

Antonio Romera entre academicismos y rupturas: asedios a su clave de Razón Plástica

Antonio Romera between academicism and ruptures: sieges to his key of Plastic Reason

PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ  0000-0003-1787-5834
pzamoper@utalca.cl
Universidad de Talca, Chile

ALBERTO MADRID LETELIER  0000-0002-5192-6845
amadrid@upla.cl
Universidad de Playa Ancha - Chile, Chile

Recibido: 19 de mayo de 2022 · Revisado: 26 de octubre de 2022 · Aceptado: 10 de noviembre de 2022

Resumen

Antonio Romera arriba a Chile en 1939. Su figura intelectual fue gravitante en el campo artístico local aun cuando, mirada desde la contemporaneidad, es debatida entre aquellos que ponderan su presencia como indispensable en la construcción de la historiografía artística chilena y otros que hacen una evaluación más crítica. El presente artículo aborda una de las “claves” más interesante de su sistematización historiográfica como lo fue el concepto de “Razón plástica”. Este aspecto es analizado a partir de la propia definición que hace el autor, como también desde la incidencia que tuvo en su discurso crítico. De otra parte, el trabajo aborda la vigencia de su legado en relación a planteamientos teóricos más contemporáneos.

Palabras clave: Razón plástica; historiografía artísticas.

Identificadores: Antonio Romera.

Topónimos: Chile.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

Antonio Romera arrived in Chile in 1939. His intellectual figure was remarkable in the local artistic field even when, viewed from contemporaneity; it is debated among those who consider his presence as indispensable in the construction of a Chilean artistic historiography and others who make a more critical evaluation. This article addresses one of the most interesting “keys” of his historiographical systematization, such as his concept of “Plastic Reason”. This aspect is analyzed from the author’s own definition, as well as from the impact it had on his critical discourse. On the other hand, the work addresses the validity of his legacy in relation to more contemporary theoretical approaches.

Keywords: Plastic Reason; artistis historiographt.

Identifiers: Antonio Romera

Place Names: Chile.

Period: 20th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ZAMORANO PÉREZ, P. E., Y MADRID LETELIER, A. (2022). Antonio Romera entre academicismos y rupturas: asedios a su clave de Razón Plástica. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 135-150.

Antonio Romera entre academicismos y rupturas: asedios a su clave de Razón Plástica

La circulación y recepción de la producción escritural artística realizada en Chile, principalmente, entre los años 1951 y 1981 es abordada en este trabajo. Ello, en relación a dos cortes epistémicos en la historiografía del sistema de arte chileno. La fecha inicial, de 1951, coincide con la publicación de la *Historia de la pintura chilena*, de Antonio Romera, autor que, sin considerarse un historiador, hace una primera sistematización a este campo, bajo una lógica de ordenamiento sincrónico y diacrónico. El segundo corte temporal, de 1981, está representado, principalmente, por las obras de Nelly Richard *Una mirada sobre el arte en Chile*, la obra de Justo Pastor Mellado *Grabado al agua fuerte* y el texto *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*, de Gaspar Galaz y Milan Ivelic. Estas obras están caracterizadas por la incorporación de nuevos referentes teóricos, que ponen en tensión la (dis)continuidad del modelo romeriano.

Campo de referencia: críticos y teóricos, medios y plataformas escriturales

Hacia la segunda mitad del siglo XX la escritura de arte se expresó en Chile a través de distintos formatos, plataformas y actores. En este periodo hubo un incremento de su producción y nivel de especialización gracias al aporte realizado por distintos periódicos y revistas de arte y literatura, como también por la contribución realizada desde el espacio académico. En primer lugar la crítica realizada en medios masivos, con su propia lógica formal e informativa. De otra parte, la reflexión teórica producida desde el campo universitario, materializada principalmente, en revistas de especialidad. También tenemos a aquellos actores críticos que adquirieron visibilidad con posterioridad al golpe de Estado de 1973 y que fueron denominados por algunos como “teóricos de avanzada” (Machuca, 2011: 118).

En el primer caso —la crítica en medios masivos— tuvo una función mediadora e informativa entre el suceso estético y el público, teniendo sus actores más visibilidad y una mayor incidencia en los circuitos de circulación y en el mercado artístico local. A algunos de estos actores se les ha conocido como “críticos oficiales”, quizá por el hecho de operar desde aquellos periódicos tradicionales —articuladores del discurso público—, en donde su presencia tuvo una connotación de voz autorizada. Entre sus protagonistas más visibles —aparte de Antonio Romera— mencionamos a José María Palacios (1928-2002), quien desarrolló la crítica de arte por más de cincuenta años, escribiendo en distintos medios, entre ellos en *El Diario Ilustrado*, *El Debate* y el diario *La Segunda*. Otro nombre importante fue Ricardo Bindis Fuller (1930-2015), pintor, crítico de arte y académico en varias universidades nacionales. Su labor escritural la ejerció por largos años en los diarios *La Nación* y *La Tercera*. Fue además autor de varios libros y monografías; su

obra más conocida fue *La Historia de la pintura chilena*, de la cual se han publicado varias versiones. Se incorpora también a Víctor Carvacho Herrera (1916-1996), pintor, académico y crítico de arte que concilió el ejercicio docente con una amplia obra escritural desarrollada en distintos medios tales como *Pro Arte*, *El Debate*, *La Nación*, revista *Zig-Zag*, *PEC* (Política, Economía y Cultura), *El Mercurio de Valparaíso*, *El Mercurio* de Santiago, entre otros. Su libro más conocido fue la *Historia de la Escultura chilena*.

