premio Nacional de Artes a Camilo Mori, recuerda este período:

Y aquello sucedía por el año veinte: año crucial que marcó un cambio profundo en la estructura social del país, y un nuevo cauce en el pensamiento de la juventud representada auténticamente en esa Federación de Estudiantes [...] A los de aquella generación se nos llamó del año veinte, y ahora dos de ellos alcanzan juntos las altas dignidades de los premios nacionales de literatura y pintura respectivamente, José Santos González Vera y Camilo Mori (Vila, 1950: 2).

En el campo de las artes visuales emergen producciones —críticas con la “institución arte”⁴— que rompen con los cánones tradicionales de la figuración. Sus autores, provenientes de las clases subalternas y al margen de las élites, desafían la mirada monocular y racionalista que, surgida en el Renacimiento, aún se mantenía a fines del siglo XIX. Estas nuevas tendencias operarán en la construcción de la imagen y en la dotación de sus contenidos, en una lógica distinta a la de la tradición académica que criticaban. Así lo sintetiza Mori:

Resumiendo: Neoclasicismo de David y de Ingres. Romanticismo de Gericault y de Delacroix. Realismo de Courbet, Corot y de la Escuela de Barbizon. Impresionismo, Neo-impressionismo o Fauvismo... Siempre se está en la órbita del Realismo.

Con el Cubismo empieza la lucha de la pintura por la pintura (Mori, 1948: 2).

Las evidencias de esta tendencia forman un corpus abultado; por ejemplo, en 1914 Vicente Huidobro presenta en el Ateneo de Santiago de Chile su manifiesto “Non serviam”, sentando las bases del Creacionismo, a partir del cual se puede hablar de una vanguardia orgánica y de una estética nueva. “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada”, planteaba Huidobro en ese entonces. Otros ejemplos de estas búsquedas de cambios están presentes en Paul Cézanne, Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) y Guillaume Apollinaire, tal como Camilo Mori los señala en las páginas de la revista *Pro Arte*:

Ya algunos fauves sentían la necesidad de ir contra el desorden y el temperamento desencadenados. La lección esbozada por Cézanne, empieza a buscar su aplicación definitiva. Ya él lo había dicho: “cada objeto, tras los accidentes de su forma, puede ser

llevado a la unidad, a los volúmenes simples y puros, o sea, a los volúmenes primordiales. Es el cubo, el cilindro y la esfera como interpretación de los volúmenes de la naturaleza”.

Ozenfant y Jeanneret [Le Corbusier], han señalado en su famoso libro *La Pintura Moderna*, que “las libertades casi totales aportadas por el fauvismo, no eran, en suma, sino libertades dentro de un código usual; algunos se preocupaban de ver si ese código mismo tenía razón de ser... e infirieron que faltaba aún una libertad capital: la de eliminar el motivo exterior y hacer verdaderamente cuadros y no ya figuraciones imitativas”.

Hasta este momento había sido el triunfo del instinto. Pero una necesidad superior exigía “someter nuestras creaciones a la razón pura” al decir de uno de ellos, fundándose en el pensamiento platónico de que “los sentidos sólo perciben lo pasajero, mientras el entendimiento concibe lo permanente”, se encontró en la órbita de un nuevo orden, de un orden revolucionario [...]

Así uno se encamina —dice Guillaume Apollinaire— hacia un arte completamente nuevo. Hacia una pintura que se diferencia de la antigua en que no es arte de imitación, sino un arte de “concepción” que tiende a elevarse hasta la creación (Mori, 1948: 2).

Así, el campo de las artes se ve ocupado por personalidades rebeldes y comprometidas políticamente, radicales en su investigación visual, en permanente pugna con los valores artísticos que la tradición de la historia del arte y sus principales instituciones suponía: academias, museos, salones oficiales, galerías, crítica y mercado⁵. En esta nueva estética, claramente se visualizan dos momentos. El primero, en el período que va entre 1907 y 1914, aparece el circuito que se forma en torno a intelectuales y artistas, entre quienes figuran Alfred Jarry, Pablo Picasso, Henry Matisse, George Braque, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Amadeo Modigliani, Max Jacob y Eric Satie. Terminada la Primera Guerra Mundial, los artistas sudamericanos que adhieren a las ideas vanguardistas dan origen a un segundo momento, en el que la formalización del cubismo y la enseñanza de lo nuevo se traducen en un “retorno al orden” de los clásicos, para poder, mediante un proceso de análisis, alcanzar la síntesis de las formas, el color y líneas.

En Chile, estos cambios comienzan a manifestarse a través de formaciones⁶ de artistas e intelectuales que se aglutinan

en torno a la revista de cordel *La Lira Popular*, la Colonia Tolstoyana, la Generación de 1913, el Grupo de Los Diez y la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Aunque cabe mencionar que sus postulados aún no suponían un quiebre con la visualidad tradicional. Fueron Juan Francisco González y Pablo Burchard, partidarios de la renovación iniciada por los postimpresionistas europeos, los que entraron en colisión con la tradición académica; su influencia como artistas formadores fue fundamental en aquellos que más tarde renovarían la plástica nacional. En una carta que Mori escribe a un amigo, afirma que “don Juan Francisco González que es todo un temperamento, ágil, vibrante, sintetista [sic] en sus manchas, todo el ambiente local, dando carácter al mismo tiempo; es lo más nuevo, lo más avanzado que allí tenemos. Es el único que vale” (Mori, 1921: 14). La ruta abierta por Juan Francisco González en la búsqueda de una pintura visual, sensitiva y alejada de las fórmulas convencionales de la tradición académica encontró pleno eco en la obra de Pablo Burchard, quien puede ser considerado su continuador y el artista que marcó la transición a la pintura del siglo XX. Tres décadas después, Waldo Vila también recuerda al maestro Juan Francisco González:

Aquella generación nuestra y su época, por lo menos para los pintores, está bajo la influencia y presencia de la figura humana más vigorosa de nuestro ambiente artístico: la de Juan Francisco González. Don Juan Pancho, como le llamábamos sus discípulos. Nadie podría hablar de aquellos años sin detenerse a la sombra de este árbol añoso de la pintura chilena del cual nosotros grandes o pequeños somos sus ramas (Vila, 1950: 2).

Según Justo Pastor Mellado, Camilo Mori es el único exponente revolucionario que atraviesa las décadas de 1940 y 1950 sin vivir de los despojos del mito vanguardista de la década de 1920. Por el contrario, es un agitador que se hace responsable de varias iniciativas instituyentes, entre las cuales está el Premio Nacional de Arte. Además, sostiene Mellado, Mori goza de gran prestigio entre los jóvenes del Grupo de Estudiantes Plásticos, siendo el que pone a Pablo Burchard en relación con los jóvenes.

[Mori] no buscaba, en los años '50 y '60, forjarse una “maestría” de reconocimiento inmediato, sino que fue políticamente más certero, al proporcionales

a los jóvenes un referente anterior a su persona y figura artística, que ya había sido sancionada por su pertenencia “rupturista” al Grupo Montparnasse. Esta anterioridad cumplía con las exigencias simbólicas de recurrir a una “tradición” que no produjera de manera directa la filiación continua desde Pedro Lira en adelante. Si había un referente que representara, en vida, una tradición diferente, no oligarca, ése sería Pablo Burchard. Para sellar esta operación, me atrevo a sostener que Camilo Mori trabaja para que el primer Premio Nacional de Arte le fuera otorgado a Pablo Burchard (Mellado, 2003: 22).

Similar influencia ejercieron los pintores que viajaron a Europa. Ramón Castillo (2008) señala que la llegada en 1903 a París de Manuel Ortiz de Zárata marca una cronología de viajes de instrucción en los nuevos estilos del arte, para luego regresar con las novedades en materia artística y cultural. En 1917, fue Ortiz de Zárata el que introdujo en el ambiente artístico e intelectual parisino a Vicente Huidobro, quien llegaría a convertirse en una de las figuras que más influyó en los ámbitos literarios y de las artes visuales. Posteriormente lo harían Henriette Petit, en 1919, Luis Vargas Rosas, a fines de 1920, y Camilo Mori, en enero de 1921, entre otros. Waldo Vila señala que a Mori le eran ajenas las nuevas discusiones en materia de arte cuando llegó a París. “El cubismo no le decía nada; en casa de Vicente Huidobro, donde lo llevó Vargas Rosas, conoció casualmente a Juan Gris. Lo escuchó con interés, y sus palabras acabaron de disuadirlo respecto a su ignorancia en materia de pintura” (Vila, 1966: 118).

Otra figura importante es Jean Emar, que junto con Vicente Huidobro cumplieron un rol central como informadores en Chile, desde sus publicaciones en prensa, revistas y libros, de los procesos de vanguardias y cambios radicales que se estaban gestando en el campo de las artes. Ambos provenían de familias acaudaladas, lo que les permitió vivir en Europa cómodamente. Se instalaron en París por largas temporadas y sus hogares fueron espacios de encuentro para artistas e intelectuales que vivían o estaban de paso por esa ciudad. Años después, Camilo Mori recordará cómo él y Luis Vargas Rosas fueron recibidos en la casa de Jean Emar [el joven Yáñez] en París.

Recordemos: año 1917. Un joven, discípulo de José Backhaus, y que no pertenece al grupo del Bellas

Artes, expone en la Casa Ramón Eyzaguirre, junto a Rafael Valdés —maestro de la época— una serie de “manchas”, húmedas de trémulo sentimentalismo. Más tarde, el joven desaparece de Santiago para esfumarse en la lejana bruma de París. Allí, en 1921, dos noveles pintores de entonces, que hoy peinan antiguas canas, lo encuentran en el curso de croquis de la vetusta Academia Libre de “La Grande Chaumiere”, en pleno corazón de Montparnasse. Después el joven Yáñez acoje [sic] en su casa a los recién llegados y, junto con su atrayente esposa, los acribillan a preguntas... Bajo la luz del amplio ventanal del “atelier” de Pilo los jóvenes escuchan cosas jamás oídas y aprenden nuevos nombres de pintores. París comienza a revelárseles (Mori, 1950: 7).

Jean Emar o Juan Emar, cuyo verdadero nombre fue Álvaro Yáñez Bianchi, publicó en el diario *La Nación* de Santiago de Chile una serie de notas y artículos de arte informativos, que difundieron tendencias, autores y obras vanguardistas. Estos escritos fueron un importante apoyo para los movimientos vanguardistas locales.

