

# GRUPO MONTPARNASSE



en versión  
original

Obras, cartas y documentos  
de los primeros pintores modernos de Chile

# GRUPO MONTPARNASSE



en versión  
original

Obras, cartas y documentos de los primeros pintores modernos de Chile

# presentación



El lunes 22 de octubre de 1923, en la Casa de Remates Rivas y Calvo de calle Compañía, se inauguró la exposición de cinco pintores chilenos, cuyas edades fluctuaban entre los 26 y los 38 años. Se hacían denominar *Grupo Montparnasse*, en alusión al bohemio barrio parisino que por ese entonces se constituía en el epicentro de las vanguardias artísticas y porque todos habían vivido en París y compartían el interés por lo que allí estaba sucediendo.

Los jóvenes artistas sostenían una serie de postulados que, como denominador común, impulsaban el quiebre con la academia clásica y el nacimiento de nuevas formas de arte. Inmediatamente inaugurada la muestra, se alzaron voces disonantes que acusaban de verdadero escándalo la propuesta pictórica del grupo y que exigían a la autoridad tomar cartas en el asunto para frenar la “inminente desmoralización de las artes”

Estos pintores, cuyas obras hoy no escandalizan ni al más conservador de los espectadores, conformaron la vanguardia chilena y abrieron las puertas para que otros artistas, primero, y la sociedad después, se hicieran eco del mensaje y asumieran los vientos de cambio que estaban por venir. Para ellos, tal como para los grandes creadores de la época, fue fundamental el paso por París, donde asistieron en primera fila al espectáculo revolucionario que, como imán, atrajo a inquietos artistas de diferentes puntos de Europa y América.

Manuel Ortiz de Zárate fue el primero en llegar. Vivía en Italia y al igual que su amigo Amadeo Modigliani decidió partir para empaparse del quehacer de la llamada Escuela de París. Más tarde, en 1920,

llega Henriette Petit que viajaba con toda su familia, y poco después arriba, becado por el gobierno de Chile, Julio Ortiz de Zárate - que había pertenecido a la Generación del 13 y al Grupo de los Diez-. Hacia el final de 1920 viaja Luis Vargas Rosas y en 1921, luego de concluir estudios en España, y también becado por el Gobierno, llega José Perotti. Desde entonces, transitarán entre Santiago y París. Manuel Ortiz de Zárate, en tanto, no abandonará la capital francesa hasta 1946, el año de su fallecimiento.

Luego de la señalada exposición, otros artistas chilenos comparten las inquietudes del Grupo Montparnasse y deciden unírseles para continuar por la senda rupturista. Se suman, entre otros, Camilo Mori, Isaías Cabezón, Marta Villanueva y juntos exponen en el Salón de Junio de 1925. Sin embargo, el impulso durará poco tiempo, puesto que Vargas Rosas y Petit, verdaderos artífices del grupo, deciden radicarse en París, donde finalmente se casan en 1927.

La presente muestra indaga en la obra y pensamiento de los integrantes del *Grupo Montparnasse*, sindicado como el primer intento de renovación de la pintura chilena. Considera pinturas, apuntes y bocetos ejecutados en París y en Santiago y se complementa con documentos epistolares y gráficos relativos a los cinco integrantes originales. En ese sentido, es indispensable reconocer la labor del investigador Wenceslao Díaz, que durante varios años recolectó cartas de artistas chilenos que hubiesen estado en la capital francesa y las recopiló en el libro *Bohemios en París*. Epistolario de artistas chilenos en Europa 1900 – 1940, cuya primera edición se presenta en forma paralela a la exposición. Asimismo, destacamos al coleccionista Raúl Peña Larraguibel, admirador y estudioso del grupo, cuya gestión ha rescatado y conservado gran parte de las obras en exhibición.

# EL GRUPO MONTPARNASSE

génesis, exposición y autonomía



Pilo Yáñez, Luis Vargas Rosas,  
Oscar Fabres y Edith  
París, agosto de 1926  
Archivo de Cristina Arellano

## Patricio Lizama A

Pontificia Universidad Católica de Chile.

*Ahora soy otro y la vida  
tiene su verdadero aspecto*

**Luis Vargas Rosas**

La pintura chilena desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, vive profundos y sucesivos cambios los cuales están muy vinculados con las estadías de los artistas en Europa. El viaje a París a comienzos del siglo XX constituye para ellos una experiencia personal e intelectual que provoca variadas reacciones las que van desde la apertura y la apropiación hasta el desconcierto y el rechazo.

Los futuros integrantes del Grupo Montparnasse se trasladan a Europa terminada la Primera Guerra Mundial y conocen España, Italia, Alemania antes de dirigirse a Francia. El viaje en su conjunto resulta crucial pues se encuentra en la base de la transformación de sus planteamientos plásticos y de sus nuevas concepciones acerca de lo que es la práctica artística.

Julio Ortiz de Zárate y José Perotti llegan a España en 1920. El primero visita el Museo del Prado y se maravilla al ver las obras de pintores como Rafael, Tiziano, El Greco, Velásquez y Goya. Perotti también en Madrid, asiste a una academia para tomar cursos de escultura en la mañana y por la tarde, trabajar con dibujo del antiguo, de ropaje y del natural. Señala, antes de desilusionarse con el campo plástico español: "En Chile no hacía esto. Aquí con un año así se progresa más que allí en tres"<sup>1</sup>. Luis Vargas Rosas, en cambio, visita Italia en 1920 y tiene un juicio crítico sobre lo que encuentra en este país: "Ambiente no existe –Artistas jóvenes lo hay, pero son futuristas -Exposiciones muy pocas, arte moderno fatal, fatal- No hay academias, no hay talleres, no hay nada -Si no fuera por la historia –y por aquel soplo que se llamó Renacimiento..."<sup>2</sup>

El mismo año 1920, estos creadores coinciden en París. Allí experimentan en toda su hondura lo que es la doble faceta de la modernidad. Ser modernos, escribe Marshall Berman, es "encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos"<sup>3</sup>.

1. Carta de José Perotti a su padre. 24 de octubre de 1920

2. Carta de Luis Vargas Rosas a José Perotti 25 de septiembre de 1920

3. Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. 4 ed. Madrid: Siglo XXI, 1991

Los artistas chilenos distanciados de su cultura de origen, provenientes de una modernidad periférica y con una enseñanza alejada de las transformaciones del arte nuevo, se enfrentan a una metrópoli cosmopolita, dinámica que los deslumbra con sus museos y su multitud, su campo cultural autónomo y sus “libertades excepcionales de expresión”, pero que también los desorienta y los inquieta porque les cuestiona todas sus certezas artístico-culturales fundadas en la pintura académica y en el realismo español.

Julio Ortiz de Zárate recién llegado a París, expresa muy bien esta ambivalencia: “Mi viaje fue un acierto. ¡Qué poco lo dudo!... Hay desfallecimientos y exaltaciones. De todos modos trabajo”<sup>4</sup>. En junio de 1920 llega Henriette Petit y se siente “aislada, desorientada, no era lo que yo deseaba”. Ante lo nuevo, su primera reacción es confirmar las creencias ya adquiridas: “Como profesores y alumnos no he visto todavía [nada] mejor que en Chile. Veo que estamos más adelantados de lo que creemos allá... Tenemos nociones y estamos al corriente de todo”<sup>5</sup>. Otra forma de confirmar los postulados es ver las obras de pintores conocidos. Petit visita el Luxemburgo y valora a Aman-Jean, Lucien Simon y Eugène Carrière. Vargas Rosas también va a ver a Aman-Jean “en el original”, pues confiesa que este pintor era de “los que me atraían a París”<sup>6</sup>.

La homogeneidad de la formación chilena pronto se desarticula, se rompe la unidad de principios establecidos de antemano y los artistas después del duelo por la pérdida, se quedan sin sus referentes. El problema es que no pueden comprender de inmediato a los vanguardistas debido a que ignoran un segmento de la historia artística que hace explicable y coherente la producción contemporánea. Petit afirma en 1920: “no puedo admirar a los que aquí tienen como Dioses. Los futuristas, cubistas hasta dadaístas son los que descuellan. Es horroroso”<sup>7</sup>. La resolución de esta fractura implica iniciar una sostenida reflexión para entender las raíces y las expresiones de la nueva pintura, elaborar nuevos esquemas perceptivos y valorativos y, sin caer en la imitación ni el pastiche de los nuevos procedimientos constructivos, encontrar un lenguaje plástico que los interprete.