Otro factor, que impulsó el desarrollo de una crítica más profesionalizada, provino desde el espacio universitario. A este respecto, en la década de los sesenta surgieron proyectos académicos en el campo de la estética y la teoría del arte, tanto en la Universidad de Chile como en la Universidad Católica, impulsando la formación de teóricos a la vez que generándose algunas revistas especializadas, entre ellas la *Revista Aisthesis*, fundada en 1966. La Universidad de Chile, por su parte, a través del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, había generado hace largos años una publicación bimestral, *Revista de Arte*, que distinguió dos etapas (Zamorano, 2014: 291-310). Otra publicación del campo universitario, que merece una mención especial, fue la *Revista Atenea* de la Universidad de Concepción (fundada en 1924), que promovía temas relacionados con las artes y la literatura¹. Surgen en este contexto algunas voces teóricas que —aun cuando algunos también publican en la prensa escrita— concentraron más su producción escritural en el campo académico, canalizando sus escritos hacia audiencias y revistas más especializadas. Estos autores fueron cobijados principalmente en la Universidad de Chile, la Universidad Católica y la Universidad Austral de Valdivia. A riesgo de incurrir en omisiones, destacamos los nombres de Enrique Lihn (1929-1988), vinculado a la redacción de la *Revista Arte*, protagonistas de varios proyectos editoriales²; Roberto Humeres Solar (1903-1978), vinculado a la Universidad de Chile y autor de diversas publicaciones; Sergio Montecino Montalva, Jorge Eliott, Alberto Pérez; Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Enrique Solanich, Pablo Oyarzún, Miguel Rojas Mix, Luis Oyarzún, Carlos Humeres, Pedro Miras, entre otros.

En los años setenta se aceleran aquellos procesos de transformación en la esfera de la cultura y la política que se venían gestando de la década anterior. El golpe de Estado de 1973 modifica de manera profunda el espacio de la institucionalidad estética local, especialmente en el ámbito académico. El escenario se compartimenta en distintas capas: artistas y teóricos que mantienen sus cargos en las universidades, en tanto que otros son expulsados; artistas exiliados y otros autoexiliados en el país. La intervención, la censura y la clausura de algunos espacios condicionan el discurso de la crítica de entonces.

En este contexto comienzan a destacar algunos actores, conocidos también como “teóricos de avanzada”, que operan al margen de la oficialidad y que manifiestan un

1 En la década de los sesenta y setenta la revista desarrolló las secciones *Crítica de Arte* y *Crónica de Arte*, a cargo de Antonio Romera, con artículos sobre arte chileno e internacional, así como sobre las exposiciones del momento.

2 Lihn participó en la revista *Cormorán* y en la edición del collage *Quebrantahuesos*. También contribuyó con trabajos en las revistas *Atenea*, *Cauce* y *Apsi* y en los diarios *El Siglo*, *Las Últimas Noticias* y *La Época*.

compromiso más evidente con la vanguardia artística y, especialmente, con un elemento de resistencia cultural en relación a la dictadura. Entre ellos mencionamos a Nelly Richard, Justo Pastor Mellado, Ronald Kay y Adriana Valdés. Estos actores críticos operan al margen del artículo de prensa, del ensayo monográfico o de la entrevista, definiendo un nuevo corpus teórico anclado en la “semiología, el psicoanálisis y post-estructuralismo francés para hacerse cargo de las prácticas de arte producidas en nuestro país” (Silva, 2013: 28).

Antonio Romera mirado desde la contemporaneidad

Antonio Romera (1908-1975) tuvo visibilidad en importancia por varias décadas en el escenario teórico-estético local; desde su llegada al país en 1939, bajo la condición de exiliado de la Guerra Civil española y hasta la década de los años ochenta. Poseedor de una cultura enciclopédica, desarrolló en Chile una obra escrita muy amplia, abarcando diversos temas relacionados con el teatro, el cine, la literatura y temas de agenda cultural, entre otros. En relación a las artes visuales, cultiva en forma simultánea la crítica y la caricatura, siendo protagonista de una labor vastísima en ambas expresiones. Se le señala como autor de 15 mil caricaturas, 10 mil artículos y varios libros de arte, según la Revista *Qué Pasa* (1973 (134), 35). De su presencia en el país, sin lugar a dudas, lo más relevante dice relación con su obra como crítico e historiador de arte. Dentro de ello anotamos una extensa producción desarrollada en distintos diarios. Entre ellos *La Nación*, *Las Últimas Noticias* y *El Mercurio*, el más tradicional y conservador de los medios locales. También hay colaboraciones suyas en las revistas *Pro-Arte*, *Atenea* y *Zig-Zag*. El producto de esta labor fue de varios miles de artículos. Solo en la Revista *Atenea* de la Universidad de Concepción, Chile, publicó entre 1940 y 1973, 278 artículos, en su mayoría de crítica de arte, figuras del arte universal y de caricatura. De otra parte y más en una faceta de historiador publicó una cantidad importante de libros con monografías, ensayos y, quizá lo más importante, algunos de sus trabajos abordaron la pintura chilena a partir de una sistematización historiográfica. A este respecto referimos las cuatro versiones a partir de 1951 sobre la *Historia de la pintura chilena*, y el texto *Asedio a la pintura chilena* (desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand), de 1969, publicado por la Editorial Nascimento. En esos textos propone un canon interpretativo que todavía tiene, en tanto fuente historiográfica, cierta vigencia y validez en el medio nacional.

A su llegada, el panorama de la historiografía artística y, en especial, el de la crítica de arte exhibía un precario nivel de desarrollo e incidencia en los procesos estéticos locales. Según Pablo Oyarzún se carecía de una tradición crítica que atestiguará e interpretará el desarrollo artístico en el país (Oyarzún, 2000: 191). Su presencia marcó un claro ascendiente sobre la cultura chilena, desde su arribo y hasta los años postreros a su muerte. Sin embargo, desde el análisis contemporáneo, advertimos que su aporte ha generado debates e incertezas, entre aquellos que han entendido su obra como un aporte historiográfico fundamental y otros que ven representada en su escritura relic-

tos conservadores y una posición dogmática en relación a procesos más innovadores. Si fue un conservador o un rupturista; un crítico o teórico de primera o segunda línea; si su ejercicio escritural fue imparcial o voluntarista; o si tuvo o no un ascendiente determinante en el campo de la cultura nacional, son algunos de los propósitos que intentaremos abordar en estas páginas.

