

“ME GUSTA MÁS EL BOCETO”.

Algunos cruces entre fotografía, pintura y dibujo a partir de la obra de Camille Corot y Juan Francisco González.

Mara Santibáñez Artigas.

Primero.-

Cuenta Roberto Zegers una anécdota, del periodo en que Juan Francisco González estudiaba en la Academia de Bellas Artes bajo la dirección de Ernesto Kirbach, *“Estaba Kirbach haciendo un retrato y le pidió opinión a González. Este le dijo:-Me gusta más el boceto”*.¹

González tenía entre 16 y 20 años cuando hizo la afirmación que recoge la anécdota. El boceto cumple la función de fijar ideas, generar el proyecto y por esa condición de “estudio” el boceto suele ser de ejecución más rápida, sin detalles. Aparentemente lo contrario a la enseñanza que imperaba en la Academia donde aprendía González. Alfonso Bulnes, en el libro que escribió como homenaje a González, comenta *“Reinaba en Chile, cuando don Juan Francisco González empezó a pintar, (...) el mezquino realismo y lo académico. Nada de emociones, nada de individualidad”*. Más adelante dice: *“nunca llega a encontrarse en sus cuadros, como se encontraba en la pintura realista y académica, el objeto entero con su contorno definido, y sus detalles; don Juan Francisco González no veía el objeto en sí, sino como una referencia a los demás objetos que entraban en su tela;*²

La esencia del boceto es la síntesis, esa cualidad que Juan Francisco González enseñaba profusamente en su taller de croquis y de figura humana en la Escuela de Bellas Artes desde

¹ Zegers, Roberto. Juan Francisco González, maestro de la pintura Chilena. Pg 298. Nota numero 2 del capítulo 1.

² Bulnes, Alfonso. JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ. Homenaje de la facultad de Bellas artes Universidad de Chile. 1933 . Pag 17-20

1914, (hace justo 100 años). Escribe en el texto titulado “La Enseñanza del Dibujo” (1906) *“...en arte se procede por síntesis. En la profesión se llama, ver grande, es decir, ver, antes que los detalles, el conjunto armonioso, sobrio i justo de lo que miramos. ...Para saber apreciar de un solo golpe de vista lo que nos interesa, es necesario una larga educación, que consiste en prescindir de la menudencia, dirigiendo nuestro ojo al total relativo i unisono de las cosas.”*

Se dice que Juan Francisco González pintaba “abocetado”, él realizaba con la mancha la síntesis del mundo visible que enseñaba desde el dibujo. En su pintura no hay dibujo que sostenga la mancha de color ni que delimite las áreas ni estructure la imagen. Las delimitaciones se producen por el contraste de color puesta por pinceladas a veces empastadas, cortas, agresivas y otras largas y sinuosas, pero no por el contorno lineal.



Il 1 Juan Francisco González. Rosas

Segundo.-

Antes del uso de la fotografía como medio técnico capaz de fijar fácilmente registros del mundo visible, era la práctica del dibujo la que cumplía la función de representar el mundo. Por eso el dibujo se constituye como la disciplina madre de la enseñanzas del oficio del arte. Larry Shimmer dice que incluso cerca del 1700 *“La pintura, la escultura, la arquitectura a menudo eran agrupadas bajo nombre tales como “artes del dibujo”*.³

³ Shimer Larry. La invención del arte. Una historia cultural. Edit Paidós. 2001. Página 113.

La imagen fotográfica introduce una nueva forma de hacer y de ver representaciones. Estas nuevas imágenes capaces de representar el mundo se forman a partir de la luz que se inscribe en la superficie fotosensible como un punto, como una mancha oblonga. A pesar de que el nombre “fotografía”, define un fenómeno: dibujo o escritura a partir de la luz, no se imprime una línea continua que configura formas en el papel fotosensible. El recurso fotográfico no delinea, no contornea, sin embargo, a partir de la luz, deja un incomparable registro del mundo visible que se configura desde y como una mancha. Y la imagen fotográfica entonces, amplía el mundo de las posibilidades del ver. No sólo la descripción que ofrece, entra al dominio del pintor, ingresa también la forma en que esa descripción del mundo visible se construye: la mancha como modelador de la traducción de la realidad tridimensional a la bidimensional.