4. Carta de Julio Ortiz de Zárate a Pedro Prado. 16 de marzo de 1920.

5. Carta de Henriette Petit a Luis Vargas Rosas. 13 de agosto de 1920.

6. Carta de Luis Vargas Rosas a Henriette Petit. 2 de octubre de 1921.

7. Carta de Henriette Petit a Luis Vargas Rosas. 22 de octubre de 1920.

En esta apertura encontramos la actitud que distingue y valoriza lo realizado en París por los futuros miembros del Grupo Montparnasse. Ellos se abren a lo nuevo, renuevan sus paradigmas y modifican sus creencias, lo que significa que comienzan a entender a la capital francesa como una verdadera escuela que propone diversas tendencias ante las cuales cada uno debe confrontarse y elegir su propio camino. El aprendizaje es duro porque algunos dejan de pintar por un tiempo; otros pintan y luego rompen todo; viajan al campo en busca de nuevos paisajes, a la Bretaña para retratar mundos alejados de la modernidad. Todos confrontan sus saberes, dibujan, esculpen y quedan disconformes, dudan de sus talentos, pero tienen una convicción: “Menos mal! que no volveré a Chile en Aman-Jean” dice el mismo Vargas Rosas en 1922.<sup>8</sup>

La asistencia a las academias libres, la discusión en los cafés, el estudio y lectura de “los modernos” en diarios, revistas y libros, la visita continua a exposiciones, la lenta familiaridad con las obras, el diseño y el carácter pedagógico de las muestras, resultan aspectos centrales en este aprendizaje. El caso ejemplar es “Cien años de pintura francesa”, organizada por André Lhote y Jacques Emile Blanche en 1922. Vargas Rosas se la comenta a Petit en marzo del mismo año: “Se escogieron solamente aquellas personalidades que marcan el camino desde Ingres al Cubismo” y subraya: “Nunca mejor puede uno darse cuenta de la parábola que ha descrito la pintura –desde hace un siglo– y porqué en la época que corresponde Ingres está tan bien – como ahora Picasso – y por esto no hay que asustarse”<sup>9</sup>.

El diálogo sostenido con otros pintores y artistas constituye otra instancia relevante que ayuda a modificar las convicciones. Para Julio Ortiz de Zárate, Petit y sobre todo para Vargas Rosas, el encuentro con Jean Emar quien había llegado a París en 1919, es fundamental.<sup>10</sup> Vargas Rosas señala: “conversamos largamente una tarde, sobre el nuevo movimiento ... y otra tarde se pasó hablando de lo mismo – Estamos mucho más de acuerdo que cuando la primera vez – mi criterio de antes se ha transformado”<sup>11</sup>. La nueva mirada le confirma rechazos y le despierta adhesiones porque en

8. Carta de Luis Vargas Rosas a Henriette Petit. 20 de enero de 1922.

9. Carta de Luis Vargas Rosas a Henriette Petit. 26 de marzo de 1922.

10. Emar llega casado con Mina Yáñez, se instala en un departamento del barrio Montparnasse, trabaja en la legación chilena, pinta y escribe.

11. Carta de Luis Vargas Rosas a Henriette Petit. 13 de mayo de 1921.

Fotografía:  
Luis Vargas Rosas en París, 1937  
Archivo de Cristina Arellano

1922 sostiene: “ya me gusta Cézanne... es el punto de partida hoy día de mis orientaciones de arte”.<sup>12</sup>

El mismo año, al pensar en el retorno al país, Vargas Rosas afirma: “Cuando vuelva a Chile – he de presentarme al Salón con algo que asuste – a los viejitos del jurado”<sup>13</sup> y en diciembre de 1922 declara el proyecto de hacer una exposición “de todos los que más o menos estamos de acuerdo – de todos a quienes París nos ha hermanado”.<sup>14</sup> Si él entiende que en París “es bien difícil llegar a darse cuenta del movimiento actual – por lo menos para mí – dos años y medio – para comprender a Cézanne”<sup>15</sup>, sabe también, al igual que Emar, que difundir las novedades artísticas y exhibir cuadros modernos en Chile supone polémicas: “Hay que discutir-defenderse-convencer- así como lo hacen todos los pintores en Europa”<sup>16</sup>. En estas palabras encontramos la voluntad rupturista y la naturaleza contestataria que da origen al Grupo Montparnasse y que hermana a sus miembros con Emar.

El regreso de Vargas Rosas y Emar a Santiago a comienzos de 1923 y el reencuentro con Julio Ortiz de Zárate, Perotti y Petit que habían retornado antes, junto al deseo de hacer públicas las nuevas certezas con el objeto de modificar el campo plástico, generan las condiciones para articular el proyecto esbozado en París. El primer paso lo da Emar en abril de 1923 ya que comienza a escribir artículos sobre arte europeo en el diario La Nación, propiedad de su padre Eleodoro Yáñez, y además, entrevista a Camilo Mori y a Vargas Rosas. Emar subraya el cambio plástico en este último: “trae dos conceptos claros, definidos sobre la pintura: uno, que antes le interesaba y que ahora ha abandonado; otro, antes insospechado y que hoy profesa”.<sup>17</sup> Vargas Rosas sostiene que “la pintura por la plástica” se vincula a la arquitectura y reafirma el carácter autónomo de la obra de arte. Por ello dice: “se pinta para crear un organismo nuevo que en él encierra su belleza y su razón de ser, sin necesidad de recurrir a la comparación con el mundo real para hallarle su sentido”.<sup>18</sup> Y agrega: “Hoy coloco a la pintura como otro universo aparte, con sus leyes propias, su propia lógica y no como un reflejo de este universo sobre el cual marchamos”.<sup>19</sup>



12. Carta de Luis Vargas Rosas a Henriette Petit. 20 de enero de 1922.

13. Carta de Luis Vargas Rosas a Henriette Petit. 26 de marzo de 1922.

14. Carta de Luis Vargas Rosas a Henriette Petit. 14 de diciembre de 1922.

15. Carta de Luis Vargas Rosas a Henriette Petit. 26 de marzo de 1922.

16. Carta de Luis Vargas Rosas a Henriette Petit. 20 de enero de 1922.

17. *Notas de Arte*. Jean Emar en La Nación 1923-1927. Estudio y recopilación de Patrio Lizama. Santiago: Dibam-Ril Editores, 2003: 71.

18. *Notas de Arte*. Jean Emar... :71.

19. *Notas de Arte*. Jean Emar... :71.

La exposición inaugurada el 22 de octubre de 1923 en la Sala Rivas y Calvo constituye un nuevo paso esencial del proyecto concebido en París. El montaje se ordena con un afán pedagógico pues cada pintor expone sus obras dividiéndolas en etapas ordenadas cronológicamente con el objeto que el público advierta con nitidez la transformación plástica. Emar escribe en La Nación desde el lunes 22 hasta el sábado 27 de octubre de 1923 y entrevista a los pintores para que, otra vez, den a conocer su evolución plástica y puedan aclarar los “vacíos irremediables que aparecían entre un período y otro de la labor de cada artista”.<sup>20</sup>

Nace así el Grupo Montparnasse conformado por Manuel Ortiz de Zárate, Julio Ortiz de Zárate, José Perotti, Henriette Petit y Luis Vargas Rosas. Este recuerda que escogieron el nombre de Montparnasse “porque veníamos de allí... estuvimos juntos viviendo todo un tiempo en las vecindades de ese barrio. Eso es todo. Y por nada más”.<sup>21</sup> El Grupo Montparnasse indica Isabel Cruz, es 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 un quehacer autónomo desligado de la imitación de la realidad.<sup>22</sup>

Sus integrantes revelan una voluntad constructiva, otorgan importancia a la estructura y al equilibrio de la composición y reniegan del tema en su enfoque tradicional y de la literatura en la pintura. La historiadora agrega que “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 desenfado colorístico de los fauves y con la pincelada gruesa, rápida, cargada de pasta, que acusa claramente la libertad de expresión”<sup>23</sup>

¿Qué reacciones provoca la muestra? Joaquín Edwards Bello en La Nación, Bizarre en El Mercurio y P, seudónimo de Jenaro Prieto, en El Diario Ilustrado, reconocen las nuevas formas de belleza y califican la exposición como “una sacudida, una ventilación en nuestro arte nacional”. Aliro Oyarzún en la revista Dyonisos, realza el es-

20. *Notas de Arte*. Jean Emar... :75.