El trabajo escritural de Romera puede ser abordado *grosso modo* —y como ejercicio metodológico— desde una doble perspectiva. De una parte encontramos al crítico, asociado a formatos y plataformas de escrituras determinados; de otra, al historiador, el constructor de panoramas y monografías. En la primera acepción inscribimos sus crónicas en la prensa escrita, en tanto que la segunda dice relación con sus artículos en revistas académicas, monografías y, especialmente, con sus historias de la pintura chilena. A este respecto, el propio autor (Romera, 1967: 205) hace una distinción entre el crítico y el historiador, podríamos decir entre *doxa* y *episteme*.

Conviene distinguir —señala— entre la crítica volandera, realizada con toda seriedad y cuidado sobre obras menores y una crítica sobre valores admitidos, pero que enriquece y aumenta nuevos puntos de vista. Aquella corresponde a una labor periodística, superior sin duda, pero fungible con el correr del tiempo, aun cuando conserve su valor de testimonio, y la otra pertenece de hecho al ensayismo, a la historia del arte, a la estética y al dominio de la erudición.

El historiador

Encontramos aquí al autor de libros, monografías³ y artículos en revistas académicas. Sus historias de la pintura chilena —que ponen cierto orden metodológico a un relato narrado hasta ese momento en forma parcial y fragmentada—, se basan en una ordenación capitular, sustentada en lo que él denominó como claves y constantes (Zamorano, 2007: 98-117; 2005: 133-144). Estos textos, sin embargo, han sido cuestionados por algunos al tenor de los siguientes fundamentos. Se organizarían a partir de un relato endogámico, un poco al margen de los procesos históricos, institucionales, sociales y, en general, culturales del país. Se plantean en una lógica más de recopilación que de investigación, advirtiéndose detrás de ello la mano del cronista y del difusor. Se detienen con minuciosidad en algunos autores respecto de los cuales existiría ya una abundante

3 Algunas de sus monografías fueron *Pedro Pablo Rubens*, Biblioteca Argentina de Arte, Editorial Poseidón, Buenos Aires, Argentina (1941); *Rembrandt*, Editorial Poseidón, Buenos Aires (1946); *Leonardo Da Vinci*, Editorial Poseidón, Buenos Aires (1947); *Camilo Mori*, Ediciones Cuadernos del Pacífico, Santiago de Chile (1949); *Mario Carreño*, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile (1949); *Kathe Kollwitz*, Editorial Lope de Vega, Santiago de Chile (1949); *Vincent Van Gogh*, Editorial Lope de Vega, Santiago de Chile (1949); *Alfredo Valenzuela Puelma*, Ediciones Barcelona, Santiago de Chile (1949); *Luis Herrera Guevara*, Colección Artistas chilenos, N°15, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile (1958); *Raymundo Q. Monvoisin*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile (1958); *Carlos Hermosilla*, Colección Artistas chilenos, N° 16, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Santiago de Chile (1959); “Despertar de una conciencia artística (1920-1930)”, en *América latina en sus artes*, Serie América latina en su cultura, relator Damián Bayón, Siglo XXI Editores, impreso en México (1971), entre muchas otras.

bibliografía (Monvoisin, Gil de Castro, Pedro Lira, entre otros), reordenando una información y —en el entender de algunos autores— aportando escasos conocimientos nuevos. Algunos consideran también que estos trabajos adolecen de objetividad tanto por la selección de autores —con omisiones importantes—, cuanto por el trato precario de algunos artistas y movimientos más contemporáneos, especialmente aquellos vinculados a la Escuela de Bellas Artes. Otros cuestionamientos dicen relación con la ausencia de la escultura⁴ y la gráfica en general y la escasa presencia de artistas mujeres.

Sus cuatro versiones de la historia de la pintura chilena inician su relato en la Independencia —omitiendo la Colonia— y lo concluyen —en las tres primeras ediciones— con el grupo Montparnasse, seguidores y movimientos afines. En la última versión (póstuma) de 1976, se integran tres capítulos nuevos: La generación de 1940, Nuevas tendencias y Últimos nombres. De este modo, y aun cuando el autor va incorporando su propia temporalidad en las distintas reediciones del texto, desde la revisión crítica contemporánea su obra presentaría debilidades y omisiones.

Con todo, su modelo historiográfico ha tenido cierta continuidad en los trabajos posteriores de Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Ricardo Bindis e Isabel Cruz.

El crítico de arte

En relación a su obra como crítico, muchos consideran que profesionalizó la crítica de arte en nuestro medio. A este respecto, publicó en la prensa local una vastísima obra hemerográfica, con escritos muy diversificados en temas, con un conocimiento muy cercano del medio artístico local y sus actores, y con sintonía con respecto la cotidianeidad cultural del país, todo ello desde el acervo de una amplia cultura ilustrada. Su obra escritural está marcada por temas de agenda cultural y por una información ajustada a los formatos ideológicos y editoriales de los medios en que esta información circulaba.

En el medio nacional se asocia también su figura a la del “crítico oficial”. Ello, creemos, se sustenta en distintas situaciones. En primer lugar, un cierto ascendente conferido por sus historias de la pintura chilena, que lo posicionan bajo la condición de “voz autorizada” en un medio local con poca tradición a este respecto; también por el hecho que su obra crítica fue realizada en periódicos de circulación nacional, también de connotación oficial, entre ellos *La Nación*, *Las Últimas Noticias* y *El Mercurio*, teniendo su figura en ellos visibilidad y exclusividad.