Y es desde ahí donde se hace pertinente la reflexión y revisión del campo disciplinar del dibujo que sería el sentido que tiene el texto ya citado de González “La Enseñanza de Dibujo”. Recordar que según cuenta Roberto Zegers, el gobierno le había encomendado a Juan Francisco González, en su último viaje a Europa (1904), estudiar la organización de los museos y los métodos de enseñanza del dibujo. De esa investigación surgiría “Texto de Dibujo Moderno” que junto a 100 láminas ilustrativas, sería usado en los liceos. Este texto fue editado finalmente en 1906, por la Universidad de Chile aunque sin las láminas.⁴

Tercero.-

El tipo de imagen aportado por la fotografía a mediados del siglo XIX, y que será la que inaugure una nueva forma de mirar, es aquel capaz de representar el paso del tiempo (debido a los largos tiempos de exposición que se requerían para la toma fotográfica). Cuando miramos el follaje de un árbol que expuesto al viento, vibra o incluso se mueve, somos capaces de seguir dicho movimiento, y lo seguimos nítidamente. La forma de la hoja seguirá teniendo la forma de la hoja, cada hoja delimitable en su particularidad y detalle. Pero la fotografía, que se diferencia del dibujo “...en que no es... *interpretación inteligente*”⁵ como decía González, no organiza su mirada otorgando nitidez a cada instante, sino que imprime

⁴ Juan Francisco González. Maestro de la pintura chilena. Roberto Zegers de la Fuente. Pag 63

⁵ Citar

el paso del tiempo, su devenir, y queda el registro de ese movimiento, los contornos pierden nitidez y la hoja deviene mancha borrosa, sin dejar por eso, de ser hoja.

Mientras que en otros géneros fotográficos, como los bodegones, era posible obtener fotografías de contornos bien definidos, -pues se podía conseguir la inmovilidad en los modelos representados-, la fotografía de la naturaleza inaugura una radical y completamente nueva forma de transcribir la realidad, una que es capaz de registrar el paso del tiempo, el instante que se prolonga y que deja ver los efectos del viento.

Dora Vallier nos dice *“De todos los géneros el paisaje fue el último en aparecer. Mientras que la imagen del hombre junto con la del animal existe desde la prehistoria, la del paisaje representado como tal no se impone definitivamente hasta los impresionistas”*⁶. La lentitud con la que el paisaje, como género artístico, ingresa al campo del arte demuestra que la representación del paisaje provoca cierta resistencia por parte del artista, al no disponer de límites. González, sin embargo señalará: *“en la naturaleza no hay líneas ni fórmulas...La arquitectura de las masas y de las proporciones hacen un total armonioso, apoderarse de ese total armonioso, sin convenciones, eso es el verdadero dibujo”*⁷.

Tampoco es el caso de otro maestro relevante, considerado por la crítica de su época, al igual que González, como *incapaz* de terminar sus cuadros. Nos referimos a Jean Baptiste Camille Corot quien en una sensibilidad similar dirá: *“No existe ninguna línea firme en la naturaleza....la naturaleza está suspendida en el aire y flota. ... la vaguedad es la peculiaridad de la vida”*.

Para ellos, la falta de líneas en la naturaleza es exactamente aquello que motiva la representación.

⁶ Dora Vallier *¿Qué es un paisaje?* Falta referencia.

⁷ Galaz, Gaspar. La historia de la pintura. Pag 206 (citando a González A propósito de un discurso de D. Paulio Alfonso sobre el pintor Tomás Somerscales.)



II 2. Jean Baptiste Camille Corot. *Étang à Ville-d'Avray* 1865

Cuarto

La influencia que ejerce la fotografía en la obra de Corot, va más allá de ser una herramienta que facilita la fase del dibujo. En el desarrollo de sus obras primará el trabajo con los valores de luz y sombra y una enorme sucesión de tonos. Se dice que comenzaba por los más oscuros y continuaba ordenadamente hasta los más claros. El artista va progresivamente eliminando el color de sus composiciones, como señalaría él mismo hacia 1870: *“Lo que hay que ver en la pintura o, más bien, lo que yo busco, es la forma, el conjunto, la intensidad de los tonos. (...) Por eso para mí el color viene después, porque me gusta ante todo el conjunto, la armonía de los tonos, mientras que el color produce cierta estridencia que no me gusta”*.⁸

Camille Corot visitaba con frecuencia a un grupo de amigos, pintores y fotógrafos, en Arras, todos los años a partir de 1851, entre ellos, a Adalbert Cuvelier (1812-1871), con quien compartieron largas sesiones de pintura y fotografía en los bosques. Como se puede ver, hay cercanías entre esta imagen y las composiciones de Corot (incluso recuerda también un poco a Poussin, quien es sin duda, un referente indiscutido de los primeros paisajes de Corot, de los años 20 y 30)

⁸ VV.AA.: Corot. Naturaleza, Emoción, Recuerdo. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2005, p. 281.