21. Luis Vargas Rosas. “1925-1975. Grupo Montparnasse. Entrevista a Luis Vargas Rosas y Henriqueta Petit”. *Academia*. Nº 1, 1975: 56-63.

22. Isabel Cruz. *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*. Santiago: Editorial Antártica, 1984: 366

23. Isabel Cruz. *Arte*... :365.

fuerzo por renovar la pintura y abrir espacios culturales autónomos en el campo plástico.

Una perspectiva completamente opuesta es la de Nathanael Yáñez Silva en El Diario Ilustrado. El siempre medía la calidad artística de las obras en cuanto éstas eran capaces de trasuntar lo real. Por eso al referirse a la pintura de Manuel Ortiz de Zárate, prefiere sólo la primera etapa, “netamente realista: copia sencilla del natural”. Yáñez Silva descalifica las obras porque le resultaban “algo aprendido, de fuente ya conocida, una especie de pintura de segunda o tercera mano”.<sup>24</sup>

Emar sostiene que la muestra es una “reacción al Academismo” pues las obras hacían ver que los pintores trabajan con los materiales y expresiones propios de la época y comprenden la esterilidad de las recetas. Además, sostiene que el Grupo rechaza el “espíritu literario, afán de interpretar un arte con los medios y expresiones propios a otro arte”, perspectiva que según Emar, dominaba en la pintura y la escultura en Chile. Por último, destaca la relevancia futura de las obras expuestas porque “pueden servir de apoyo a las rebuscas de los artistas siguientes... abren posibilidades que serán la savia de las nuevas generaciones”.<sup>25</sup>

La aparición del Grupo Montparnasse provoca una ruptura múltiple y un evidente reordenamiento al interior del campo plástico. Sus integrantes rechazan en forma simultánea a los intelectuales y artistas ligados al arte académico y al arte de carácter identitario. Enfrentados a las tendencias ya existentes, instalan una nueva posición la cual por el solo hecho de diferir, desacredita las convenciones plásticas vigentes en Chile y las normas de producción y percepción ortodoxas. La vanguardia era algo por hacer y para insertarla, sus integrantes revolucionan el mundo del arte que la excluye y resiste.

Los montparnassianos se establecen como un grupo independiente que reniega de todas las marcas oficiales. La exposición se opone al Salón Oficial organizado anualmente por la Escuela de Bellas Artes, al Salón Nacional que monta cada dos años la Sociedad Nacional

24. Nathanael Yáñez Silva. “Bellas Artes. Exposición del Grupo Montparnasse. Sala Rivas y Calvo”. *El Diario Ilustrado*. 25 de octubre de 1923: 4.

25. *Notas de Arte*. Jean Emar... :159

Fotografía:  
Carta de Henriette Petit a Luis Vargas Rosas  
Santiago, 21 de abril de 1921  
Archivo de Cristina Arellano

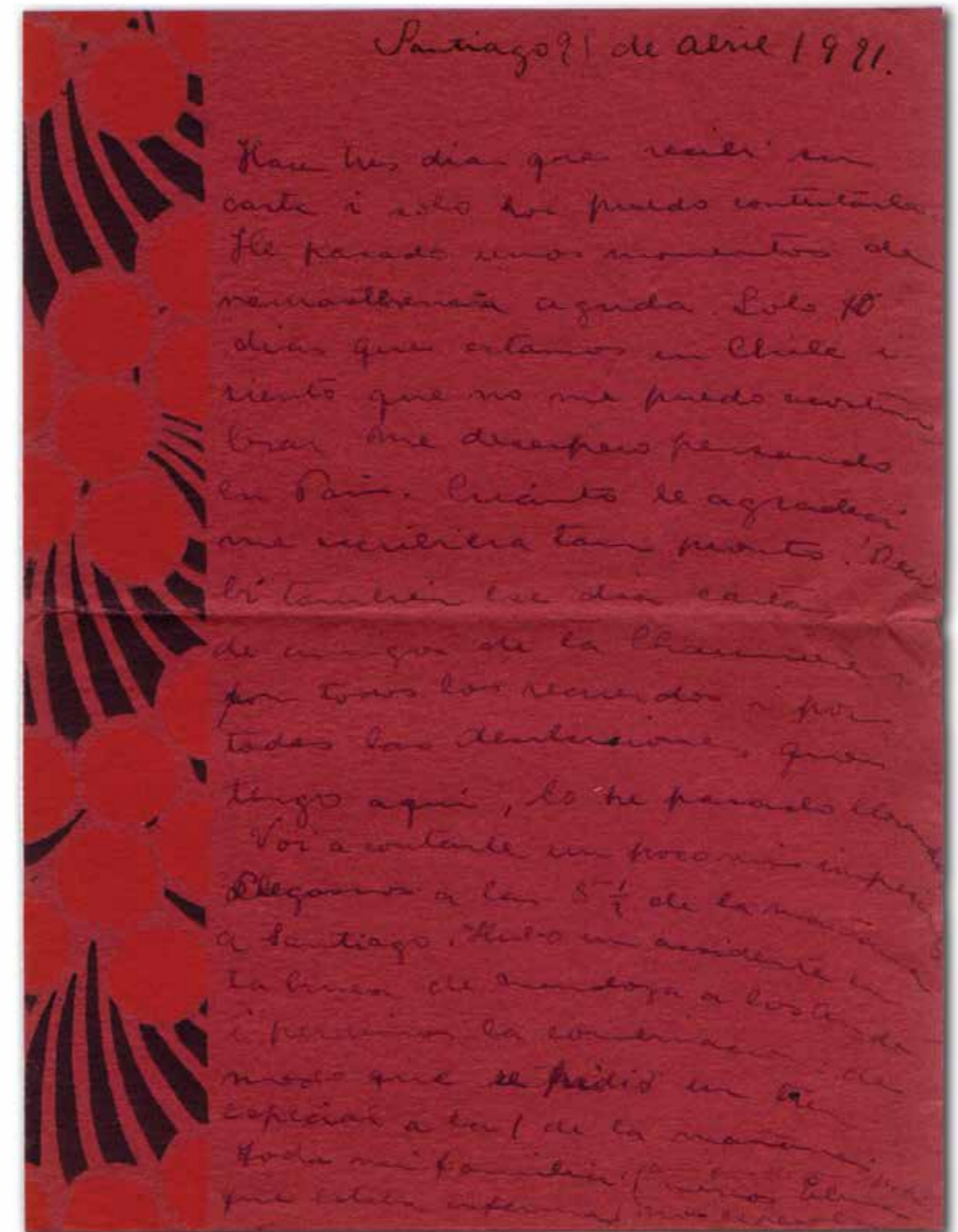
de Bellas Artes y al Salón de Invierno auspiciado por la Sociedad de Artistas de Chile; la muestra se hace en un lugar alternativo, no en uno oficial y no se rige por los mecanismos académicos: selección, jurado, premios, medallas; el auspicio y los gastos no provienen del Estado, sino del diario La Nación.

Las obras, más que las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes, revelan el aprendizaje realizado en Europa. Los artistas no hacen concesiones a la demanda del "gran público", sino que buscan crear un público propio; no pretenden una legitimación externa al campo artístico, sino una interna que es la consagración específica de sus pares; la crítica no es producto de personas ni de aparatos unidos a las preferencias académicas, sino de un artista que se erige como crítico de vanguardia.

La autonomía indica la emergencia y la conformación de un grupo que es capaz de implementar un circuito cultural alternativo a través del cual se podían exponer pinturas vanguardistas, abrir espacios al arte nuevo, combatir tendencias opuestas e impugnar las políticas oficiales. En definitiva, la exposición y todo lo que ella produjo, atestigua a los montparnassianos la posibilidad cierta de influir en la orientación del proceso de enseñanza, producción, transmisión y reconocimiento de la pintura en Chile.