En ambas facetas Romera nunca dejó de lado la impronta de su formación inicial como pedagogo. Según Ramón Castillo, en sus textos: “... se dirige al lector en forma coloquial, como si se tratara de un diálogo, hablando en primera persona” (Castillo, 2001:

4 Esta omisión de la escultura se entiende por la ausencia de libros de carácter histórico o monográfico. Frente a ello encontramos numerosos artículos de prensa que hablan de la escultura. Entre ellos, escritos sobre Laura Rodig, Marta Colvin, Fernando Thauby, Samuel Román, Sergio Castillo, entre muchos otros.

s/p). En este sentido lo vemos más como un mediador o un orientador de información estética, que como un constructor de teorías.

Lecturas a la clave de Razón Plástica

La clave de Razón Plástica es delimitada temporalmente por Romera entre 1928 y 1969 (Romera, 1969: 9). La primera fecha está señalada por varios sucesos que impactaron el escenario de la cultura local, entre ellos el polémico Salón de ese año, el cierre de la Escuela de Bellas Artes y el envío de pensionados a Europa, sucesos ocurridos durante el primer gobierno dictatorial de Carlos Ibáñez del Campo. A ello sumamos la presencia de los artistas asociados al grupo Montparnasse, que habían expuesto en 1923, y a algunas propuestas innovadoras que se venían gestando desde el campo literario. Para Romera fueron precisamente los *montparnasseanos* quienes intentaron escrutar la clave de Razón Plástica, que es por él definida como: “...las leyes que hacen del cuadro una unidad autónoma que vive por sí misma y no por lo representado”. Señala que esos artistas —prohijados en la figura de Paul Cézanne— todavía tributan a la realidad. “Pero esa realidad les permite ver la dignificación estricta de las formas, y lo representado en la tela sólo responde a una escala de valores atendida a las posibilidades plásticas” (Romera, 1969: 14). Incorpora también en esta clave a un grupo de artistas jóvenes formados en la Escuela de Bellas Artes hacia 1950, los que, según él: “...comienzan a llevar a sus extremos límites las premisas de la Razón Plástica eliminando paulatinamente y desde distintas concepciones estéticas, la presencia del tema como una realidad que se describe en el cuadro” (Romera, 1969: 15). Señala a Juan Francisco González como el artista que marca en Chile el tránsito entre el academicismo naturalista de finales del siglo XIX y lo que él denomina “visualidad pura” (Romera, 1994: 7).

Los artistas formados por estos años en la Escuela de Bellas Artes habían recibido también el impacto de algunas importantes exposiciones realizadas en 1950 en el Museo Nacional de Bellas Artes. Entre ellas la exposición *De Manet hasta nuestros días*, con obras originales de la llamada Escuela de París. La exposición francesa tuvo un impacto significativo en los estudiantes de la Escuela. José Balmes, alumno del plantel por aquella época, hace el siguiente recuerdo: “Para nosotros fue muy importante. Recuerdo que durante más de un mes de exposición pasábamos todos los días en el museo. Porque en ese momento encontramos que ahí estaba la respuesta a la modernidad; nos decíamos que así como ellos hablan de sus propios problemas, nosotros teníamos que hablar con ese lenguaje pero de nuestros problemas” (Badal, 1995: 50). Estos artistas proyectarán su obra en movimientos tales como el Informalismo o el grupo Signo. De otra parte, también la exposición del argentino Emilio Pettoruti, con obras que oscilaban entre el cubismo y la abstracción geométrica, generó una cimiento entre un grupo de artistas chilenos que seguirán esta línea estética.

La dicotomía entre tema y Razón plástica

En el libro *Razón y poesía de la pintura*, publicado por Antonio Romera en 1950, habla ya de la autonomía de los valores formales de la obra. A modo de ejemplo, cuando reflexiona sobre el tema en la pintura señala: “Si el tema es secundario, la originalidad deberemos buscarla en las soluciones esencialmente plásticas” (Romera, 1950: 29). Parece advertir aquí una oposición entre la pintura de anécdota y de contenido y la clave de Razón plástica. “Hubo un momento —se refiere al último tercio del siglo XIX— en el cual el asunto impuso su imperio sobre los valores correspondientes a la forma misma. Huelga decir que el arte llegó, con la servidumbre temática (la anécdota), al nivel más bajo de su historia” (Romera, 1962: s/p). El tema, según él, debe ser —más que un fin en sí mismo— un pretexto que realce e intensifique los valores visuales de la obra.

Para Romera esta dicotomía entre tema y Razón Plástica no está exenta de matices. Señala que hay una realidad interpretada o construida desde la mirada del artista. Habla de un “... realismo pasado a través del tamiz de la poesía. Una poesía plástica, un lirismo que sabe conservar los contactos con la objetividad sin renunciar a la autonomía del color y la libre interpretación de esos datos” (Romera, 1961: s/p). A este respecto señala como ejemplos a Pierre Bonnard y Henri Matisse o Pablo Burchard, Pedro Reszka o Luis Herrera Guevara, en el plano local.

De otra parte, señala que hacia la medianía de la pasada centuria se produce en Chile un desarrollo extraordinario de la actividad plástica, motivado principalmente por el incremento de la abstracción.

No solo nacía un lenguaje de imágenes agresivas, una nueva mitología de la forma, que obligaba a la crítica a someter la facultad de comprensión a un más afinado proceso racional, sino que ese cambio formal postulaba la creación de un correlativo lenguaje crítico. El modo descriptivo empezó a ser sustituido por el analítico, y la crítica en general se hizo abstrusa (Romera, 1967: 204).