En 1923, ha vuelto a Chile la avanzada que partiera el año 20: Enriqueta Petit, Julio Ortiz de Zárata, Luis Vargas Rosas, José Perotti, Oscar Lucares, Adolfo Quinteros y quien esto escribe. Pilo Yáñez, convertido en Jean Emar, crea en *La Nación* —diario de su padre— una “Página de Arte” y empieza en ella la batalla por el llamado “arte moderno”. Lo acompañan la gran mayoría “de los que fueron a Europa”, a los que se unen los nuevos del momento. Por primera vez en Chile iban a pronunciarse nombres que la generación que volvió con la primera guerra, allá por 1916, desconoció o bien prefirió silenciar.

Por fin había un sitio en la prensa desde donde combatir, y un grupo dispuesto a la pelea. Una oleada de entusiasmo y de rebeldía sacudió a los muchachos y una renovada esperanza alentó en su dura lucha (Mori, 1950: 7).

INDICIOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN PENSAMIENTO MORIANO?

Llegué a la Escuela en 1914, en agosto, el mismo día en que se declaró la Primera Guerra Mundial. Aunque ya había empezado el año escolar, el director don Luis Orrego Luco pasó por alto el reglamento y me admitió dadas “mis condiciones”, dijo.

—¿Entonces casi eres integrante de la llamada generación del año 13?

—No pertenezco realmente a esa generación de pintores, pero conviví con ellos y sufrí su influencia. Tengo, pues, su misma formación (Sienna, 1955).

Debe considerarse que yo fui el último que llegaba al ambiente plástico de esos años. Recuerdo perfectamente que las modernas corrientes europeas no tenían eco alguno entre nosotros (Bello, 1950: 4).

No se ha encontrado un documento que dé certeza de la fecha de la partida de Mori a Europa; sin embargo, se puede deducir que se embarcó desde Valparaíso a comienzos de 1920, por la correspondencia que envía a su hermano Luis, desde Venecia, fechada el 12 de julio de ese mismo año (Díaz, 2010: 150). Mori realizó este viaje para continuar su formación truncada, pues había sido expulsado de la Escuela de Bellas Artes de Santiago en 1918.

Expulsado de la Academia por haber persistido en una huelga contra el director, el periodista Joaquín Díaz Garcés, me volví a mi tierra porteña donde pude constatar que mi progreso no servía sino para alejarme del público, el mismo que antes de partir a “la conquista de la capital” me había estimulado con su entusiasmo y confianza. Hubo consenso, casi unánime, en decir: “antes pintaba mejor...”. Seguí pintando mis cerros, mi puerto plagado de veleros y vapores y más de algún retrato. Hice una exposición de despedida, aventurándome, y logré partir a Europa. Y vivo en Italia, en París, en España (Mori, 1972).

Si bien había conocido los modos postimpresionistas de enfrentar la creación a través de Juan Francisco González, no era ajeno a las influencias de todos aquellos artistas formados en las lógicas de la tradición académica. “Camilo Mori se formó bajo el doble signo del imperio de lo romántico;

por los últimos suspiros del siglo XIX en que naciera y por el lugar en que hizo sus primeras correrías de niño, en los juegos celestes de la infancia: Valparaíso” (Carvacho, 1950: 5). En Europa, sus impresiones y búsquedas se dirigen hacia las nuevas posibilidades y críticas a la tradición académica que las vanguardias proponían. Descubre que los pintores admirados en Santiago no gozan de la misma popularidad en París. “No suenan, como ustedes creerán todavía, los nombres de un Meenard, Lucien, Simon o Aman Jean... No, eso pasó, y sólo a veces en alguna sala de exposiciones del centro, suelen verse la firma de esos ‘ases’ derrotados por los ‘nuevos’ de moda...” (Mori, 1921: 14). En Madrid, descubre que las producciones contemporáneas no son lo que esperaba, a excepción de Eduardo Rosales y de los maestros del pasado que ve en Museo del Prado.

El arte de acá —tú sabes— no puede gustarme tampoco.

He ido al Prado y he salido encantado —como pintor simplemente— de aquellos que se llamaron Velázquez, Greco y Goya. Los demás ya los conocía bastante.

En el Museo de Arte Moderno (?) [sic] lo único que me gustó fueron las cosas de Eduardo Rosales — lo demás fatal! Yo creo que ese tipo es el más moderno de los que allí están y que como arte serio es toda una enseñanza (Díaz: 244).

A su vuelta a Santiago, en una entrevista de Jean Emar para el diario *La Nación*, comenta cómo en un comienzo, al verse enfrentado a las producciones de los impresionistas, postimpresionistas y vanguardistas, se sintió confundido.

Con el concepto de [Fernando Álvarez de] Sotomayor que del color tenía, encontré a los Impresionistas, negros, desabridos y monótonos. Y el problema se planteó claramente: o están todos locos, o lo estoy yo.

[...] al cabo de algún tiempo, vi color en Monet, Sisley y otros.

Cézanne empezó a inquietarme. Van Gogh y Gauguin me asustaban y me atraían. Muy bien, pero mis principios de estética giraban como remolinos.

[...] el cubismo lo comprendo, pero no lo siento. Sé adónde van los cubistas y ello me parece muy bien, más yo no podría ir por el mismo camino. Por lo demás, lo que haré no me atormenta: entre Picasso y Matisse, hay sitio para todos. ¡Con tal de no quedar demasiado lejos de Derain! (Lizama, 1992: 37-39).

Años más tarde, en 1950, Mori señala, frente a cuestionamientos de una europeización del arte como impedimento para el surgimiento de expresiones nacionales, que lo universal del arte no es puramente de extracción europea, y que las expresiones plásticas nacionales no pueden ser consideradas aisladamente del resto de las expresiones artísticas. “¿Por qué nosotros debíamos ‘temer’ las influencias? ¿Acaso más que influencias, el artista no recibe conocimiento a través del estudio de las diversas fuentes? Las grandes individualidades lo son a pesar de todo” (Bello: 4). En ese mismo año se presenta en Santiago, en el Museo Nacional de Bellas Artes, la “Exposición de Pintura Francesa Contemporánea: De Manet hasta nuestros días”, de la que Mori señala:

Para mí —y está demás decirlo— es la exposición más importante llegada a Chile. A pesar de sus lagunas, es la demostración más clara de la evolución de la pintura moderna. Para quien sepa ver, aun sin entender técnicamente, la pintura de la escuela de París, no ha hecho sino avanzar en el camino de la depuración progresiva de los medios expresivos de la plástica (Mori, 1950: 1).

Durante 1920 se instala en Florencia y realiza varios viajes por el norte de Italia. Ello no le impide enterarse de los sucesos del campo artístico santiaguino, del que no tiene una opinión favorable: “Por cartas que le han mandado al Oso [Luis Vargas Rosas] he sabido el resultado y los exponentes del ‘Salón de Otoño’... es para reírse. Yo aquí me siento bien, lejos de todas las politiquerías de esa gente. No importa. Ya verán” (Díaz: 150). Un año después, desde París envía una carta a un amigo en Santiago, cuyo nombre se desconoce, la que fue publicada en el diario *El Mercurio*. Su opinión es lapidaria con respecto a la “institución arte”, dirigiendo sus críticas a “los consagrados y a la juventud”, que ve pasiva, por lo que la que arenga a una campaña de cambios que se dará al regreso del grupo de artistas chilenos que está en París.

Da pena ver cómo allí todavía imperan los “consagrados”. Es increíble, y ustedes la juventud tan sin carácter, tan dejada, sin hacer nada por cuenta propia, sino dejando que los demás hagan por ellos y que los manejen, no solo materialmente sino hasta en el fondo de sus credos y aspiraciones. Ellos son jefes organizadores y jurados, ustedes se someten y acatan

sus fallos olorosos a tiempos coloniales, a mistela de apio... a cuadros de batallas, a marinas gloriosas y a Sorollas al alcance de los incultos... y siguen encerrados en una forma, en un concepto, todos en manada, pintando y pensando como los “generalísimos” piensan... Y hay premios y medallas para los conocidos, para los parientes, dinero a los necesitados y primeras medallas a las señoritas que lloran y se desesperan... Y nadie, ni uno solo hace un gesto convertible en realidad para hacer ver a esa juventud que hay un camino propio a seguir, que cada uno debe pensar y obrar lejos de la manada y que hay que producir no tomando en cuenta la “manera” ambiente de hacer. Y que sean valientes así como aquí, donde cada uno, bien o mal, defiende su obra y su estética. Así sin miedos y que dejen el paisajito que es vista de tal parte... la cosita agradable o simpática, graciosa de líneas o de color; para entrar a estudiar la riqueza, la fuerza de nuestro paisaje, de nuestra cordillera y de nuestros tipos, no como “objetos de pintura” (?) [sic] sino tratando de hacer vida, fuerza, carácter... Da pena leer sólo los títulos de lo presentado a los Salones... Pienso en unos cuantos que tienen espíritu para reaccionar algún día; yo sé, yo veo quienes tienen pasta para ello. Ya volveremos allá. Ya somos una fuerza; somos más de uno. Allí está Enriqueta Petit, ya llegarán Perotti, Vargas, Lucares, Lidia Campusano y yo. Llegaremos y todos en masa haremos una campaña formidable, donde muchos maestros fallecerán y muchos ídolos caerán... para entonces esperamos la ayuda de los pocos que sean capaces (El Mercurio, 1921: 14).

Considerando las búsquedas personales y los aportes antes mencionados —escuela, viajes, maestros formadores y figuras informadoras—, el conocimiento de la obra de Paul Cézanne será clave en el giro que dará Mori, desde un modo de construcción de imagen basado en la tradición académica, hacia un modo basado en una lógica renovadora, revolucionaria y vanguardista. Ya en una etapa madura, refiriéndose a Cézanne, Mori destaca el valor de las verdades descubiertas por el espíritu que va al fondo de las cosas, por sobre aquellas de los sentidos que se detienen en los aspectos más superficiales de las formas. El problema para Cézanne —sostiene Mori— no es solo pintar lo que ve, sino también lo que se conoce.

Cézanne, por el espíritu, redescubre la simetría, la equivalencia, el equilibrio, el balance de las líneas y, por tanto, la “arquitectura” del cuadro. Cézanne trató de hacer un “arte completo” que iría desde la verdad material a la pura creación intelectual, definido y resumido en aquel su principio: “rehacer Poussin del natural” (Mori, 1948: 2).