El impacto de este grupo en el campo plástico es múltiple porque su trabajo tuvo diversas consecuencias. En lo inmediato, postulan una nueva enseñanza a través de dos caminos. Emar, Vargas Rosas y otros amigos, abren a comienzos de 1924 una academia independiente al estilo de las montparnassianas, la "Academia Montparnasse. Academia Libre de Pintura y Dibujo". Emar puntualiza: "Ignoro si en Santiago haya existido anteriormente una academia así: es decir, basada en la libertad; en todo caso sé que hoy no hay ninguna".<sup>26</sup> A fines de mayo la academia cierra: "Al fin y al cabo se trataba de arte libre ... era lógico cerrar todas las puertas".<sup>27</sup>

El otro camino es proponer medidas para mejorar la enseñanza pictórica en la Escuela de Bellas Artes, y para ello, Emar y Sara Malvar insisten en traer cuadros a Chile y enviar estudiantes a Europa. La



26. *Notas de Arte*. Jean Emar... :95.

27. *Notas de Arte*. Jean Emar... :111.



Fotografías, de arriba a abajo  
y de izquierda a derecha:

Henriette Petit en su taller. París, 1937  
Archivo de Cristina Arellano

Retrato de Henriette Petit realizado  
por Antoine Bourdell  
Bronce, 1921  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Pilo Yáñez y amigos. Aparecen Luis Vargas  
Rosas, Sara Malvar y Joaquín Edwards Bello,  
Santiago, 1924  
Archivo de Cristina Arellano

José Perotti en Europa, 1920  
Archivo Museo Nacional de Bellas Artes

respuesta de los académicos y críticos a esta proposición fue el silencio, en cambio los jóvenes que ya se habían organizado como "grupo libre" al interior de la Escuela, respaldaron las soluciones.

Es en los estudiantes donde la labor de Emar y del Grupo Montparnasse alcanza gran relevancia pues aparte de compartir las ideas para modificar la enseñanza, los jóvenes entienden que estos pintores representan un tipo de artista independiente que posee una formación renovada y otra manera de entender el arte en la sociedad, ideario que se aleja del modelo propuesto por la academia y que era el que ellos habían aprendido.

La difusión en Chile de obras, autores y tendencias es otra faceta del impacto de los montparnassianos. El grupo sugiere la idea de hacer un salón libre y en definitiva Emar y Vargas Rosas con el apoyo de La Nación organizan el "Salón de Junio" de 1925, actividad donde expone el Grupo Montparnasse y se presentan obras de otros pintores chilenos, de participantes en el Salón de Otoño parisino y de artistas como Pablo Picasso, Juan Gris y Fernand Léger.

A fines de la década, el cierre de la Escuela de Bellas Artes y la institucionalidad universitaria que esta adquiere, medidas que obedecen a diversos motivos, no está ajena a la labor del Grupo Montparnasse y de Emar.<sup>28</sup> Por ello, Alberto Rojas Jiménez escribió en 1929 uno de los pocos testimonios de la época que otorgó crédito a este trabajo:

*Y aquí es deber nuestro recordar con gratitud la labor de desbroce que hace seis años efectuó aquel Grupo Montparnasse -Jean Emar, Julio Ortiz, Camilo Mori, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti y Manuel Ortiz- que, en la apatía de nuestro ambiente, personificaron los precursores heroicos de la nueva sensibilidad.<sup>29</sup>*

Las palabras de este poeta chileno son precisas y elocuentes. El proyecto ideado en París y llevado a cabo en Santiago a comienzos de 1923, sitúa a estos artistas como precursores de propuestas que permitieron liberar, ampliar y modificar el campo y así el quehacer plástico se pudo ejercer en un campo más autónomo.

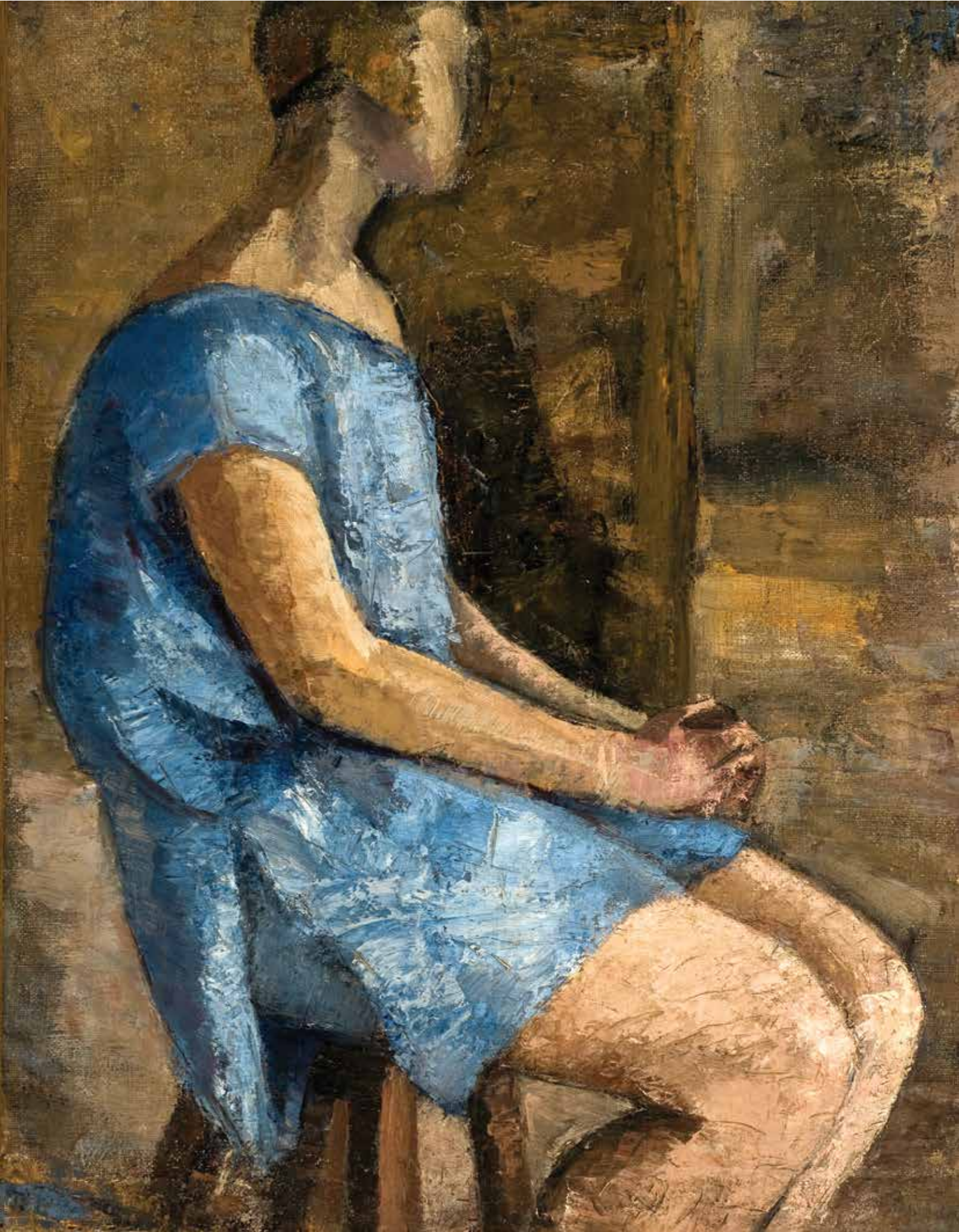
28. Ver "El cierre de la Escuela de Bellas Artes. Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena". *Aisthesis* 34 (2001): 134-152.