Romera tuvo frente a la abstracción, especialmente la de raíz geométrica, una posición con matices. Este estilo tuvo y ha tenido en Chile adhesión y representantes, entre ellos el grupo Rectángulo, fundado en 1955 y rebautizado posteriormente como movimiento Forma y Espacio (1962), bajo el liderazgo de Ramón Vergara Grez. De este grupo de artistas —los que con mayor propiedad podrían haber modelado la clave de Razón Plástica— Romera aporta alguna información documental, sin llegar a hacer una epistemología sobre su discurso estético. Según este crítico, el grupo pretendió “Profundizar la imagen de la realidad chilena a través de medios visuales directos (líneas, planos, colores, etc.). No para representar, sino simbolizar la imagen del hombre y el ámbito de Chile” (Romera, 1971: s/p).

Hacia fines de la década de los sesenta —fecha en que Romera define la clave de Razón Plástica— las vanguardias artísticas internacionales habían revisado los conceptos tradicionales de la pintura, entre ellos el soporte, su dimensión de espacialidad y los

códigos de representación. Las escuelas europeas y norteamericanas hace largo rato habían incursionado en nuevos lenguajes, soportes y materialidades. Movimientos tales como el *pop*, el *land art*, la *performance*, la fotografía, entre otros, habían generado nuevos planteamientos epistemológicos, nuevas lógicas y reflexiones sobre el rol de las artes en la sociedad, mas ello no se problematiza en el discurso teórico del crítico español. Por estos años en Chile todavía ejercía su hegemonía la pintura sobre caballete, en un escenario en donde coexistían la abstracción geométrica, los informalismos, neo expresionismos, y post impresionismo, entre otros. De este modo, la herencia en el país de las llamadas vanguardias históricas, no pasó de ser un relictos de modernidad y, quizá, un estertor tardío de influjo europeo. Desde este punto de vista la clave *romeriana* de Razón Plástica manifiesta una extemporaneidad sensible con lo que está sucediendo en otros sitios, con autores y tendencias más avanzadas.

La posición conservadora de Romera generó debates y polémicas; una de ellas, quizá la más conocida fue con Matilde Pérez, quien a su regreso de Europa expuso unos collages en una exposición realizada, junto a Elsa Bolívar, Luis Diharce y Ramón Vergara Grez, en el Ministerio de Educación. Allí el crítico señalaba “¿En qué medida, cabe preguntarse, en la *Composición* de Matilde Pérez, hecha de cuadritos sobre un fondo blanco podemos adivinar la personalidad del autor? Por otra parte esta obra me parece dar pie justificado a quienes se burlan del arte abstracto” (Romera, 1962: s/p). La artista, por su parte, también tuvo una visión cuestionadora sobre el crítico español. En 1967 publica en la *Revista PEC* una carta que le enviara a Romera donde le imputa que su labor crítica no había alentado ninguna innovación, “por el contrario, ha ridiculizado movimientos artísticos que una vez consagrados fuera, está dispuesto a aceptar”. Agregando, “Es sabido que los jóvenes no leen su crítica, porque no encuentran nada nuevo, sin ningún enfoque que los detenga a pensar” (Pérez, 1967: s/p).

Sobre si fue un conservador o un innovador hay argumentos respecto de lo uno y lo otro. Un artículo suyo, “Exposición Internacional de 1910”, publicado en el diario *La Nación* el 10 de junio de 1960, nos da algunas luces al respecto. Recordemos que con este acontecimiento, de importante significación artística y protocolar, el país celebró el primer Centenario de la Independencia nacional, a la vez que la inauguración del nuevo edificio para el Museo y la Escuela de Bellas Artes. En el referido artículo Romera crítica fuertemente el carácter académico del acontecimiento —administrado ideológicamente por dos figuras conservadoras: Ricardo Richon Brunet y Alberto Mackenna Subercaseaux—, como también los envíos que hicieron los distintos países invitados a este certamen, entre ellos el francés: “En los 105 expositores no vemos una sola figura que haya pasado a la posteridad... La pintura que mostraron pertenecía a una supuesta tradición de clasicismo y de reproducción fiel de la naturaleza que se desvió hacia lo convencional, lo pomposo o lo anecdótico. Era una pintura añeja, agotada, sin virtualidad alguna como materia posible de innovación”. Romera lamenta también la ausencia y, sobre todo, la oportunidad perdida de haber traído al país obras de Renoir, Monet, Matisse y Cézanne, entre otros. La representación española es interpelada bajo las mis-

mas consideraciones, “Ni Darío de Regoyos, ni Nonell, ni Vázquez Díaz, ni Iturrino, ni Echevarría y, por supuesto, ni Picasso, ni Juan Gris”. Agrega que la exposición reunió: “... un montón de mala pintura, una clara resistencia a la visualidad pura que se abría camino en el mundo” (Romera, 1960 s/p).

Otra evidencia de que está clave está confinada en los márgenes de la tela y la pintura de caballete la encontramos en el artículo “Carlos Francisco Leppe: Collages Esculturas”, aparecido en la sección Crítica de Arte, del diario *El Mercurio* (Romera, 1973: 2). Vincula allí a este artista a una de las ramas del neo-dadá, señalando que sus obras se adscribirían al arte *kitsch*. “Se ve que la pintura (en el caso que aceptemos esto como pintura) ya no es un juego gratuito de formas, como en los abstractos, ni menos la aprehensión de la belleza, como en los artistas académicos, ni un arte anti-museo, sino la irrisión y el rechazo de esa belleza y de la visualidad pura”. Luego imputa a Leppe y a Langlois, la intención de destruir “el mito del arte”. La idea de “destruir” el mito del arte podría importar, también, la validación de una posición transgresora de esos artistas, cuestión que debiera ser leída en la perspectiva de ese particular momento histórico: un mes después del golpe de Estado, en los inicios de la dictadura militar. A este respecto Guillermo Machuca señala: “Proclamarse como un buen entendedor del arte vanguardista del momento también servía de estrategia para borrar el arte comprometido de los años sesenta y setenta. A veces, las transgresiones estéticas resultan oportunas en contextos conservadores a nivel político” (Machuca 2011: 39).