En concordancia con lo anterior, y pensando en el espacio bidimensional de la tela como soporte, Mori recordará en la revista *Pro Arte*, cómo las tendencias pictóricas de las vanguardias de comienzos del siglo XX proponían que “había que volver al plano de la tela, a las dos dimensiones, para establecer en ella un orden, a crear, mediante líneas y colores una segunda realidad, o sea tomar la naturaleza no en sus contingencias, sino en lo que tienen de inmutable sus leyes permanentes” (Mori, 1948: 2). La producción pictórica moriana, concebida después de su primer viaje formativo a Europa, evidencia estas nuevas concepciones respecto de la construcción de la imagen. Se observan en ella la ausencia de la estructura de la perspectiva, planos y capas de colores y resolución bidimensional de la composición, que la alejan de la construcción mimética, aun cuando haya un parecido con el referente natural del que se sirve como modelo.

Las reuniones en casa de Vicente Huidobro, como también en la de Jean Emar, en la época en que coincidieron en París, generaron intercambios de ideas y relaciones con los personajes que lideraban el movimiento de vanguardia. Ideas que recordaría años después en las páginas de *Pro Arte*, en torno a las propuestas de Picasso, Apollinaire y los Dadá:

Picasso escribía en esa época: “dos problemas se plantearon para mí; comprendí que la pintura tenía un valor intrínseco independiente de la reproducción real del objeto. Me pregunté si no había que representar los hechos como se sabe que sean en vez de cómo uno los ve”... Naturaleza y arte son dos fenómenos perfectamente disímiles...

[...] establece, entonces [Apollinaire], que el placer estético —finalidad de la obra de arte— nace de la armónica ordenación o conjugación de los elementos inherentes a ella, liberados de todo otro compromiso [...]

Dadá verá en el ridículo el arma más eficaz para atacar los valores espirituales que la razón occidental rodeaba de respeto. Sus métodos eran: arruinar toda jerarquía espiritual, no hacer obra de arte, atacar la

idea de belleza. Así nacieron los bigotes que Marcel Duchamp le puso a la Gioconda..., la ejecución en la Sala Gaveau de “Vaselina Sinfónica” de Tzará..., y la exhibición en el “Salón de los Independientes” de Nueva York, de un artefacto sanitario bajo el título de “Fuente”... También el Surrealismo adoptó, en sus principios, y en parte, este programa negativo. Rechazó la lógica y la razón, pero cumplió una acción creadora que tenía por objeto: “expresar al hombre profundizándolo”..., o bien “penetrar al hombre hasta profundidades inexploradas para alcanzar su verdad secreta y original plena de misterio y de poesía” (Mori, 1948: 2).

Todas estas ideas fueron las que articularon las imágenes que Mori construyó a partir de la década de 1920. Se trataba de un discurso vanguardista, de ruptura con la representación mimética, que transmitirá reiteradamente en sus comunicaciones epistolares desde París con sus amigos en Chile.

[...] el arte de hoy es una reacción contra el antiguo régimen. Los primitivos vuelven a revivir [...] Se busca la sencillez, la síntesis, la expresión neta del artista, sobre todo virtuosismo pictórico [...]

Hoy se quiere volver a lo que la pintura perdió con los impresionistas; es decir, dejando a un lado la forma, la exterioridad y frivolidad de aquellos, se trata de hacer espíritu, carácter y un arte más hondo, humano y fuerte, desechando casi completamente el color para llegar a una síntesis de valores, líneas y construcción. También se va resueltamente contra la cosa compuesta y bonita de ayer para dar paso a algo más honrado, más serio y sobre todo más humano (Mori, 1921: 14).

Es tal la pregnancia de los objetos visuales creados por Mori en este período, que hasta hoy, a través de diversas apropiaciones y resignificaciones, siguen activando sentidos. Por lo tanto, estos objetos visuales, al igual que los documentos escritos, son fuentes que nos permitirán reconstruir el pensamiento moriano. Por ejemplo, gracias a ellos podemos afirmar que el discurso revolucionario de las vanguardias encontró en Mori a un fiel militante. Cartas, entrevistas y notas en prensa se constituyeron en las armas con las que procuró la conquista de espacios que legitimaran este nuevo orden cultural. Al mismo tiempo, la introducción

de imágenes dotadas de sus nuevas experiencias estéticas movilizó un repertorio simbólico que desplazó a su anterior lógica de creación.

En este sentido, aquel “Autorretrato” que pinta en 1924, donde se muestra la imagen parcial de un cuerpo que ocupa el centro de la composición, con pañoleta al cuello en colores rojo, verde, blanco y azul, que mira al lector/espectador desafiante con sus instrumentos de trabajo, se nos presenta como un manifiesto en el que Mori pone en foco aquellas ideas de las vanguardias con las que concuerda al poco tiempo de haber llegado a París. De ahí que las pincelada en clave cézanniana y los colores fauves al modo de Derain sean los elementos con los que se articula el discurso de esta imagen.

Del mismo modo, “Caligrama del artista desconocido”, realizado en 1925, es una construcción que está lejos de ser una humorada inocente. No en Mori. Como se evidencia en la carta que le envía a Laureano Guevara en enero de 1924 —citada más adelante—, haber sido excluido del Grupo Montparnasse en octubre de 1923, su desarraigo en Valparaíso y la nostalgia por París calaron hondo en él. Este caligrama es una crítica manifiesta hacia sus antiguos compañeros de lucha. Basta con mencionar algunas de las frases contenidas en esta imagen/esquema del campo artístico chileno, cuya estructura es representada como la rama de un cocotero:

“NOTAS DE ARTE” N° 100 – WC. OCUPADO A PERPETUIDAD POR SU AUTOR - JUAN EMAR.”

“COCOS DEL RAMO CAÍDOS CRÍTICOS DEL ARTE SON AY! SON COCOS DESPRENDIDOS DEL ÁRBOL DE “LA NACIÓN”

“VARGAS - ROSAS / (A) ER PIPA DE MONTPARNASSE – NACIÓ – EN – OSO – RNO / PAS – SE – TROMPAR”

“VICENTE – HUIDOBRO / VICENTE – CREA. / PERO NADIE CREE. / CREA – CREA! / POR HUIDOBRO /REALIZAMOS CREA PARA SĀRĀNAS”

“HENRIETTE – PETIT / DIME – CON – QUIEN – ANDAS – TE – DIRÉ QUE – PINTAS”

“CAMILO – MORI / APROVECHEN ¡A – CHAUCHA – EL – METRO – DE – MODERNISMO.”

“CANCIÓN DE JUNIO / ESOS COCOS OH! RIVAS, OH CALVO! / QUE TAPIZAN TU SALA INFELIZ / NO LOS COMPREN JAMÁS COMPRADORES / Y SE VUELVAN ALTIRO A PARÍS – / RICHON – BRUNET / OBRA PÓSTUMA”

“CRIADERO “ESCUELA DE BELLAS ARTES” / OFRECE SURTIDO MUI COMPLETO DE COCOS DE TODOS TAMAÑOS – ENTREGA INMEDIATA – IMBECILIDAD GARANTIZADA”

Ramón Castillo (2000: 46) señala los importantes cambios realizados por Camilo Mori en la concepción del retrato. En efecto, “La Viajera”, obra que retrata a Maruja Vargas Rosas, “modelo-musa”, esposa de Mori y hermana Luis Vargas Rosas, y que se ha convertido en ícono popular, puede también ser leída como un manifiesto vanguardista moriano, no solo por tratarse del retrato de su compañera de lucha, personales y artísticas, sino porque también cuestiona la posición que la sociedad de la época establecía para la mujer. Esta imagen es el retrato de una mujer que en Chile no tenía derecho a voto, y cuyas posibilidades de trascender el espacio doméstico eran muy escasas.

El repertorio moriano articula en esta imagen elementos visuales de amplios usos y que apelan a un mundo simbólico que produjo rechazos y adhesiones. La retratada no está ubicada en el hogar, sino que viaja en tren, el ícono de la modernidad capitalista. Su vestimenta hace referencia a una nueva concepción del vestuario femenino, propuesta por Coco Chanel, que rompe con lo poco prácticas y exageradas vestimentas de la *Belle Époque*. Esta viajera, de sombrero, pañoleta alrededor del cuello, abrigo y manos enguantadas que sostienen un libro, es hasta hoy en una imagen pregnante que activa sentidos en torno al orden establecido. Apelando a posibilidades de representación más amplias en torno a la mujer, aparece una y otra vez en afiches, portadas de libros, recreaciones, citas y reapropiaciones en obras visuales.

Estas consideraciones en el modo de enfrentar la construcción de imágenes fue una práctica que Mori aplicó tanto en la pintura como en las obras de artes aplicadas, por lo que fue un destacado diseñador de afiches y portadas de publicaciones, como, por ejemplo, la revista *Zig-Zag*, y en este ámbito su trabajo fue clave para la profesionalización de esta disciplina en Chile. En 1941 creó la portada para el catálogo del envío del Estado de Chile a Estados Unidos de la exposición *Chilean Contemporary Art Exhibition* que se montó en el Toledo Museum of Art, Ohio, realizada en 1942. En esta portada, los elementos son mínimos pero muy significativos: una paleta de pintor con los colores de la bandera chilena y una línea blanca que une la estrella con la representación del territorio en un globo terráqueo. Mismos elementos que emergen diez años más tarde, en 1951, en la portada del libro *Historia de la pintura chilena* de Antonio Romera, donde representa al arte chileno en una lógica vanguardista de superación del pasado. Del paisaje natural, fugado al fondo, se pasa a un cuadro figurativo y de este a la imagen liberada del imperativo mimético. Otro ejemplo

de su espíritu experimental se da en la portada que crea en 1967 para *Los tripulantes de la noche*, de Salvador Reyes, donde el contraste entre lo pictórico y lo fotográfico expresa el proyecto de Mori por forzar los límites expresivos de los lenguajes y las posibilidades técnicas visuales disponibles en el terreno del diseño gráfico.

Los objetos culturales construidos por Mori son indicios de sus pensamientos en torno a las prácticas y problemas artísticos, y también de sus ideas respecto del orden social. Su participación en los movimientos de vanguardias y en las luchas que se dan en contra de los sectores conservadores ligados a la tradición académica dan cuenta de sus inclinaciones políticas, que claramente se sitúan en el espectro de izquierda, como también su empeño por congregarse y organizar a los artistas en la Asociación de Pintores y Escultores de Chile, que fundó en 1940, y en donde además integró el directorio. Asimismo, en 1942 funda y preside la Unión de Cartelistas de Chile.