29. Alberto Rojas Jiménez. "El Salón Oficial de 1928" *Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba*. Recopilación y prólogo de Oreste Plath. Santiago: Dibam, 1994: 147.



henriette  
petit



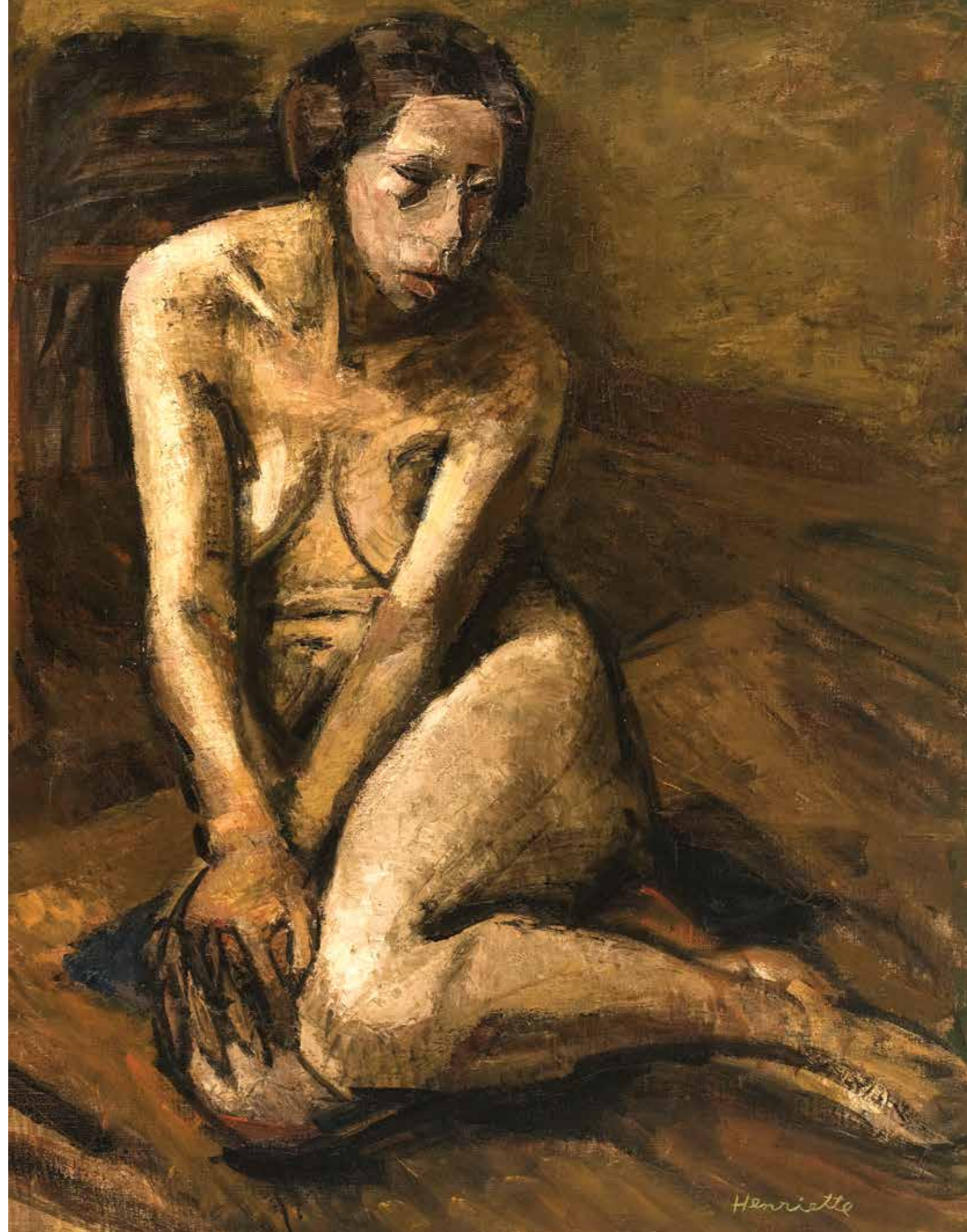


*Niña de azul*  
Óleo sobre madera, 56 x 45 cm  
Colección Raúl Peña



Pag. Anterior  
Desnudo recostado  
Óleo sobre tela, 90 x 117 cm  
Colección Raúl Peña

*Desnudo con manos tomadas*  
Óleo sobre tela, 101 x 81 cm  
Colección Raúl Peña



luis  
vargas  
rosas





Pag. Anterior

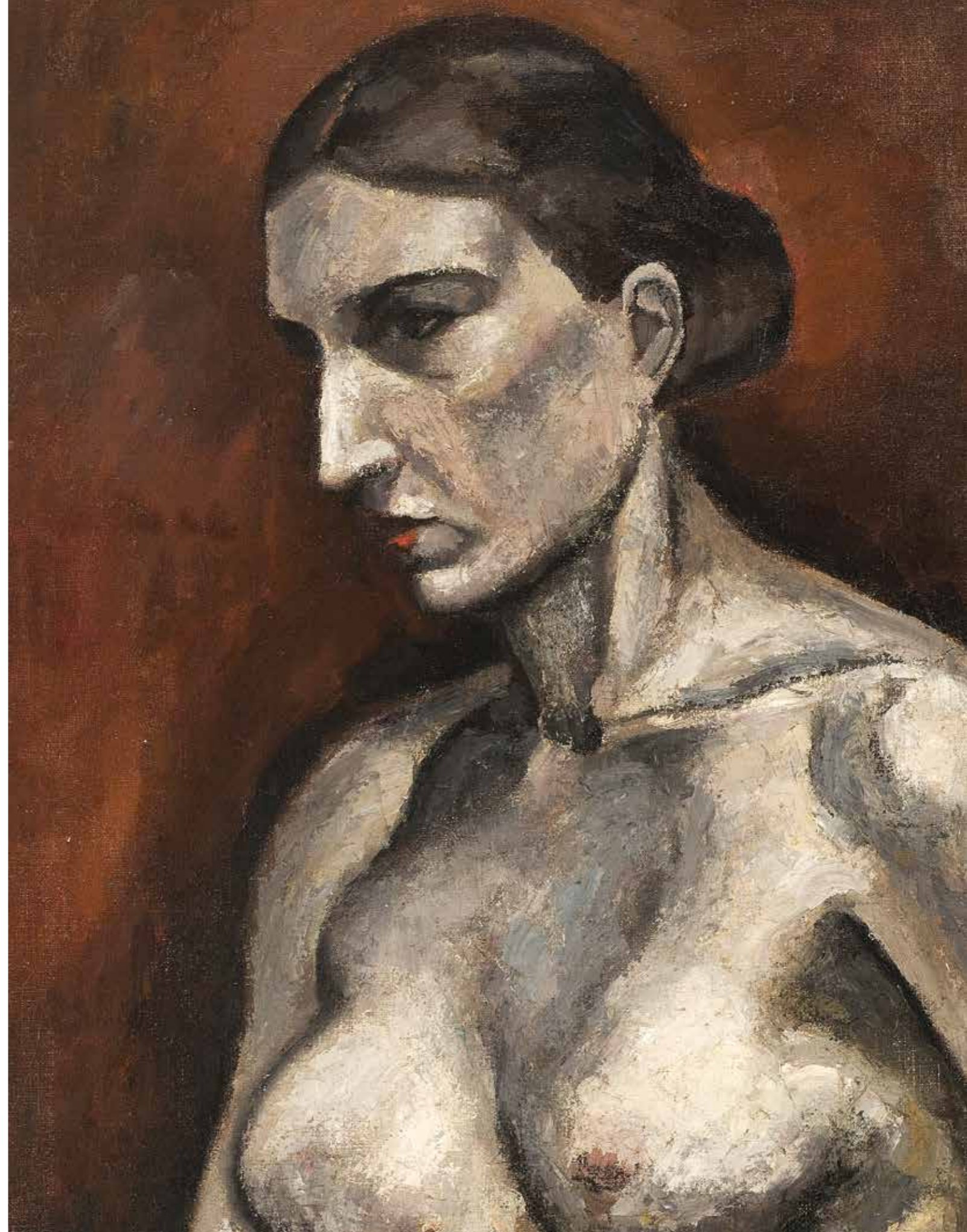
*Casas de Puerto Montt*, 1925  
Óleo sobre madera, 27 x 36 cm  
Colección Raúl Peña

*Naturaleza muerta con jarro cilíndrico*, 1929  
Óleo sobre tela, 58 x 46 cm  
Colección Raúl Peña