Su lejanía con los nuevos lenguajes y soportes estéticos queda de manifiesto también cuando califica de “artista pop” a Juan Pablo Langlois (Ivelic, 1988: 169), autor de la recordada exposición *Cuerpos blandos* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1969, precisamente el año en que Romera estrena su concepto de “Razón Plástica”.

Sobre su posición ideológico-estética el propio autor se auto define: “No quiero erigirme en Catón. A mí no me gustan las obras solo por el estilo. Prefiero un buen pintor realista que un mal pintor abstracto” (Romera, 1969: s/p). En otro de sus escritos aboga por la imparcialidad del crítico a la hora de juzgar una obra. “No es lícito que un crítico en el ejercicio de su tarea se abanderice. Podrá tener, si así le place, sus preferencias. Pero estas deben quedar escondidas y no aflorar en los juicios” (Romera, 1960: s/p).

La obra de Romera revisitada

La obra escritural de Romera comienza a ser revisitada, en el sentido de revisada y citada, a partir de 1975, primero en el libro *La pintura en Chile (desde José Gil de Castro hasta Juan Francisco González)*, de Gaspar Galaz y Milán Ivelic. En voz de los autores: “En cualquier trabajo que al respecto se haga, no se puede omitir la vasta labor de Antonio Romera sobre la pintura chilena, que lo ubica como un pionero en estos terrenos del conocimiento artístico” (Ivelic, 1975: 14). Estos autores incorporan también en esta obra un modelo de análisis generacional como práctica ordenadora y de análisis de la pintura chilena. También subrayan ciertas condicionantes relacionadas con procesos

estéticos externos y cómo en torno a ello se articula el escenario local. Mantienen algunos conceptos ya conocidos en la historiografía artística nacional local, tales como precursores e influjos⁵.

Luego, en el año 1979, en un texto publicado en la *Revista Cal* n°2, Nelly Richard en el artículo “El arte en Chile: una historia que se recita, otra que se construye”, problematizará sobre el calce de la comparación del desenvolvimiento de las manifestaciones artísticas locales respecto de la circulación internacional sin explicitar, necesariamente, a Romera. Como señala la autora:

La historia de la pintura chilena nunca puso en cuestión lo extranjero, sino lo extranjerizante de su proceso: la diferencia que marco entre “extranjero” y “extranjerizante” es aquella que separa un origen de un destino entendiendo por extranjero lo que denota su origen viniendo de otra parte y por extranjerizante, lo que viniendo de otra parte, denota su destino en la previa intención de su inclusión local. La historia de la pintura chilena es la historia de una sucesiva apropiación de lo ajeno (Richard, 1979: 13).

Esta proposición es clave en el proyecto escritural de Richard y seguirá desarrollándola durante la década de los ochenta en adelante con la designación de la Escena de Avanzada, poniendo en tensión si las manifestaciones que esta contempla son una continuidad o ruptura.

La revisión y cita de Romera no sólo será objeto de la atención por parte de historiadores y teóricos, sino también de algunos artistas. Carlos Altamirano, por ejemplo, en la *Revista Cal*, n° 3, dedicado a la crítica de arte realiza, en dos momentos, desarrolla alcances sobre la historia del arte chileno. Primero, en *Ocupación de una página* como soporte de arte y segundo en *Respuesta a un cuestionario*. Estos materiales fueron parte de la exposición de este artista denominada *Revisión crítica de la historia del arte chileno* (Altamirano, 1979: s/p), realizada en 1979. En relación a *Ocupación de una página*, pone allí en circulación una encuesta en que solicita la participación a partir de la siguiente proposición: qué reflexión le merece la siguiente afirmación “La historia de la pintura chilena es la historia de una sucesiva apropiación de lo ajeno, historia que nunca se pensó en lo propio como tensión frente a lo ajeno” (Nelly Richard, 1979: 13). Por cierto el trabajo de Altamirano es parte de la línea programática de la galería y de la revista. Además, este alcance pone en evidencia las nuevas operaciones textuales como el recurso de la cita y su intertextualidad; la asociación con Romera es a propósito de una pregunta que éste reitera en las ediciones de su libro *La historia de la pintura chilena*, “si existe un arte chileno”.

Más adelante, en 1980, Carlos Altamirano recupera mediante el procedimiento de la cita y la apropiación a partir de la edición del suplemento educativo Icarito, del diario *La Tercera*, en que se edita una versión didáctica de Romera sobre la pintura chilena y a través de un procedimiento de grabado casero (crema de piroxilina) traspasa cuatro

5 Recordemos que estos conceptos aparecen en el texto de Pedro Lira (1902) y en el libro de Luis Álvarez Urquieta, de 1928.

cartillas a una tela y sobre la superficie de ésta pegando con letras transferibles de diferentes tamaños los nombres de algunos artistas representativos de la pintura nacional. En la parte superior la intitula *Versión residual de la pintura chilena*, luego la recubre con plástico quedando a semejanza de los materiales didáctico que se usaban en las salas de clases. Posteriormente, en el año 1981, recorre la ciudad de Santiago por diferentes lugares, enfatizando espacios donde tradicionalmente no circula el arte. Esta acción es fotografiada y también proyectada en la exposición *Tránsito suspendido*. Un análisis de esta exposición se encuentra en el libro *Grabado al agua fuerte*, de Justo Pastor Mellado, en el cual resume de algún modo la editorialización de la producción escritural de ese momento. Cuando se refiere a una parte del trabajo de Altamirano hace alcances a la figura de Romera, citado en la obra de éste. Como indica Mellado “Tenemos pues, el corpus documental y documentado de la “historia de Romera”, su traspaso a Suplemento como instancia de tortura, y finalmente, su impregnación del lienzo de Altamirano, que recoge esta exudación limite, para exhibirla como testimonio de una historia que se ha quedado seca” (Mellado, 1981: s/p). Con esto se refiere a su interpretación de la obra *Versión residual de la pintura chilena* como el Sudario del grabado.