Si se desea conocer cuáles eran las adherencias o compromisos políticos de Mori, se puede mencionar que Mori creó los afiches para dos importantes hitos del Partido Comunista: el relanzamiento del diario *El Siglo* en 1952, y la celebración de los 50 años de la creación del Partido Comunista de Chile. El PC no habría encargado tan importante trabajo a alguien que no fuera de sus filas, o al menos cercano, ni Mori lo habría aceptado si tales acontecimientos no le hubiesen activado sentidos. En la misma línea, otra obra que se puede mencionar es *“Viva Allende”* (1964), donde dialoga con los carteles que cubrieron las paredes del espacio público. Imágenes que la Unidad Popular implementó como parte de sus estrategias de propaganda electoral para llevar a la presidencia de Chile a Salvador Allende. Mori incluye el signo, una suerte de monograma, formado por las letras V, X y A con el cual se creó el emblema: vota por Allende. Mensaje de un efecto directo, rápido, que cualquiera podía leer y/o pintar en una pared. Esta obra actualmente pertenece a la colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Sin embargo, no sabemos si fue legada por el propio Mori, respondiendo al llamado a donar obras para la creación del Museo de la Solidaridad que hace el presidente Salvador Allende a los artistas del mundo, o si fue una cesión posterior a la muerte del artista.

En fin, los documentos que hemos analizado nos entregan un indicio del pensamiento y de la posición política que sustenta los objetos culturales creados por Mori. Son ideas que fue adquiriendo en el intercambio con sus pares en Chile, Europa y América, en el contacto con la estética

vanguardista, en la experimentación con recursos técnicos alejados de aquellos que la academia venía explorando desde el Renacimiento y en su participación política. Ese cúmulo de enunciados que influenciaba la forma en que observaba la realidad lo incitó no solo hacia una exploración crítica de las concepciones del retrato, el paisaje o los estereotipos femeninos, sino que también lo empujó hacia un nuevo orden revolucionario que cambió el modo de concebir las posibilidades de la imagen.

REVOLUCIÓN EN EL CAMPO DE LAS ARTES VISUALES EN CHILE EN LA DÉCADA DE 1920

En octubre de 1923, en la Sala de exposiciones de la Casa de Remates Rivas y Calvo, en Santiago, el Grupo Montparnasse, integrado por Luis Vargas Rosas, Julio Ortiz de Zárate, José Perotti y Henriette Petit, exponen por primera vez. La recepción fue desfavorable, pues el rechazo y la polarización del campo artístico fueron rotundos. Camilo Mori no es invitado a formar parte del grupo.

No teníamos los artistas plásticos una noción clara de las mutaciones conceptuales de la pintura en los albores del siglo; tal como tampoco la tuvieron los encargados de comprar obras en el extranjero para nuestro Museo Nacional en 1910.

Fue necesario que un pequeño grupo de artistas plásticos, terminada la guerra en 1919, fuera a Europa alrededor del año 20, para que a su vuelta se dieran en nuestro país las circunstancias para el conocimiento del arte moderno, “modernista” o “cubista” como despectivamente se llamó por los fieles a las viejas escuelas. Dicho grupo estaba integrado por los pintores: Julio Ortiz de Zárate, Isaías Cabezón, Oscar Lucares, Luis Vargas Rosas y el suscrito, y por los escultores José Perotti y Adolfo Quinteros. Todos con excepción de Isaías Cabezón que residió en Berlín, nos acercamos en París. En 1923 regresó el resto. Vargas tomó, entonces, la iniciativa de formar un grupo que denominó “Montparnasse”, lo que hacía suponer que estaría formado justamente por aquellos que habíamos convivido en el famoso barrio parisense. Por motivos muy personales y ajenos al quehacer artístico, Vargas excluyó al que esto escribe e incorporó a la pintora Henriette Petit (Mori, 1973: 107).

Camilo Mori regresa de París en 1923, instalándose en Valparaíso, desde donde envía trabajos al Salón Oficial de Santiago de ese año. La recepción a su obra fue positiva.

Camilo Mori es también uno de los valores de este Salón.

Llegado recientemente de Europa, vemos hoy en él una personalidad muy distinta a la que celebramos antes de su viaje. Si en aquel entonces Mori era un pintor de mérito, ahora —y esto solo a través de su breve envío— nos parece muchísimo más interesante [...]. Ojalá pudiéramos admirar una Exposición más completa de este muchacho, que es entre las nuevas generaciones, el pintor más vigoroso (Cronista, 1923: 3-4).

Al parecer, los motivos “muy personales y ajenos al quehacer artístico”, por los que Luis Vargas Rosas excluyó a Mori del Grupo Montparnasse en octubre de 1923, el impacto de la muerte del escritor Manuel Magallanes Moure, en enero de 1924, y la nostalgia por París calaron hondo en el estado anímico de Mori, según se infiere en el tenor de la carta que envía a Laureano Guevara, quien reside en París, a comienzos de 1924.

Magallanes Moure ha muerto, hace una semana —ha muerto? No; para mí no. Ya estaba muerto, ahora sólo lo han enterrado. Muerto estaba por el ambiente estúpido y por la indiferencia de los necios. Pobre! Se quedó quieto un momento... y lo enterraron.

No pierdas tus minutos!

No te escribo más. Vive cada momento de tu vida. Acuérdate que si vuelves a Chile... tendrás que llorar las horas perdidas. Trabaja progresiva. No vuelvas... no vuelvas (Díaz: 275).

En junio de 1925, en la misma Sala de exposiciones de la Casa de Remates Rivas y Calvo, se lleva a cabo el “Salón de Junio”, organizado por el diario *La Nación*. Según Mori, en la ocasión se exhibieron obras del Grupo Montparnasse, de los artistas cubistas Juan Gris, Pablo Picasso, Fernand Léger, Louis Marcoussis y Jacques Lipchitz. También se exhibieron obras de un grupo de artistas del Salon D’Automne de París, tales como: Maurice Le Scouëzec, Manuel Ortiz de Zárate, Suzann Valadon y Camilo Mori. Asimismo, fue incluido un grupo de artistas chilenos independientes que comparten los postulados de las vanguardias, como Álvaro

Yáñez Bianchi (Jean Emar), Waldo Vila, Jorge Caballero, Romano De-Dominicis, Augusto Eguiluz, Hernán Gazmuri, Juan Francisco González, Huidobro⁸, Isaías Jahl, Sara Malvar, Pablo Vidor y Mina Yáñez. En la categoría poeta solo menciona a Vicente Huidobro y finalmente en la de Arte Infantil a Aguirre Tupper y a Bianchi⁹. La recepción, al igual que en 1923, fue desfavorable.

En la Salas [sic] Rivas y Calvo se inauguró la muestra en medio de la expectación pública. Vicente Huidobro escandalizó con sus “Caligramas”. Se discutió y se peleó. El gremio estuvo en efervescencia, y los “caligramas” sucedían irritando a unos y haciendo reír a otros. “Le tout Santiago”, como diría un cronista afrancesado, concurre al sitio del suceso... Y, salvo unos pocos iniciados, el gran público se burló risueña o airadamente de cuanto había allí expuesto. La prensa “sin distinción de ideologías” brindó a los exponentes la más unánime paliza que recuerda la historia artística de nuestro país “desde la Independencia hasta nuestros días” como dijo alguien en esa ocasión (Mori, 1950: 7).

La polarización del campo artístico generó una disputa en la que distintos agentes se aglutinaron para imponer sus programas y controlar los procesos de producción, transmisión y circulación en el campo simbólico. El avance de las tendencias vanguardistas encontró resistencia en los sectores conservadores partidarios de la tradición académica, que comienzan a perder espacios de poder. En agosto de 1927, llega a la dirección del Museo de Bellas Artes y la Escuela de Bellas Artes Carlos Isamitt, quien implementa las nuevas orientaciones en materia de enseñanza artística en los talleres de la escuela. Un ejemplo de estas medidas es la contratación, para el curso de pintura avanzada, del pintor ruso Boris Grigoriev, quien hasta ese momento vivía en París. Hacia 1910, tanto el Museo de Bellas Artes como la Escuela de Bellas Artes, dependían de la Comisión de Bellas Artes, que nombraba a un solo director para la administración de ambas instituciones. Carlos Isamitt nombra como subdirector del Museo de Bellas Artes, a comienzos de 1928, a Camilo Mori, quien había retornado recientemente desde Buenos Aires.

Estando ya casado, con grandes pellejerías pudo regresar [de su segundo viaje a Europa iniciado en 1926] con su mujer y se quedaron en Buenos Aires; allí encontró figuras estelares que transitaban por la capital argentina. Leonardo Starico, con su famoso “Boliche de Arte”, era el centro de las inquietudes artísticas y bohemias de Buenos Aires en 1928. Volvió a ver a Del Prette, Berni, Spilnbergo, a quienes había conocido en París; luego vuelve a Chile a desempeñar el cargo de Director del Museo de Bellas Artes, tarea en la cual solamente duró diez meses (Vila, 1966: 118-119).

Otro espacio ocupado por los artistas partidarios de los cambios vanguardistas fue el Salón Oficial, a cuyas instancias organizativas fueron incorporándose gradualmente. En 1927, Laura Rodig oficiará como comisario y un gran contingente de artistas hará envío de obras que evidencian la transición hacia las nuevas formas de arte. Al año siguiente, será Camilo Mori el comisario del salón, siendo los estudiantes que en 1923 habían respaldado a Jean Emar en sus propuestas sobre la enseñanza artística los que exponían sus trabajos después de haber regresado de París, siguiendo la huella de los montparnassianos.

Los partidarios del arte académico, en abierto rechazo a los cambios que se establecían en el marco de la Reforma Artística Educacional, tanto a nivel de enseñanza Superior como Secundaria, se aglutinan en la otrora revolucionaria Sociedad Nacional de Bellas Artes. La misma que en octubre de 1928 creó la revista *Bellas Artes*. Su objetivo fue influir en la producción, circulación y consumo del campo artístico, y, en alianza con los críticos conservadores, hacer públicos sus desacuerdos a través de la prensa escrita.

El Salón Oficial de 1928 fue la culminación de los deseos de cambios. Un certamen totalmente renovado. Boris Grigoriev, como parte del jurado, se constituyó en defensor de los nuevos postulados que provenían de la Escuela de París. Camilo Mori presentó en esa oportunidad una de sus pinturas más celebres, “La Viajera”. La recepción, una vez más, polarizó la opinión del público, cuestión que evidencia una tensión sostenida en el campo artístico, intelectual y político, frente a lo cual la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo tomó medidas radicales.