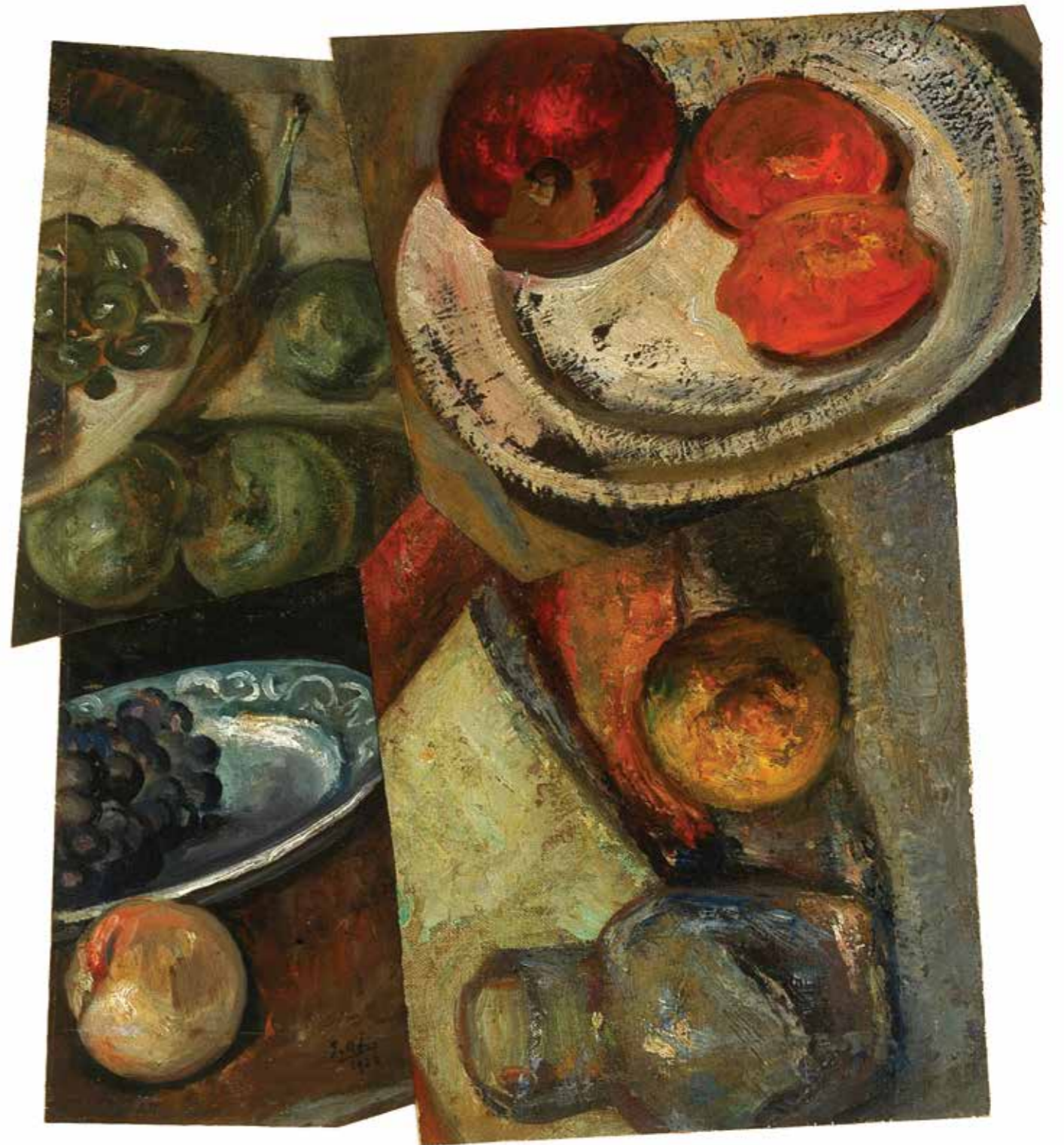


*Desnudo con influencia cubista.* París, 1925  
Óleo sobre tela, 73 x 54 cm  
Colección Raúl Peña



julio  
ortiz  
de zárate





*Collage con naturaleza muerta, 1926*  
Óleo sobre tela, 45 x 42 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Pag. Anterior