II 3_ Adalbert Cuvelier *Fotografía tomada en los alrededores de Arras, 1852*

. Quizás, porque la emulsión fotográfica en esa época no era igualmente sensible a todos los colores del espectro y el ojo de Corot se acostumbró a mirar de esa forma. El trabajo conjunto, pintor y fotógrafo ha hecho que ambos artistas inspiren el trabajo del otro pero no en el sentido de una técnica prestándose a la otra sino enriqueciendo sus propias autonomías.

Así entonces, podríamos aventurar que las imágenes con las que trabaja Corot no provienen solamente de la naturaleza, sino también de su representación en las imágenes fotográficas. Corot trabaja pictóricamente con la representación fotográfica del mundo.



1823-25
Ville d'Avray.



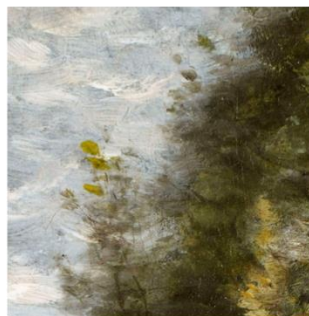
1850
Una mañana. El baile de las ninfas.



1855
Castel Gandolfo,



1860
Paisaje.



1865
Estanque Gardeuse con Vaca.



1870
El barquero dejando el muelle.

II 4_ serie de detalles.

En esta serie de re- encuadres, podemos ver cómo, en sus primeras pinturas, el follaje distante era descrito con colores suaves pero se mantenían delineados mientras que en la traducción del follaje de sus últimos trabajos, pinta suaves y borrosos lindes, tan similar a la forma desdibujada en que se gravan las hojas contra el cielo en la fotografía de mediados de siglo XIX.⁹

Quinto.- (contexto local)

Corot era afín a la fotografía, las coleccionaba (se dice que llegó a coleccionar más de trescientas fotografías, casi todas imágenes fotográficas de la naturaleza), trabajaba con fotógrafos, incluso las hacía (Cliché-Verre) sin embargo, no se valía de la fotografía como un medio técnico que remplazaba al dibujo, y al no verla de manera utilitaria, fue capaz de ver más profundamente las imágenes que la fotografía provee, nutriendo el repertorio visual del artista.

Algo similar pasa con Juan Francisco González, el surgimiento y masificación de la imagen fotográfica debe, sin duda, haber ofrecido algo al autor aunque, tal como Corot, esta no le sirve como una herramienta para pintar.

Conocida es la disputa en que se enfrasca González, bajo el seudónimo de “Araucano”. En abril de 1894 por el diario la Unión de Valparaíso. Juan Fco responde a un artículo que celebraba un retrato de Remigio Salas hecho por W. H. Walton: “...*la pegan al público pasándole por arte lo que no es sino la adulteración industrial de la fotografía. ...* más adelante decía- *con lo eficaz del invento de Daguerre, ellos hacen caras limpias y retocadas tan del gusto de cierto público y sobre todo de algunos cronistas estimulantes.* Finalmente González declara “*Ya ven ustedes señores soberbios, opulentos, sabios y preferidos que no valía la pena de gastar tanta hidrofobia con unos infelices que a todo lo más que aspiran*

⁹ Por efecto de la sobreexposición del cielo que se realizaba, para exponer correctamente los paisajes, sumado a la textura granosa se producía una sensación lumínica que elimina los bordes de las hojas y ramas

*sería a que en nuestra jerigonza se les diera a la cosa su verdadero nombre. Por ejemplo, a los retratos de fotografía se les llamase fotopintura y a los que las hacen fotopintores;”*¹⁰

Definitivamente el uso de la fotografía no es para González una herramienta para pintar, donde el procedimiento pictórico viene simplemente a rellenar los contornos dejados por la delimitación de formas cerradas o de áreas de color aportados por la fotografía. Fotografía que ya ha hecho la traducción del plano tridimensional al bidimensional, y lo ha hecho desde la luz que como hemos visto, no resolvió con lo escritural de la línea.

La fotografía de nada sirve como herramienta para quien prefiere el “boceto” a la “obra acabada”, *“en el bosquejo está todo el ardor, la pasión, la volcadura íntima del individuo; - dirá González- en el cuadro concluido está la academia, la retórica, lo que está amasado”*¹¹.