En el diario *La Nación* del 19 de octubre de 1928, se recoge la opinión del pintor José Caracci, quien comenta: “puedo declararles que desde hace mucho tiempo no se

había presentado un Salón con mayores cualidades pictóricas que el de este año”. De igual modo, el mencionado periódico reproduce las positivas impresiones del escultor y pintor José Perotti: “Este ha sido uno de los mejores salones que se han hecho desde hace muchos años. Es grato advertir que los trabajos principales del salón pertenecen por completo a una nueva generación de artistas”.

Sin embargo, en las páginas *El Diario Ilustrado*, Nathanael Yáñez Silva critica el modo en que se nombran jurados y otorgan los premios:

Premio de honor en un salón tan malo y tan desagradable como el actual.

[...]Para que estos nombramientos no encontrarán tropiezos y pudiesen recaer en personas “gratas”, se reformó el reglamento del salón, y en vez de exigirse para su jurado el haber obtenido una primera medalla, se exigió tan sólo el haber obtenido una segunda, y además la condición de ser profesor de la Escuela de Bellas Artes...

En estas condiciones no hay libertad, se queda todo en familia —como se ha quedado— porque de aquí en adelante nadie podrá ser jurado si no es profesor de la Escuela.

[...] ejemplos de lo que decimos: [...] Premio del Honor del Certamen Edwards, al cuadro titulado: “La Viajera”, del señor Mori, a mi juicio lo más duro y lo menos expresivo de su conjunto (Yáñez Silva, 1928).

Ricardo Richon Brunet, en *El Mercurio*, es menos tajante que Yáñez Silva, pero se advierte cierta desaprobación encubierta al trabajo de Mori y un rechazo a las ideas vanguardistas.

Camilo Mori, después de una larga estada en Europa, fue [...] uno de los primeros que trazó y empleó aquí las fórmulas montparnasianas; recuerdo que en uno de los Salones de hace algunos años, presentó varias obras concebidas, y ejecutadas dentro de los más puros cánones de estas escuelas, entre otras, el retrato de un atleta y también otro retrato y varias naturalezas muertas, en las cuales, como en dicho retrato, figuraba la cachimba bastante simbólica del cezianismo [...]. Pero quedaba, por lo mismo, tan marcada la influencia directa de aquellas escuelas que la personalidad del autor salía muy mal parada, vamos, desaparecía; y se podía temer que fuera en forma irremediable.

Por eso quedé muy gratamente impresionado y sorprendido, lo confieso, ante el *panneau* que presenta este año D. Camilo Mori. Como era natural, no se ha desprendido del todo de aquel principio de amaneramiento, pero parece que va eliminando poco a poco todo lo “académico” de esta escuela —porque es tan académica una fórmula encerrada en reglas rígidas aunque pertenezcan a la escuela futurista, como las de los “pompier” de David— va eliminando, decía todo lo académico, para conservar sólo lo que corresponde a su temperamento y que, por consiguiente, no es ya un estorbo sino una ayuda, para crear su fórmula propia afirmando su personalidad.

[Al referirse a obras como] “La Viajera” (Nº 66) [sostiene que] son muy buenos trozos de pintura, bastante personales, de sólido dibujo, de factura robusta y de pasta rica y sabrosa, de la que dan a las pinturas, con el tiempo, la admirable pátina esmaltada de las obras maestras [...]

Espero no contrariar las intenciones y las ideas del señor Mori, al expresar el deseo —que creo en vía de realizarse completamente— de que acabe de botar todo lo que queda todavía del principio de amaneramiento, traído de París, junto con excelentes principios y ricas enseñanzas, y que pueda afirmar así una personalidad propia, fuerte... y chilena (Brunet, 1928 [el destacado es nuestro]).

Tanto la resistencia de los sectores conservadores a las reformas en la educación artística, como la recepción desfavorable del Salón de 1928 generó un escándalo por el apoyo a estas manifestaciones artísticas que el Estado promovía. Así, “el proyecto de la Reforma, se inició como una épica y, muy pronto, culminó como tragedia” (Castillo, 2008: 10). Pablo Ramírez, ministro de Instrucción Pública de la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, en marzo de 1929 firma el decreto del cierre de la Escuela de Bellas Artes. Con el presupuesto destinado a la institución que cerraba, decide enviar a un grupo de profesores y alumnos a perfeccionarse a Europa durante tres años. A Carlos Isamiit, el ministro Pablo Ramírez le ofreció el cargo de la Dirección General de Enseñanza Artística, pero él lo rechazó, asumiéndolo Lautaro García. Los becados, 26 en total, que inician su viaje a mediados de 1929, fueron todos seleccionados por el ministro Pablo Ramírez. A Isaías Cabezón y a Camilo Mori se les asignó como inspectores de estudio a cargo de los becados:

Debido a la grave crisis económica que vivía el país, ninguno de ellos pudo permanecer en Europa el tiempo estipulado en el contrato. Tras la caída de Ibáñez en julio de 1931, las nuevas autoridades de gobierno no pudieron mantener los compromisos contraídos por la anterior administración y de esa forma la gran mayoría de los pintores retornó a Chile. [...] Al regreso, varios comenzaron a trabajar como profesores de la Escuela de Artes Aplicadas lo que significó un valioso aporte a la docencia (Lizama, 2010: 149-150).

En 1930, el Museo de Bellas Artes y la Escuela de Bellas Artes son separados administrativamente; el primero pasa a la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (DIBAM), bajo la nueva denominación de Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), en tanto que la Escuela quedará bajo el alero de la Universidad de Chile. En una primera etapa, los directores del MNBA provenían de sectores pro reforma de 1928 y difundieron la enseñanza de las primeras vanguardias artísticas. Esto se evidenció, por ejemplo, en la lista de donaciones hechas desde entonces, donde las obras en sintonía con las ideas de las vanguardias son significativas. “El arribo de estas obras influenciadas por los últimos discursos de la vanguardia y la Escuela de París a la Colección del Museo, no es casual ni azaroso; se debe a la atmósfera y a las relaciones específicas de amistad y afinidad estética e ideológica entre sus protagonistas” (Castillo, 2000: 46).

El 14 de Noviembre se creó la Facultad de Bellas Artes, con ese motivo se suprimió la Dirección General de E. A., quedando Lautaro [García] al frente de ella hasta el 1º de Enero, fecha en que entrará en funciones dicha Facultad (Díaz: 430).

Sin pretender ver una premonición ni un espíritu de época que tense inexorablemente un desenlace, no deja de ser sorprendente que todo lo que ocurre a partir de la intervención del ministro Ramírez es anticipado por Mori en una entrevista que en 1923 da a Jean Emar para *La Nación*. Ante el diagnóstico poco favorable que hace del campo artístico en Santiago, Emar le pregunta: “¿qué remedio ve usted?”. Lo que Mori respondió fue precisamente lo que ocurrió en 1929:

[...] estamos en el limbo, ¿la culpa? Tal vez de la cordillera [...] que si no ha dejado pasar las buenas obras, tampoco ha dejado pasar los buenos conceptos.

—¿Qué remedio ve usted?

—Primero: cerrar la Escuela de Bellas Artes. Segundo: con el dinero que allí se invierte, enviar a los pintores a Europa, no a todos, naturalmente; a los que tengan condiciones, y para saber si las tienen se hace un gran Salón, al que todos envíen y entonces un jurado elimina lo malo, selecciona lo bueno. Es muy sencillo.

—Muy sencillo. Pero, ¿quiénes formarían el jurado?

—¡Hombre, es verdad! No había pensado en ello. ¡No, no! Desmienta usted mis palabras. ¡Que no se cierre la Escuela de Bellas Artes! (Emar: 37-39).

NOTAS

1. La idea de un siglo XX corto es de Eric Hobsbawm, quien plantea que es posible considerar, con perspectiva histórica, que el siglo XX parte en 1914, y termina con el fin de la era soviética. Cfr: Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998, p. 07.
2. En este texto se entiende por objeto cultural todo artefacto producido por un grupo humano. Tales objetos, al estar dotados de diversos contenidos, dan cuenta, al menos parcialmente, de la cosmovisión de estos grupos, por lo que es posible, al analizarlos y ponerlos en relación, inferir estructuras, deducir subjetividades y reconstruir aquellas coyunturas que los articulan.
3. Para este texto, a los agentes de transferencia, tanto de las ideas y productos, como del conocimiento de los sujetos que están pensando y siendo protagonistas de los procesos conocidos como Vanguardias Históricas de comienzos del siglo XX en Europa, se les identifican como: formadores, a los que participan desde el sistema de enseñanza de las artes; e informadores, a los que lo hacen desde publicaciones y exposiciones.
4. "Institución arte" es usada en el texto con el sentido que Peter Bürger le da al tomarlo de Herbert Marcuse: "El modelo de Marcuse establece la idea de que la recepción de una obra de arte siempre tiene lugar bajo consideraciones cuasi institucionales preexistentes que determinan en forma decisiva el efecto real. De hecho, puede decirse que, en este modelo, la institución arte (la autonomía) adquiere una posición relevante y establece la real función social de la obra. No cabe la menor duda de que la institución arte debe pensarse como una institución social; pero también deja entrever la pregunta por el modo en que el investigador puede comprenderla." Cfr.: Bürger, Peter. *Teoría del la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarentas, 2010, p. 17.
5. Instituciones que están pensadas solo en los modos de concebir objetos culturales identificados como "Bellas Artes".
6. El concepto "formaciones" es usado aquí según lo define Raymond Williams: "movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales." Cfr.: Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980, p. 139; y en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997, pp. 187 y ss.
7. La vastedad en los modos, formatos, técnicas, temas y tiempo que abarca la producción visual de Camilo Mori se sustenta en una reflexión intelectual que puede ser rastreada tanto en los documentos que escribió como en las imágenes que creó. Se trata de un pensamiento que surge de sus vinculaciones, búsquedas, discusiones y de la exploración de las diversas corrientes artísticas y políticas de las que no solo fue un testigo, sino que en muchos casos fue un protagonista.
8. No queda claro si en la lista de Mori este Huidobro sea el poeta Vicente Huidobro, puesto que luego lo menciona aparte en la sección de poesía.
9. Se ignora a quiénes hace referencia.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLO, Enrique. «Desde hace casi cuarenta años solo he hecho una cosa: pintar. Entrevista a Camilo Mori». En: *Pro Arte*, Santiago, jueves 06 de julio de 1950, p. 04.
- BÜRGER, Peter. *Teoría del la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarentas, 2010.
- CARVACHO, Víctor. «Lo permanente en el arte de Camilo Mori». En: *Pro Arte*, Santiago, jueves 06 de julio de 1950, p. 05.
- CASTILLO, Ramón. «Retrato(s) de una colección». En: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago, 2000, p. 46.
- . *Camilo Mori. Los años modernos*. Santiago: Corporación Cultural Las Condes, 2008.
- DÍAZ, Wenceslao. *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*. Santiago: Ril editores, 2010.
- EMAR, Jean. «Con Camilo Mori». En: *La Nación*, domingo 13 de mayo de 1923, p. 5. En: LIZAMA, Patricio. *Jean Emar, escritos de arte (1923-1925)*. Santiago: Universitaria, 1992.
- HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.
- HUIDOBRO, Vicente. *Antología*. Prólogo, selección y notas por Eduardo Anguita. Santiago: Zig-Zag, 1945.
- . *Escritos sobre las Artes*. Compilación de Belén Castro y Macarena Cebrián. Santiago-Temuco: Origo Ediciones y Ediciones de la Universidad Católica de Temuco, 2017.
- LIZAMA, Patricio. *Jean Emar, escritos de arte (1923-1925)*. Santiago: Universitaria, 1992.
- . «El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena». En: *Aisthesis* 34, Santiago, 2010, p. 144.
- MELLADO, Justo Pastor. «Pequeña novela de la identidad plástica». En: GUZMÁN, Fernando; CORTÉS, Gloria y MARTÍNEZ, Juan Manuel (compiladores). *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX - XX)*. Santiago: Ril, 2003, pp. 19-30.
- MORI, Camilo. «Carta a Luis Mori Serrano, Venecia, 12 de julio de 1920». En: DÍAZ, Wenceslao. *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*. Santiago: Ril editores, 2010, p. 150.
- . «Desde París». En: *El Mercurio*, Santiago, 20 de diciembre de 1921, p. 14.
- . «Carta a José Perotti, Madrid, 30 de junio de 1922». En: DÍAZ, Wenceslao. Op. cit., p. 244.
- . «Carta a Laureano Guevara, Valparaíso, 25 de enero de 1924». En: DÍAZ, Wenceslao. Op. cit., p. 275.
- . «Análisis de las tendencias pictóricas modernas». En: *Pro Arte*, Santiago, 12 de agosto de 1948, p. 02.
- . «Proyección de Pilo Yáñez». En: *Pro Arte*, Santiago, viernes 21 de julio de 1950, p. 07.