*Naturaleza muerta con pescados*

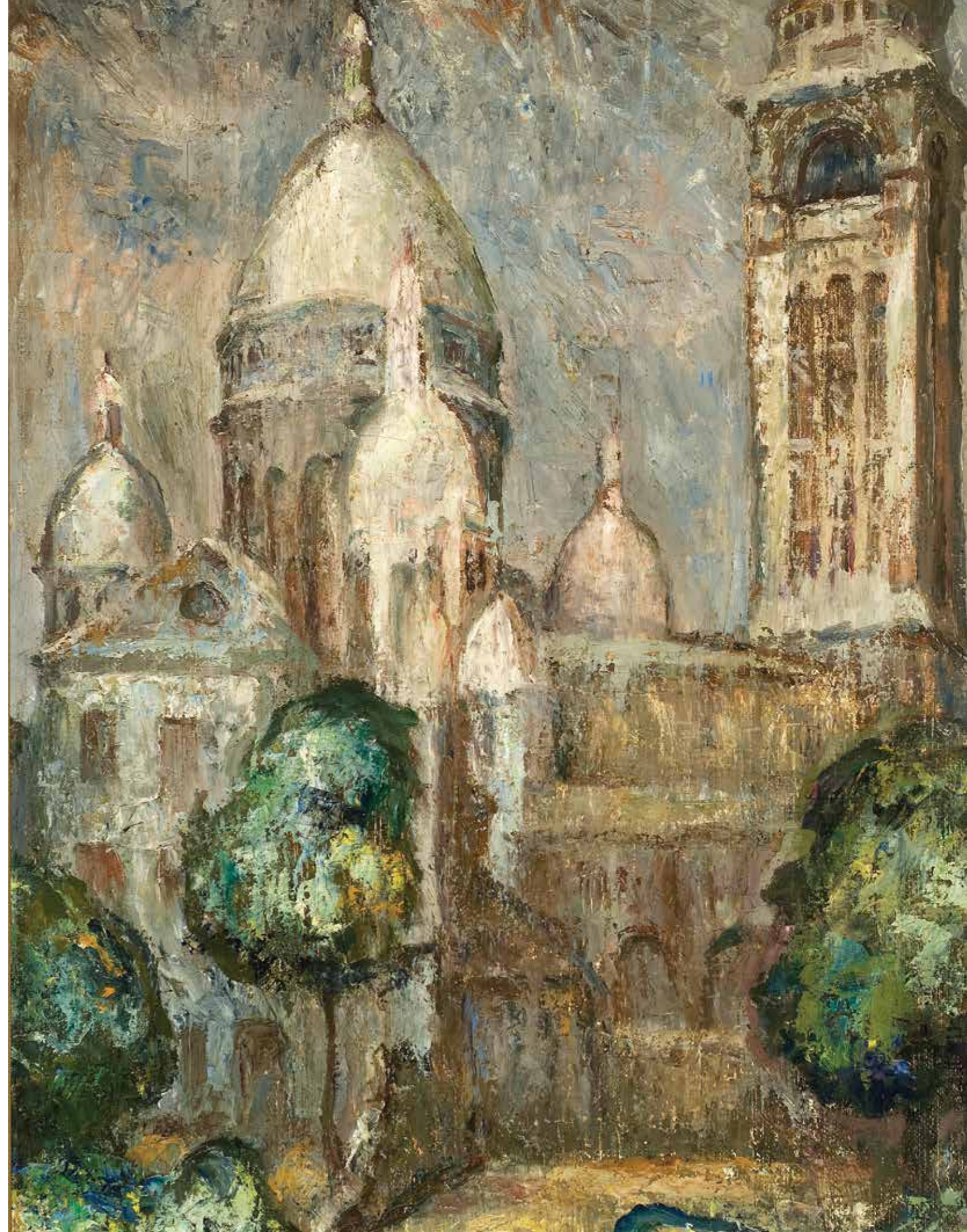
Óleo sobre tela, 35 x 46,5 cm

Colección particular

*Basílica del Sagrado Corazón de París*

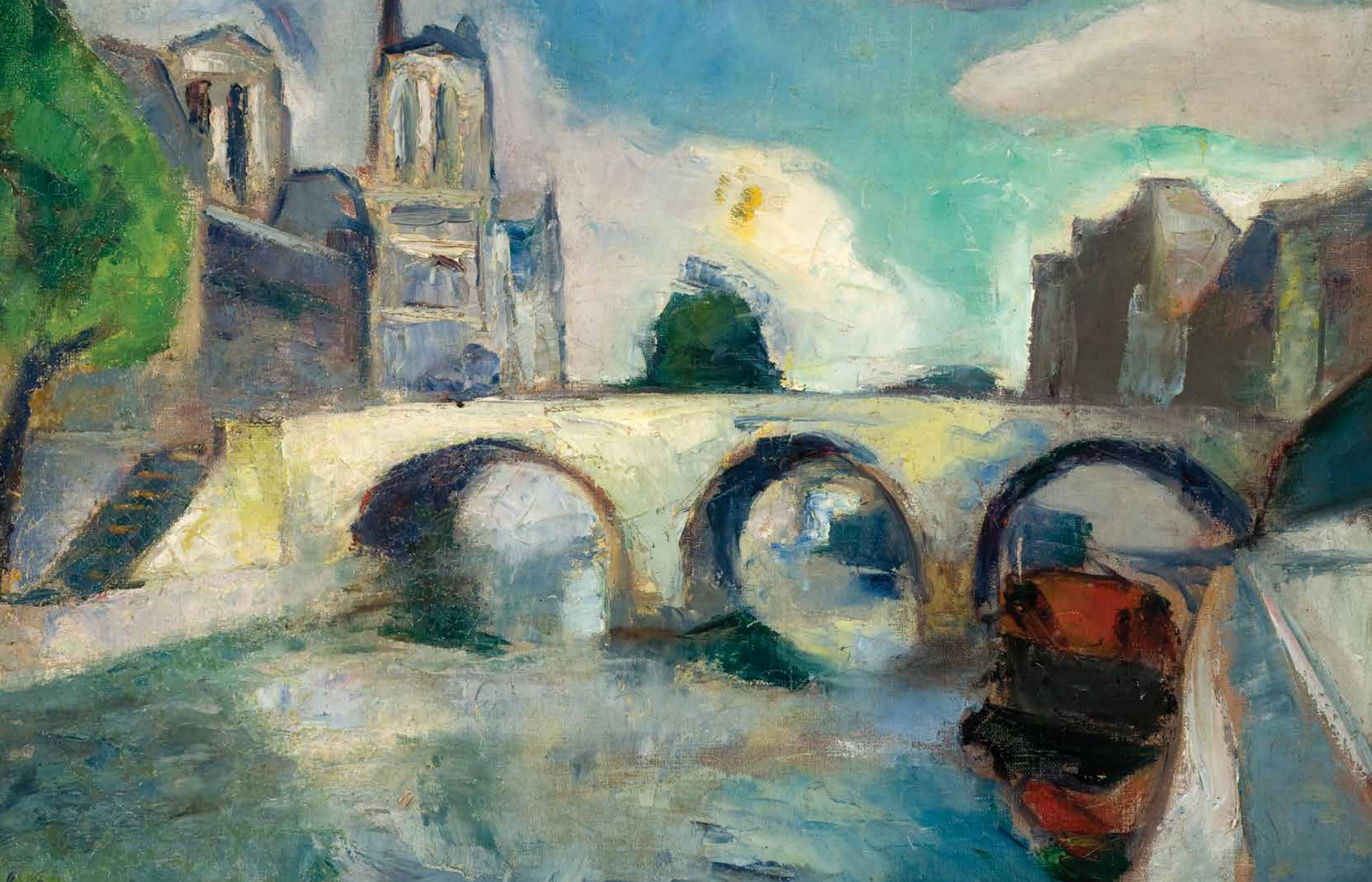
Óleo sobre tela, 60 x 47 cm

Colección Raúl Peña

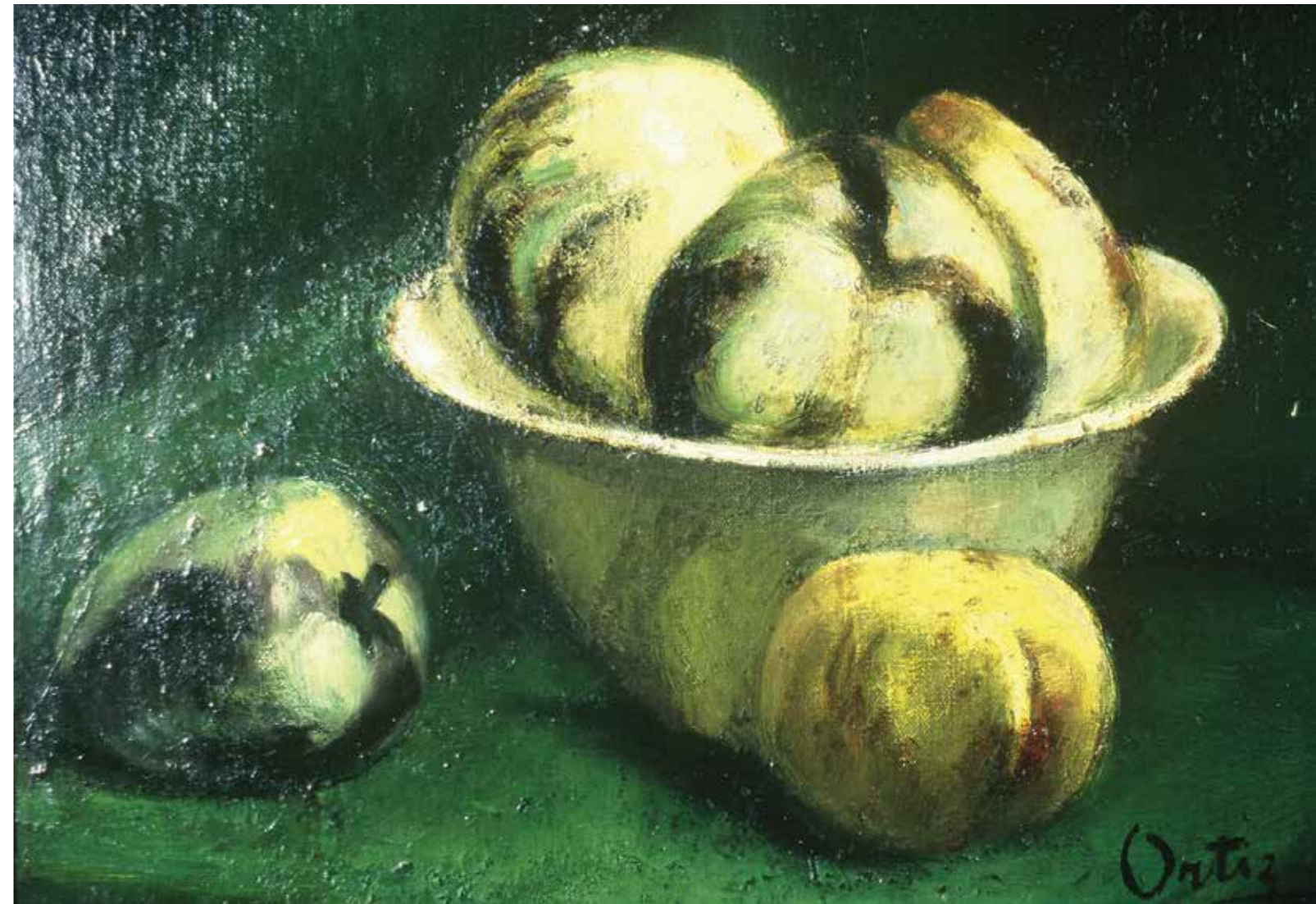


manuel  
ortiz  
de zárate





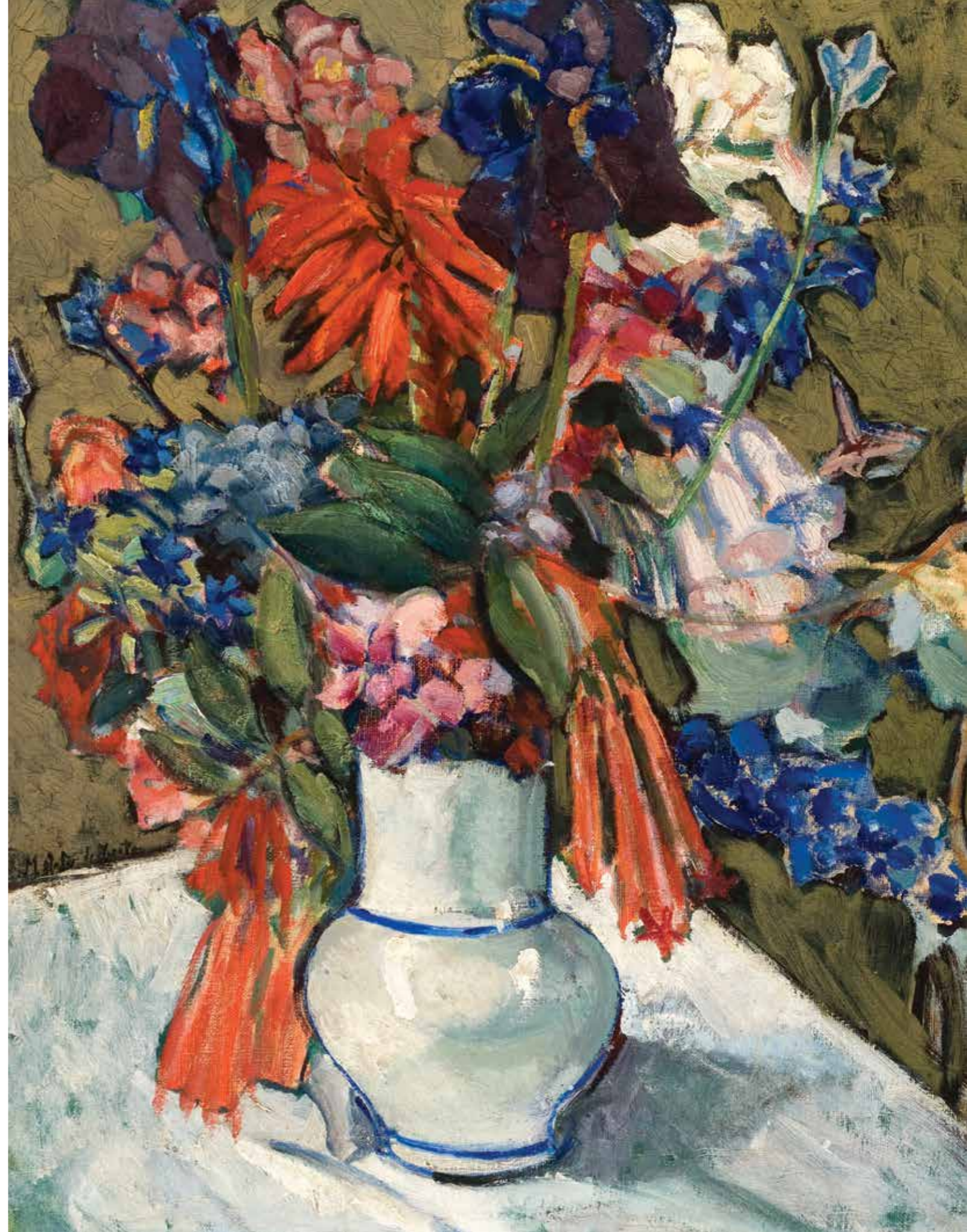
Pag. Anterior  
*Puente sobre el Sena*  
Óleo sobre tela, 49 x 72 cm  
Colección Raúl Peña



Frutera con pepinos  
Óleo sobre madera, 37,5 x 46,5 cm  
Colección Raúl Peña

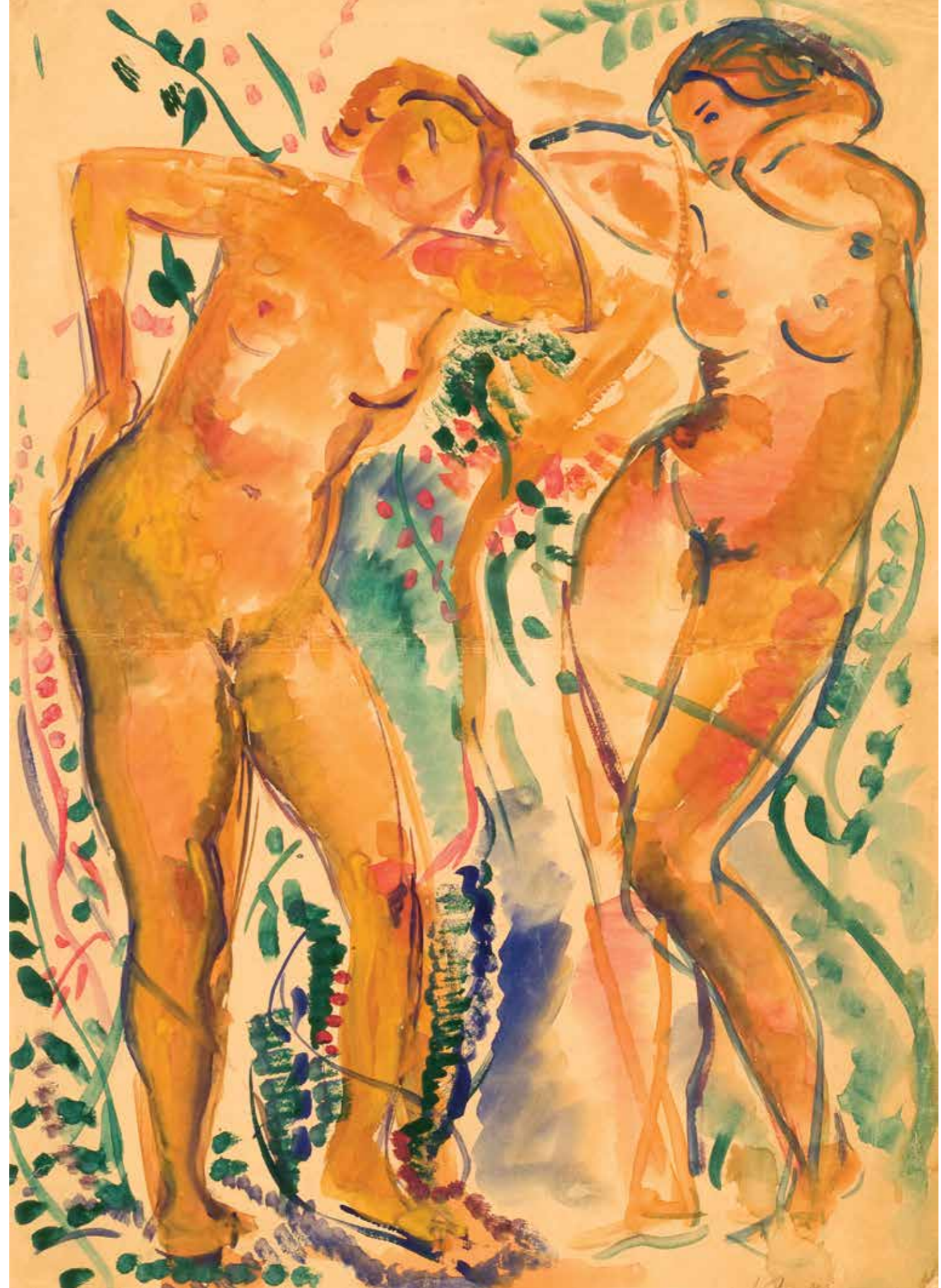


*Composición con florero*  
Óleo sobre tela, 43,5 x 54  
Colección particular



josé  
perotti





*Dos desnudos*. París, 1923  
Acuarela sobre papel, 54 x 49 cm  
Colección Raúl Peña



*Paisaje con árbol florido*  
Óleo sobre madera, 47 x 54 cm  
Colección Raúl Peña



*Puente*  
Gouache y lápiz sobre papel, 24 x 32 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

**Organiza**

Municipalidad de Las Condes

**Produce**

Corporación Cultural de Las Condes

**Presidente**

Francisco de la Maza,  
Alcalde de Las Condes

**Directorio**

Alfredo Cea  
Vittorio Di Girolamo  
Benjamín Mackenna  
Aníbal Vial  
Juan Pablo Izquierdo

**Director General**

Francisco Javier Court

**Directora Administrativa**

Carmen Puelma

**Productor General  
de Artes Visuales**

Fernando Moya

**Coordinadora de Producción  
de Artes Visuales**

María Paulina Paredes

**Curatoría**

Corporación Cultural de Las Condes

**Museografía y montaje**

Corporación Cultural de Las Condes

**Fotografía**

Fernando Balmaceda

Archivos de la Corporación Cultural  
de Las Condes

Archivos Museo Nacional de Bellas Artes

**Diseño gráfico**

Txomin Arrieta

**Impresión**

Andros Impresores

**Agradecimientos**

Museo Nacional de Bellas Artes

Cristina Arellano

Wenceslao Díaz

Raúl Peña





**CORPORACIÓN**  
**CULTURAL**  
**LAS CONDES**

[www.culturallasscondes.cl](http://www.culturallasscondes.cl)