En la misma cronología, se publica *La pintura en Chile de la Colonia a nuestros días*, de Milán Ivelic y Gaspar Galaz, que es la continuidad del texto de estos autores precedentemente señalados. Si en el libro anterior concluía con Juan Francisco González, en éste se llega a la actualidad (1981). Respecto de lo que venimos analizando interesa retener que uno de sus apartados lleva por título *La Razón Plástica* (Ivelic y Galaz, 1975: 254), reiterando en su relato la idea del inicio de un momento del distanciamiento mimético de la pintura chilena a partir de los representantes del Grupo Montparnasse. Estamos frente a un momento de “densidad” editorial que se complementa con la publicación *Una mirada sobre el arte chileno*, de Nelly Richard, *Fallo fotográfico*, de Eugenio Dittborn, el mencionado texto de Mellado, que dan cuenta tanto de la puesta en circulación de nuevos referentes teóricos, como de renovados regímenes escriturales.

De otra parte, cabe destacar que en el año 2000, cuando en el Museo Nacional de Bellas Artes se desarrolla el proyecto curatorial *Chile 100 años Artes Visuales*, acontecimiento que marcó un hito de carácter revisionista de la historiografía del arte chileno, en las dos primeras etapas: Primer periodo 1900-1950 Modelo y Representación, a cargo de Ramón Castillo y Segundo periodo 1950-1973, Entre Modernidad y Utopía, a cargo de Gaspar Galaz, nuevamente estará presente la figura de Antonio Romera. En el primer periodo se utiliza como designación para un título del capítulo III, Vanguardia local, la Razón Plástica, concepto que se ha reconstruido y recontextualizado en este estudio como una de las claves del modelo *romeriano*.

Al cierre de esta revisión en una publicación reciente Justo Pastor Mellado, en el libro *Pequeña Novela* (2022), la cual se puede considerar como indica su autor un “sistema de trabajo”, en más de algún momento hace alcances a la clave de Romera de “Razón Plástica”, que ha sido utilizada por los autores Gaspar Galaz y Milan Ivelic, en la conti-

nuidad de la historiografía de Romera, destacándola como un momento de modernidad en el sistema de arte chileno. Según indica Mellado:

Formulación como esta, no aparece sino hasta la primera obra general publicada por Galaz/Ivelic en 1981. De este modo desatendían el criterio *panorámico-generacional-evolutivo* sostenido por Antonio Romera en 1951, a quien corresponde el mérito de haber puesto en circulación el curioso concepto de “razón plástica”. Sin siquiera problematizar el concepto, Galaz/Ivelic, de manera inconsciente, lo revierten sobre la obra de Juan Francisco González, que será el artista escogido para encarnar el “premodernismo” modernizante que les hacía falta para montar una historia que parece asumir los rasgos de una cruzada en el camino hacia la abstracción (Mellado 2022: 33).

Lo que Mellado considera un error ya que en su “sistema de trabajo” considera que en el campo de la plástica chilena se deben considerar dos momentos de “transferencia” fuerte representadas por los machismos de Balmes y de Dittborn, el primero en la pintura y el segundo en la fotomecánica. Como momentos de transferencias fuerte que en la interpretación de Mellado corresponde a su hipótesis de la desilustratividad de la pintura en el sistema de arte chileno. Con lo cual se distancia del modelo historiográfico de Romera de la agrupación generacional-evolutivo por el concepto transferencia de referencia de la teoría del psicoanálisis de la cual también proviene el uso de novela.

Conclusiones

Aun cuando Romera tuvo en Chile, en el campo de la crítica de arte, un protagonismo y un reconocimiento indiscutido, su figura generó también debates y polémicas. Sus detractores, que no fueron pocos, le impugnaban culpas y omisiones relacionadas con algunas de las siguientes situaciones. El hecho de haber contextualizado el ejercicio de su crítica en los límites de la pintura de caballete; la poca sensibilidad de sus escritos frente al fenómeno estético emergente; una cierta lógica localista y, en consecuencia, una mirada estrecha y desfasada en décadas con respecto a lo que acontecía en el mundo. Se le reprochaba también su poco ascendente sobre las generaciones de artistas más jóvenes y su poca conexión con el ámbito académico. Sin dudas que en el trasfondo de estos cuestionamientos está la lógica de haber tenido una posición autónoma y, especialmente, su relación con aquellos medios de prensa más oficiales y conservadores que, desde siempre, han tenido injerencia en la construcción del discurso público.

Su presencia intelectual en el país debe ser entendida también en el contexto de una cierta escasez de voces teóricas en el ámbito de la estética visual. De hecho, en subsidio de historiadores y críticos de arte con formación disciplinar sistemática —desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta la década de los años sesenta de la pasada centuria—, ocuparon preferentemente este campo personajes ilustrados con experiencia de viajes y conocimientos de museos —las más de las veces pertenecientes a la élite criolla—,

escritores, diplomáticos, cuando no los propios artistas, siendo la prensa escrita el espacio natural de difusión de sus escritos.

En este contexto de cierta orfandad teórica arriba Antonio Romera, con un capital de conocimiento inédito para la cultura local. Aquí adquiere visibilidad desde la prensa escrita, realizando crónicas concebidas bajo las condiciones escriturales y de contingencia que exigía el medio periodístico. Este formato, más noticioso que reflexivo, dio un carácter a sus escritos de prensa y se proyecta también a su obra de mayor envergadura; a sus monografías y libros.