- . «Breve autobiografía». Santiago: septiembre de 1972. Texto inédito conservado por los herederos de Camilo Mori, publicado en este libro.
- . «Sobre pintura moderna en Chile». En: *Atenea* 428, Concepción, 1973, p. 107.
- MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE. *Catálogo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2006.
- PETORUTTI, Emilo. Citado en: BINDIS, Ricardo. *Calendario de Colección Phillips. Camilo Mori Serrano*. Santiago, 1985.
- RICHON BRUNET, Ricardo. «El Salón Oficial de Bellas Artes de 1928. II. La formación de las personalidades en el arte. Tres esperanzas de jóvenes artistas chilenos bien personales». En: *El Mercurio*, Santiago, 26 de octubre de 1928.
- S/A. «El Salón Oficial». En: *Zig-Zag*, Santiago, 03 de noviembre de 1923, pp. 03-04.
- S/A. «Ayer fueron discernidos los premios y medallas del Salón Oficial de 1928». En: *La Nación*, Santiago, 19 de octubre de 1928.
- S/A. «Opiniones sobre la exposición». En: *Pro Arte*, Santiago, jueves 18 de mayo de 1950, p. 01.
- SIENNA, Pedro. «Camilo Mori». 27 de mayo de 1955. Archivo de prensa de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. «"Chile es mi segunda patria". Vanguardia heroica y recepción nacionalista». En: *Atenea* 501, Concepción, 2010, pp. 53-71.
- VILA, Waldo. «Mi homenaje a Camilo Mori». En: *Pro Arte*, Santiago, jueves 10 de agosto de 1950, p. 02.
- . *Una Capitanía de pintores*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1966.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.
- . *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- YÁÑEZ SILVA, Nathanel. «Notas de arte. Exposición Matjassic. Exposición Lynch.— Observaciones a los premios del Salón». En: *El Diario Ilustrado*, Santiago, 12 de noviembre de 1928.

Camilo Mori:

Itinerario de una trayectoria de seis décadas
en el campo de las artes visuales del siglo XX en Chile.

Lorena Villegas

*Se ha dicho que yo pinto de muchas maneras.
Ello es real, más a mi juicio, se debe a dos razones:
por una parte, que mi obra es la historia de mi vida;
y por otra parte, que yo soy de muchas maneras.
Entender mi pintura es penetrar en mi existencia.*

CAMILO MORI, 1985

En el ámbito artístico nacional, Camilo Mori se destaca por haber mantenido una abundante productividad a través de los distintos períodos y movimientos artísticos del siglo XX. Con una mirada retrospectiva se puede analizar críticamente su obra a partir de los movimientos en los cuales él participó, dado que sus aportes y su protagonismo como un agente de cambio condicionaron en gran medida la forma en que vemos la plástica chilena actualmente. No se equivoca Ricardo Bindis cuando dice que:

[...] en casi medio siglo de trabajo pictórico echó mano a todos los recursos disponibles en la plástica moderna para la consumación de un arte que no pierde de vista el instante que se vive. Por encima de los sucesos localistas y los personajes típicos ha indagado en la tradición de occidente para ejecutar su labor, inscrita siempre en voces más nuevas (Bindis, 1979: 140).

Mori fue un personaje insólito. Este trabajo analiza su vida artística desde las distintas perspectivas que nos entregan los temas centrales de su obra, sus principales referentes visuales y los distintos tipos de lenguajes, técnicas y soportes a los que recurrió a largo de su trayectoria visual.

EL INICIO: SU PARTICIPACIÓN EN LA GENERACIÓN DEL 13

Apoyado por su padre, Camilo Mori ingresa a la Academia de Artes de Santiago en 1914. Iniciando sus estudios, entra en contacto con artistas e intelectuales preocupados por las contradicciones e incertidumbres que trae el cambio de siglo, y junto a ellos forma parte de la denominada Generación del 13: un grupo de artistas provenientes de la clase media que promueve la búsqueda de elementos identitarios que estén relacionados con el territorio nacional, y que por lo mismo desarrollan uno de los primeros cuestionamientos que se dan en Chile al escenario cultural y a su producción artística.

Con la mirada puesta en aquellos elementos que pudieran ser identificados como «propios del chileno», la Generación del 13 se valió de dos corrientes estilísticas: el realismo y el post-impresionismo, pero dándoles un marcado acento local y costumbrista. Se trataba de un modelo estético que, tensionado por la reflexión teórica, se abocó a la construcción de dispositivos artísticos que encarnaran la experiencia de vida del mundo popular. Y si bien el empuje de la Generación del 13 no alcanzó a transformar la estructura representativa de la pintura, sí logró modificar ciertos elementos del lenguaje visual como el uso del color y la forma en que se ejecutaba la pintura, que gracias a la influencia del post-impresionismo se vuelve más libre. Sin embargo, el aspecto más relevante fue el cambio de temáticas: una pintura social centrada en las experiencias de vida del ser chileno.

Estos nuevos artistas, que no se identifican con los espacios vinculados a los grupos dominantes, buscan el contacto directo con los sectores marginales de la ciudad y con el mundo rural, dado que allí, según su visión, pueden capturar aquellas imágenes que hablan de lo «popular y vernacular» (MNBA, 2000:17). Así nace una pintura que no rehúye los problemas más apremiantes de este «paisaje social»: la pintura social. Es un tipo de pintura en el que los bares,

las actividades campesinas y las escenas de amor, muerte o intrigas son un motivo mucho más inspirador que los personajes ilustres o las escenas aristocráticas. Es precisamente en este momento cuando comienzan a aparecer escenas costumbristas vinculadas a las ceremonias mapuches.

Hacia el final del primer cuarto del siglo XX se está produciendo, no sin resistencia, un pronunciado giro hacia el cambio. Inevitablemente se ven enfrentadas dos posturas antagónicas: en un extremo estaban el Consejo de Bellas Artes, la escuela y la crítica de arte, quienes además de representar el discurso oficial son los encargados de la producción y difusión de las expresiones artísticas legitimadas por la autoridad; y en el otro extremo encontramos a aquellos artistas que, sintiéndose más cerca de los costumbristas españoles, buscaban nuevos lenguajes pictóricos. Es así que ante la necesidad de una alternativa al sistema académico, se crea en agosto de 1918, con Juan Francisco González a la cabeza, la Sociedad Nacional de Bellas Artes, institución en la que podemos encontrar a los fundadores de la pintura social: Agustín Abarca, Arturo Gordon y Exequiel Plaza.

[...] Álvarez de Sotomayor fue quién articuló la emergencia de la pintura social y con ello provocó una fisura en la hegemonía del arte académico, el pintor y profesor chileno Juan Francisco González fue quien preparó los caminos para la renovación plástica nacional y con ello provocó otra fisura en la predominancia del arte académico (Lizama, 1992: 13).

Juan Francisco González es el maestro que cuestiona la manera en que se estructura la formación de los artistas. Mientras dicta un curso de croquis, siendo profesor en la Academia de Bellas Artes, estimulaba a sus estudiantes para que encontraran sus propias capacidades expresivas, más allá de lo establecido en la academia: «yo les doy todo lo que sé, ustedes después se encontrarán» (Lizama: 13). Es decir, más

allá del desarrollo de habilidades técnicas, el maestro persigue que sus alumnos adquieran libremente un lenguaje y una concepción de belleza propios. Que Juan Francisco González haya sido su profesor en la Academia de Bellas Artes fue decisivo para Camilo Mori, dado que se convirtió en uno de sus principales referentes visuales. Otros que tuvieron un papel importante en su formación fueron Ricardo Richon-Brunet, Alberto Valenzuela Llanos y Agustín Undurraga, quienes lo impulsan a dar sus primeros pasos como artista.