El primero (el boceto), deja ver la materia en la que está realizada la síntesis, el gesto de quien pone esa materia, deja ver el acto de mirar, el combate que implica la traducción de una realidad tridimensional a una bidimensional y la urgencia que produce el intentar hacer algo inmóvil, de la realidad que está constantemente variando. El boceto es la instalación de una mirada. No solo de aquello que entra al encuadre, sino de aquello que el autor quiere que entre al encuadre y del modo en que él quiere que ingrese. Y en este sentido se preguntó González: *“Hay tanto arte en retocar, en acaramelar, en amanerar lo que ha salido, como un chiquillo, de uno mismo, envuelto en sangre, en ardor, en impulso?”*¹²

Pero para algo sí sirve la fotografía, grava también esas cosas no cuantificables, aquello que no tiene contornos, registra la atmosfera, el paso del tiempo, la vibración del viento, registra el comportamiento de la luz y ha detenido un instante. Construye una nueva imagen, con nuevos asuntos que hasta entonces eran exclusivos de dominio del pintor, y en ese sentido, la fotografía podría haber catalizado el ímpetu expresivo en la pintura de Juan Francisco

¹⁰ Díaz Navarrete, Wenceslao. Recibí hojas secas, llegaron cantando. Juan Francisco González, cartas y otros documentos de su época. Ril Editores 2004. Pag 145-147

¹¹ Zegers pag 208

¹² Zegers pag 208

González. Ha empujado más lejos la capacidad de González de impresionarse, por los objetos nimios, que por cierto, la fotografía también ha traído al repertorio visual. Hay que *“hacerse perro para pintar”* decía a sus alumnos. Hay que estar activo, atento, hay que perseguir aquello que se vuelve apetecible a la mirada. También le decía *“una ejecución acertada es sólo la que puede prolongar esa tensión nerviosa, y dar por resultado una expresión; y si no hay expresión no hay dibujo; puesto que no está en él la voluntad inteligente del autor”*.¹³

Sexto.- (conclusión)

Son varias las características que permiten relacionar a estos dos artistas: Gabriela Mistral, en *“Recado al Maestro Juan Francisco González”* escribe *“El embrujamiento con la flor, que le duró medio siglo, recuerda la servidumbre del Beato Angélico con la gente alada y la de Corot con los árboles de gran alzada”*.¹⁴

Ambos artistas prefirieron el formato pequeño, ambos tuvieron una enorme capacidad de trabajo y por lo tanto, una gran producción, ambos se concentraron acuciosamente en un motivo provisto por la naturaleza: los árboles en Corot, las flores en González.

Ambos disocian la mancha del objeto, la pincelada, el tono y el color adquieren protagonismos y con la mancha el pintor pinta su experiencia frente al lenguaje.

Para ambos artistas la práctica del dibujo es fundamental y los atraviesa a lo largo de sus vidas. Su práctica enseña a *“ver grande”* dirá Juan Francisco González, a eliminar los detalles, a concentrarse en la unidad. Corot dibujará toda su vida, variando las técnicas, los soportes y los modelos. Para él el dibujo es *la esencia misma de la actividad creativa*, Para González el *“dibujo es el alma de la pintura”*.¹⁵ Y para nosotros, la práctica del dibujo, es el medio más eficaz para desarrollar el espíritu de observación, es aquella que permite *“ver inteligentemente”*.

¹³ Zegers. pag 155

¹⁴ Mistral, Gabriela, *“Recado sobre el Maestro Juan Francisco González”*, Grandeza de los oficios, Andrés Bello, Santiago, 1979. Selección y prólogo de Roque Esteban Scarpa.

¹⁵ Waldo Vila, una capitanía de pintores. Pag 103.

Y en ambos artistas, esa síntesis que está en el dibujo, es desplazada hacia la mancha. Y ambos artistas se concentran entonces, en construir pictóricamente cuestiones que sólo parece posible pensar desde la mancha: las atmósferas en Corot, y el tono local, sobre todo del valle del Aconcagua, en Juan Francisco González. En definitiva, ninguno de estos artistas se valió de la fotografía en el sentido funcional, es decir, como una herramienta para dibujar con mayor precisión. Y sin embargo, ambos fueron sensibles al nuevo registro del mundo que proporcionan estas imágenes, uno compuesto por puntos activos, por micro manchas en vez de líneas, y fueron particularmente sensibles a la fotografía de paisaje: una imagen de contornos no delimitados, aquella que logra ser el registro y representación de una temporalidad.