Aun cuando su figura y aporte son hoy revisados y debatidos, sin embargo, llenó en su momento un vacío historiográfico en el país, actuando como una autoridad indiscutida, imponiendo sus visiones y argumentos con escasa oposición.

A la hora de analizar su legado historiográfico y el escrutinio público que se hace sobre su extensa obra —de más de 35 años— nos encontramos con juicios y ponderaciones diversas. Para algunos se trata de un conservador, un crítico que contribuyó a modelar un concepto de oficialidad artística en nuestro medio; otros, sin embargo, destacan su contribución y su sensibilidad frente al fenómeno estético contemporáneo. Como dijera Milan Ivelic, “Supo situarse respecto a la polémica figuración–no figuración y calibró con mesura y ponderación las nuevas tendencias gracias al estudio que hizo de ellas” (Ivelic, 1988: 72). Las opiniones, sin embargo, son coincidentes a la hora de destacar su amplia preparación intelectual y su voz erudita, como también el ascendiente que tuvo en Chile su presencia intelectual.

Bibliografía

- Altamirano, C. (1979). “Revisión crítica de la historia del arte chileno”, Santiago de Chile, Catálogo 25 de septiembre al 25 de octubre Galería CAL.
- Badal, G. (1995). *Balmes, viaje a la pintura*. Santiago de Chile: Ocho libros editores.
- Castillo, R. (2001). “Los asedios de Romera”, *Romera y su tiempo*, Santiago de Chile, Centro Cultural de España.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (1975). *La pintura en Chile (Desde José Gil de Castro hasta Juan Francisco González)*. Santiago Chile: Ediciones Extensión Universitaria, Universidad de Chile.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (1988). *Chile: arte actual*, Valparaíso, Chile: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso.
- Machuca, G. (2011). *El traje del emperador: Arte y recepción pública en Chile de las cuatro últimas décadas*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Oyarzun, P. (2000). Arte en Chile de veinte, treinta años. En *Arte, Visualidad e Historia* (s.p.). Santiago de Chile: Editorial La Blanca Montaña.
- Pastor Mellado, J. y Richard, N. (1981). *Tránsito Suspendido. Versión residual de la historia de la pintura chilena*. Catálogo exposición de Carlos Altamirano. Santiago de Chile.

- Pastor Mellado, J. (2022). *pequeña NOVELA*. Valparaíso: Editorial Economías de Guerra.
- Pérez, M. (1967). Carta de Matilde Pérez a Antonio Romera. (*Revista PEC*, 1967). En Arturo Cariceo. (2005). *Matilde Pérez*. (s.p.). Colección Maestros de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Chile: Editorial Universitaria.
- Richard, N. (1979). El arte en Chile, una historia que se recita, otra que se construye. *Revista Cal* (2), 12-13.
- Romera, A. (1950). *Razón y poesía de la pintura*. Santiago de Chile: Ediciones Nuevo Extremo.
- Romera, A. (10 de junio de 1960). Exposición Internacional de 1910. *Diario La Nación*. Santiago de Chile.
- Romera, A. (3 de septiembre de 1960). La Pintura Nueva y los Problemas de la Crítica. *Diario Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile.
- Romera, A. (21 de enero de 1961). Los Pintores de la Realidad Poética. *Diario Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile.
- Romera, A. (28 de octubre de 1962). Otras exposiciones. *Diario El Mercurio*. Santiago de Chile.
- Romera, A. (13 de octubre de 1962). Constancia de los temas. *Diario Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile.
- Romera, A. (1967). Experiencias de un crítico de artes plásticas. *Revista Chilena de Investigaciones Artísticas Aisthesis* (2), 204-205.
- Romera, A. (20 de febrero de 1969). Supuesta peligrosidad del arte. *Diario El Mercurio*. Santiago de Chile.
- Romera, A. (1969). *Asedio a la pintura chilena (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Romera, A. (1971). *El movimiento Forma y Espacio*. Catálogo Exposición 16 años (1955-1971). Santiago de Chile: Ediciones Cultura y Publicaciones, Ministerio de Educación.
- Romera, A. (28 de octubre de 1973). Carlos Francisco Leppe: Collages Esculturas. *Diario El Mercurio*. Sección Crítica de Arte. Santiago de Chile.
- Romera, A. (6 de enero de 1974). Cómputo artístico de 1973. *Diario El Mercurio*. Sección Crítica de Arte. Santiago de Chile.
- Romera, A. (1994). El despertar de una conciencia artística (1920-1930). En César Fernández Moreno (coord.) (1994) *América Latina en sus artes* (pp. 5-18). Madrid, España: Siglo veintiuno editores.
- Silva, C. (2013). *La crítica de artes visuales en Chile una aproximación desde su falta*. Memoria para optar al grado académico de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile: Universidad.

- Sommer, W. (1987). *Romera; asedio fecundo a la plástica chilena*. Catálogo Panorama de la pintura chilena desde los precursores hasta Montparnasse. Santiago de Chile: Corporación Cultural de Las Condes.
- Zamorano, P. et al. (2005). El español Antonio Romera y la historiografía artística chilena: una propuesta de organización fundacional. *Revista Archivo Español de Arte* (310), 133-144.
- Zamorano, P. et al. (2007). Antonio Romera; asedios a su obra crítica. *Revista Aisthesis* (42), 98-117.
- Zamorano, P., Herrera, P, Madrid, A. y Cortes, C. (2014). Circulación de la información y reflexión artística en Chile: Panorama de las revistas desde 1900 hasta la década del sesenta. *Revista Universum* (29:2), 291-309.