En 1920 Camilo Mori decide hacer un viaje que resulta esencial en su formación como artista: un recorrido por Europa que dura tres años. En 1921 visita la Bienal de Venecia, donde queda impresionado con la retrospectiva de Paul Cézanne (1839-1906). En este mismo año expone en el Salon d' Automne¹ de París, donde es elegido socitaire por su obra «El Circo». Sin embargo, su periplo no está exento de problemas: en Francia sufre una enfermedad renal por la que debe ser intervenido. Y como no contaba con los recursos económicos necesarios, se ve en la obligación de pagar con obras el procedimiento médico. Una de esas obras fue «El Circo». Afortunadamente, esta pintura volvió a Chile, probablemente traída por algún inmigrante o refugiado que llegó a este país después de la Segunda Guerra Mundial. Por supuesto que Mori quiso recuperarla, a causa del nexo emocional que tenía con la obra, pero el deseo de volver a tenerla le significó invertir una considerable suma de dinero.

En esta etapa comienza aquel desplazamiento hacia la presentación bidimensional que más tarde desarrollará en muchas de sus obras. Se trata de una simplificación formal donde aplica un cromatismo contrastado, con lo que se aproxima al post-impresionismo. Elige temas de la vida real, pero no es su deseo reflejar fielmente la naturaleza, sino más bien intensificar la emoción y la expresión a través de una visión subjetiva de lo que percibe. Son de esta época las pinturas: «Noches santiaguinas» (1914), «Antiguo convento de las Capuchinas» (1915), «Por los suburbios (Valparaíso)» (1919), y «La lectura», entre otras.

LA RENOVACIÓN: EL GRUPO MONTPARNASSE

En 1923 Camilo Mori regresa a Chile y se radica en Valparaíso, donde contrae matrimonio con Maruja Vargas, la hermana del pintor Luis Vargas Rosas, quien será la fuente de inspiración para varios retratos. En ese mismo año, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti y Julio Ortiz de

Zárate crean el Grupo Montparnasse, junto al cual Camilo Mori expondrá en 1925. Su contribución a la pintura chilena radica en haberla sacado del claustro de la tradición. Isabel Cruz define a este grupo como:

[...] **el primero en la historia de la plástica nacional que, a pesar de su breve vida y de la diversidad de estilo de sus miembros, se plantea en forma consciente y programática el arte como quehacer autónomo desligado de la imitación de la realidad; como una actividad del intelecto y como una ruptura con el pasado y con la tradición académica (1984: 366).**

En el mismo sentido, Cruz describe las implicancias visuales de este movimiento chileno:

Su posición teórica es de vanguardia; reivindican el papel de la razón en el arte a través de la lección constructivista de Cézanne; abogan por la importancia de la forma simple, del volumen esencial y se oponen a la disolución formal propia del impresionismo; se interesan por el enfoque racional con que el Cubismo aborda el traslado al lienzo de los diferentes temas y se entusiasman con el desenfadado colorístico de los fauves y con la pincelada gruesa, rápida y cargada de pasta, que acusa claramente la libertad de expresión (1984: 365).

Montparnasse es la segunda incursión de Mori en un movimiento artístico. En esta etapa se aleja de la academia y se centra en la búsqueda de una síntesis esquemática del dibujo, dejando de lado el dato figurativo narrativo; la línea se convierte así en un elemento que le da libertad expresiva. Su obra adquiere sensibilidad, y en la gestualidad del trazo plasma sus estados anímicos. Se aparta de la figuración, pues lo que busca a través de la forma, el color y la factura es una simplificación, no solo formal sino también expresiva. Ejemplo de esto son las obras «El Circo» (1920), «El Circo» (1921), «El Boxeador» (1923), «Retrato de Nora» (1924), «Invierno en París» (1925), «Pablo Garrido y su Guitarra» (1925), «Carrusel» (1926), «París» (1928) y «Autorretrato» (1924).

Camilo Mori da cuenta de cómo se recepciona este nuevo lenguaje expresivo:

[...] **fue así, entonces, como los nombres de innovadores empezaron a barajarse entre nosotros y con ello nació la discusión y la polémica que habría de llegar a lindes de inusitada violencia escrita y verbal. Existía en el público desconocimiento, y por lo tanto,**

confusión sobre los diversos «ismos» en la pintura. Se hacía mofa del «impresionismo», ya superado por el «expresionismo» alemán, hermano del «fauvismo» francés... Se ridiculiza al «cubismo» aparecido en Francia en 1907; al que se confundía con el «futurismo» italiano, y así también se ignoraba el «abstraccionismo» ruso de 1911. Juan Emar, con el apoyo de La Nación, llamó a formar un nuevo Grupo, abierto a todos los artistas del país que comulgaran con las corrientes del «arte vivo» de la postguerra (1973: 107).

En una entrevista publicada por la revista *Pro Arte*, se realiza una retrospectiva del rol de Camilo Mori en las distintas generaciones que participaron de los cambios en la producción artística chilena. Allí señala:

Si miramos la generación nuestra, aquella que fue a Europa en 1923, debemos reconocer que regresó con un caudal de observación y de conocimiento totalmente desconocidos en Chile. Afirmando con orgullo que fuimos el núcleo central de un movimiento de renovación, por lo que la juventud se agrupó con fe alrededor nuestro (Bello, 1950: 04).

El Grupo Montparnasse estremeció el medio artístico de Santiago, ya que tuvo el valor de oponerse a las tendencias oficialistas y de reflexionar, con una mirada crítica y con proyecciones futuras, el desarrollo del arte. Mori denomina a este período como «la hora de la autonomía plástica, cuando llegó la hora del cubismo» (Bindis, 1979: 140), seguramente porque es uno de los movimientos con el cual se sintió más cómodo al momento de trabajar.

LA CRISIS Y LA GENERACIÓN DEL 28

La Generación de 1928 se gesta en medio de la controversia entre las ideas renovadoras y las tradicionales, antagonismo que se suma al clima social y político del primer Gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. Es la época en que el Gobierno decide cerrar la Academia de Bellas Artes. En diciembre de 1928, el Decreto Ministerial 549 declara a la Academia en reestructuración y se destina el presupuesto anual de 1929 al perfeccionamiento en Europa de veintiséis artistas, entre profesores y alumnos, bajo la supervisión de los inspectores Camilo Mori e Isaías Cabezón.

Sin embargo, las becas para viajar a Europa no eran para estudiar Bellas Artes, como los artistas habían pensado. Mientras estos estaban entusiasmados en conocer y aprender de las nuevas tendencias vanguardistas, como el cubismo, la abstracción o el futurismo, la intensión del Gobierno, y en especial del ministro Pablo Ramírez, era que se perfeccionaran en artes aplicadas y ornamentales. El Decreto Ministerial explicitaba que tanto los profesores como los alumnos debían asistir a cursos en academias o escuelas, o trabajar en fábricas o talleres que los mismos interesados debían elegir para la proyección de la enseñanza de las artes visuales en el país (MNBA: 22). Además, en vista de lo difícil que era conseguir originales en Chile, se les exigió a profesores y estudiantes hacer copias de cuadros famosos. Mori hizo la copia de «Pífano», de Eduard Manet, y trabajó en un estudio de pintura y cartel publicitario, gracias a lo cual más tarde se convirtió en uno de los principales precursores del cartel en Chile.

El escenario internacional al cual estuvo expuesto en sus viajes a Europa le permiten a Camilo Mori ver las proyecciones que la pintura chilena debía tener. Waldo Vila, en su libro *Una capitánía de pintores*, le dedica un apartado en donde destaca este aspecto:

En esta experiencia de Europa vuelve a descubrir la pintura, su cambio fundamental, y busca la estructuración de sí mismo. Conversaciones posteriores con Juan Gris le hicieron conocer la verdad plástica, planteada por este maestro como un teorema (1966: 118).

Al igual que el Grupo Montparnasse, la Generación del 28 nace de la crisis que provoca el descontento de los artistas, no solo por el tipo de enseñanza que entregaba la Academia, sino también con la situación política y social que vive el país. El caso es que toda la década de 1920 estuvo marcada por un enorme deseo de que el arte nacional se renovara. La Generación del 28 estaba constituida en gran parte por los artistas que expusieron en el Salón oficial de 1928, como Tótila Albert, Isaías Cabezón, Luis Vargas Rosas, Inés Puyó, Augusto Eguiluz, Roberto Humeres y Camilo Mori, que trabajó como comisario de la exposición. Con una fuerte influencia del Grupo Montparnasse, estos artistas defendían la autonomía de la pintura, lo que implicaba analizar el significado de la obra, reconstruir sus conceptos y considerar sus aspectos formales y expresivos.

En el año 1929 Mori asume la subdirección del Museo Nacional de Bellas Artes. En 1932 expone en el Salon de Les Independants² y es nombrado jurado del Salon d'Automne. Al año siguiente regresa a Chile y asume la docencia de la cátedra de Dibujo y Color en la Escuela de Arquitectura, cargo que desempeñó por tres décadas, con un intervalo en Nueva York.

En 1938 viaja a Estados Unidos y se queda dos años. La libertad expresiva de este país influye en su acercamiento al surrealismo. En este sentido, «Mori aprovecha el automatismo psíquico, solamente en la medida en que le permite extraer de su mente un subjetivismo ideal y acendrado, que guía la temática del cuadro a otras ideas asociadas» (Montecino, 1950:04).

Ese mismo año pinta el Mural del Pabellón de Chile en la Feria Mundial de Nueva York (1938). También en este período se acentúa en él una introspección creativa, tal como lo expresan las siguientes líneas:

A la pintura metafísica llegué como consecuencia de un viaje a los Estados Unidos, entre los años 38 al 40. Entonces Nueva York me sobrecogió; no por el inmenso aparato tecnológico y la visión vertiginosa que se desarrollaba en la gran urbe, sino por los profundos contraste que creí percibir en esa sociedad. Mi inglés, que antes había sido de alguna utilidad en Inglaterra, me mostró incapaz de comunicarse a este otro lado del Atlántico: y entonces, me sentí aislado. Esta sensación me hizo volver sobre mí mismo (Bindis, 1985).

Waldo Vila destaca que este período se refleja en la obra «El sueño» (1939).

Mori me dice que lo inanimado ha ejercido, en la relación con cierto espacio, gran atracción para su espíritu; la comprensión de las cosas y de lo que está detrás de los objetos, que entrañan un realidad extraña y permanente. Deslindes con un suprarrealismo. Desea captar el secreto tangible de los elementos. El cuadro para ser una especulación intelectual, y no una complacencia puramente sensitiva (1966: 119).

DÉCADA DE 1940

En la década de 1940 se desarrolla un arte de carácter social, ligado al muralismo y al grabado. Se trata de estrategias visuales que buscan circuitos alternativos a los tradicionales, para que así el contacto de la obra con el público sea más directo. Es un período en el que se problematiza el rol del artista y se cuestiona el modo de distribución y consumo del arte. En esta época, Mori, dadas sus características sociales y su versatilidad profesional, contribuye a las artes desde otras fronteras: en 1940 promueve la creación de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH), la que preside por alrededor de 16 años (1940-1956).

En 1942 Camilo Mori obtiene el Premio de Honor del Salón Oficial de Bellas Artes. Es la época en que, tratando de manifestar sus convicciones políticas y sociales, se aparta de la producción tradicional y comienza a trabajar en el cartel, oficio que conoció cuando en uno de sus viajes a París se especializó en técnicas gráficas. Posteriormente funda y preside la Unión de Cartelistas de Chile. Usando recursos estilísticos de la pintura, como el aerógrafo y el pincel seco, sus creaciones iconográficas, que se apoyan en el humor y la imagen alegórica, le permiten ser efectivo en el mensaje que desea transmitir.

Dos años después de la creación de la Escuela de Artes Aplicadas se gestiona la primera Exposición de Afiches en el Gran Salón de la Casa Central de la Universidad de Chile. Es relevante reconocer que la aparición del afiche en Chile no proviene del medio publicitario, sino del sueño de varios profesores de esta escuela, que buscaban darle un sello de identidad propio. En este sentido, según Justo Pastor Mellado, Mori fue el artista más influyente sobre los primeros grafistas formados en la Escuela de Artes Aplicadas. Influencia que estaba dada no solo ser un reconocido artista de las Bellas Artes, sino también por su participación en el Partido Comunista (Castillo, 2010: 44). Algunos de los afiches que se destacan en este período son: «Sucesos» (1934), «Valparaíso» (1935), «La Hora» (1935), «Caja Nacional de Ahorro» (1935), «Salitre» (1937), «Plan de la nueva vivienda» (1939). Además, en esta época fueron producidas las siguientes obras: «Silencio» (1942), la portada del catálogo *Chilean Contemporary* (1941), «Maruja» (1943), «La noche» (1944), «Retrato de Violeta Arditti Corry» (1945), «Maruja en París» (1946), «Escena» (1948), «Navidad» (1948), entre otras.

INFORMALISMO ABSTRACTO ENTRE LAS DÉCADAS DEL 50 Y 60

El contexto socio-político que se vivía en Latinoamérica, la Revolución Cubana y la persecución política en Chile son los hechos que marcan esta época. Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, la ruptura con el arte tradicional se ha consumado y la crítica artística ha abierto nuevos senderos. En esta última etapa de producción, el artista ve consolidada su carrera al ser reconocido con el Premio Nacional de Arte en 1950.

Las obras que se pueden destacar de este período son: «Paisaje desértico» perteneciente a la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, «50 años de lucha. Por la liberación y el socialismo» (1962)³ y «Viva Allende» (1964) perteneciente al Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Casi al final de su vida artística, junto a otros académicos como Jorge Délano, Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz, fundó la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. Creado por Ley 15.718 de 1964, el objetivo de esta institución era promover el progreso y difundir las artes en todas sus manifestaciones.

Mori fue un artista con carácter y actitud frente a la vida, y a través de su trabajo pasó a la historia del arte de nuestro país. Con una larga carrera de más de seis décadas, fue extremadamente productivo y se adecuó constantemente las exigencias sociales. El artista fallece el 07 de diciembre de 1973.

CONSIDERACIONES FINALES

Camilo Mori no cesó de experimentar con diferentes estilos y técnicas a lo largo de su trayectoria. Adhiriendo a distintos movimientos y estilos pictóricos, le dio un carácter propio a los distintos períodos creativos de su carrera, impulsándolo a crear un recorrido que transita desde la figuración, postimpresionismo, fauvismo, expresionismo, surrealista hasta la abstracción. Esta es la razón por la cual pudo proyectar su labor artística por casi seis décadas en el ámbito artístico chileno, destacándose tanto en el lenguaje pictórico como en el gráfico.

Distintas fuentes reconocen su rol fundacional en la disciplina del cartel o afiche, en un país que no conocía este lenguaje. Es destacable la manera en que logró combinar gestualidad y composición en pos de transmitir un mensaje

directo, sobre todo aquel que se relaciona con sus convicciones políticas y sociales.

Su fiel sentido ideológico del cambio le permitió adaptarse a los distintos escenarios que le tocó vivir, pero sin transar sus convicciones más íntimas. Esta capacidad le permitió dejar una huella a través de sus obras y el liderazgo que ejerció sobre sus discípulos y otros pintores. Sus obras están siempre concebidas como un ejercicio visual enfocado en una constante renovación plástica, y esta búsqueda lo llevó a distintos países para perfeccionarse en distintas técnicas. Sin embargo, nunca perdió la consciencia de que no debía comprometerse ciegamente con los muchos ismos con lo que se topó a lo largo de su vida. La formación que logró en el extranjero amplió su horizonte artístico, cultural y político, pero es un hecho que la obra que desplegó a lo largo de toda su vida no se puede explicar sin la relación directa que tiene con el desarrollo artístico de Chile.

NOTAS

1. El Salon d'Automne («Salón de Otoño») fue creado el 31 de octubre de 1903 en el Petit Palais por iniciativa del arquitecto belga Frantz Jourdain (1847-1935). Además de acercar al público al impresionismo, este salón ofrece un espacio de exhibición a jóvenes artistas con un carácter multidisciplinar, albergando pinturas, esculturas, fotografías (a partir de 1904), dibujos, grabados y artes aplicadas entre otros.
2. La Sociedad de Artistas Independientes (Société des Artistes Indépendants), fue creada por Albert, Odilon Redon, Dubois-Pillet, Georges Seurat y Paul Signac en París en el año 1884, teniendo como lema «sin jurado ni premios». Durante tres décadas de exposiciones anuales establecieron las tendencias de artistas de principios del siglo XX, una de sus primeras exposiciones y discusiones acerca de estas tendencias se realizaron en el Salón de los Independientes.
3. Este afiche fue descubierto por Matías Mori, nieto de Camilo Mori. Cuando buscaba en el archivo familiar, descubrió más de cincuenta afiches diseñados por su abuelo: pósters que difundían exhibiciones de arte, iniciativas de la Corfo y productos de marcas privadas. Cfr: <http://m.quepasa.cl/articulo/ojos-de-la-llave/2012/12/17-10693-9-el-afiche-del-pc-perdido-de-camilo-mori.shtml>

BIBLIOGRAFÍA

- BELLO, Enrique. «Esbozo de una fisonomía espiritual». En: *Pro Arte*, Año II, 98 (1950), p. 5.
- BINDIS, Ricardo. *La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días*. Santiago: Morgan Marinetti, 1979.
- . *Calendario de Colección Phillips. Camilo Mori Serrano*. Santiago, 1985.
- . *Calendario de Colección Phillips. Un siglo de pintura Chilena*. Santiago, 2000.
- CASTILLO, Eduardo. *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago: Ocho Libros, 2010.
- CASTILLO, Eduardo et. al. *Artesanos Artistas Artifices. La escuela de artes aplicadas de la Universidad de Chile*. Santiago: Ocho Libro, 2010.
- CASTILLO, Ramón. *Camilo Mori. Los años modernos*. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2008.
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Chile a color*. Santiago: Antártica, 1984.
- EMAR, Jean. «Con Camilo». En: Lizama, Patricio. *Escritos de Arte (1923-1925)*. Santiago: DIBAM-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1992, pp. 37-19.
- GODOY, Alejandro. *Historia del Afiche Chileno*. Santiago: Editorial Universidad ARCIS, 1992.
- IVELIC, Milan y Galaz, Gaspar. *La Pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2009.
- LIZAMA, Patricio. Jean Emar. *Escritos de Arte (1923-1925)*. Santiago: DIBAM-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1992.
- MONTECINO, Sergio. «Tres cuadros de Camilo Mori». En: *Pro Arte*, Año II, 98 (1950), p. 4.
- MORI, Camilo. «Sobre la pintura moderna en Chile». En: *Atenea* 428, Concepción, 1973, pp. 105-111.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Calendario Colección Phillips. Historia del Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago: 1998.
- . *Fascículos coleccionables: Chile 100 años de Artes Visuales*. Santiago: 2000.
- Pro Arte*. Año II, 98 (1950): 1-8.
- ROMERA, Antonio. *Camilo Mori*. Santiago: Cuadernos del Pacífico, 1949.
- VILA, Waldo. *Una capitania de pintores*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1966.
- ZAMORANO, Pedro. «Generación de 1913: ¿Heroica Capitania?». En: *Atenea* 497, Concepción, 2008, pp. 169-174.
- . CORTÉS, Claudio y Muñoz, Patricio. «Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX: Influjos y tendencias». En: *Atenea* 491, Concepción, 2005, pp. 159-171.



Agradecemos muy sentidamente a las siguientes personas e instituciones que colaboraron activamente en el desarrollo de esta publicación:

Camilo Mori Vargas
María Cristina Arellano
Matías Mori Arellano
Josefina Vial
Andrea Bruna
Esteban Canata
Abel Estay
Julio Magrí
Juan Enrique Allard
Francisco Bermejo
Hernán Rodríguez Villegas

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Museo Nacional de Bellas Artes
Museo Histórico Nacional
Museo de Arte Contemporáneo (MAC)
Museo de la Solidaridad Salvador Allende
Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso
Museo de Artes Visuales Universidad de Talca
Museo Regional de Rancagua
Casa Museo Santa Rosa de Apoquindo
Pinacoteca de la Universidad de Concepción
Pinacoteca Universidad Católica del Norte
Biblioteca Nacional
Embajada de Chile en Brasil
Banco Central de Chile
Centro de Documentación y Biblioteca
del Museo Nacional de Bellas Artes



Proyecto financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes a través del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, ámbito nacional. Convocatoria 2015

CAMILO MORI

Investigación y textos:
Samuel Quiroga y Lorena Villegas

Edición: Pedro Maino

Origo Ediciones

Editor: Hernán Maino

Dirección de Arte: Daniela Peña

Diseño: Yvonne Blanco

Producción gráfica: Daniel Baeza e Ivan Grbac

© Edición: Universidad Católica de Temuco
y Origo Ediciones

ISBN: 978-956-316-274-5

Derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación podrá ser reproducida, almacenada o transmitida en cualquier forma o medio electrónico, mecánico, óptico o químico, incluidas las fotocopias, sin previa autorización expresa y escrita del editor.

Impreso en Chile por A Impresores.

