

# EL CONTRAPUNTO ARTE-ARQUITECTURA EN LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LA REVISTA DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE (1934-1939)

The art-architecture counterpoint in the representation of the city in the Journal of Art at the University of Chile (1934-1939)

## Rodrigo Vera Manríquez

Rodrigo Vera Manríquez es Doctor en Historia con mención en Historia de Chile, Universidad de Chile. Licenciado en Artes con mención en teoría e historia del arte y Magister en la misma especialidad, ambos grados académicos otorgados por la Universidad de Chile.

## RESUMEN

El presente artículo propone una comparación entre la representación pictórica de la ciudad y su contraparte arquitectónica-urbanística, aparecidas al interior de la Revista de Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1934-1939).

La revista contenía una sección de arquitectura y urbanismo que operaba de manera independiente a los editores generales. En esta sección se desarrollaron temas sobre los procesos de modernización urbana de distintas ciudades europeas, sudamericanas y chilenas y aparecieron publicadas muchas imágenes que representaban los cambios que estaban viviendo estas urbes como consecuencia de la llegada y adopción de los principios del movimiento moderno a Chile. Estas imágenes, entre las que se pueden encontrar fotografías y planos, son posibles de contrastar con las que eran producto de la representación pictórica de diversos artistas que tenían a la ciudad como motivo de su pintura.

Con esta propuesta comparativa, se espera contribuir a generar una mirada integradora entre los alcances en la planificación de la ciudad y la historia de la pintura en Chile, contenidas en el archivo constituido por esta revista.

## ABSTRACT

This article proposes a comparison between the pictorial representation of the city and its architectural-urbanistic counterpart, appeared within the art magazine of the Faculty of Fine Arts of the University of Chile (1934-1939).

The magazine contained a section of architecture and urbanism that operated independently of the general editors. This section includes topics about the processes of urban modernization of various European, South American and Chilean cities were developed and many images were published depicting the changes these cities were experiencing because of the advent and adoption of the principles of the modern movement in Chile.

These images, including photographs and plans, can be compared with those that were the product of pictorial representation of various artists who had the city as the reason for their painting.

With this comparative proposal is expected to help create an integrated look between the scope of town planning and the history of painting in Chile, contained in the magazine's archive.

### [ Palabras claves ]

Arte, arquitectura, Chile, movimiento moderno, revistas, ciudad.

### [ Key Words ]

Art, architecture, Chile, modern movement, art magazines, city.

## 1. INTRODUCCIÓN

La década del treinta en Chile está marcada por una serie de eventos políticos, económicos y culturales que tuvieron una directa influencia en las formas de representar las manifestaciones simbólicas que formaron parte de este periodo. La gran crisis de 1929, un intento de República Socialista, inestabilidad política y el inicio de reformas a favor de la industrialización, configuraron un panorama del cual las artes visuales y la arquitectura no quedaron ajenas.

Avanzar en el estudio de una como de otra disciplina, podría corresponder a parcelas separadas: historia de la arquitectura e historia del arte podrían hacerse cargo cada una de sus respectivos objetos de estudio. En una opción más integradora, están las alternativas del campo de los estudios visuales, la historia cultural o los estudios culturales.

La propuesta que aquí se trabaja, comprende aspectos de todas las opciones anteriores, pero evita el desborde al identificar de manera específica un archivo claramente definido: la Revista de Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Esta publicación apareció por primera vez en junio-julio de 1934 y circuló hasta el número 21-22, aparecido en 1939.

Como aparece evidenciado en la editorial del primer número de la Revista, esta respondía a la necesidad de una "verdadera cruzada de difusión artística", declarando como inconveniente fundamental del país un problema de cultura.

"Un país nuevo, sin tradiciones estéticas ni bellos monumentos que en naciones más antiguas constituyen viva enseñanza y permanente ejemplo, necesita la creación de un ambiente propicio, que recoja y difunda la irradiación de los centros culturales más evolucionados, dando estímulo al mismo tiempo a nuestros valores artísticos incipientes" (1934, p. 1).

Se advierte una constante adulación y admiración a los centros europeos de producción cultural -sobre todo París-, situación que se manifestó como una constante en el desarrollo de la pintura chilena durante las primeras décadas del siglo XX.

De manera complementaria, en 1939 comenzó a circular el Boletín mensual de la Revista de Arte; su primera editorial, daba luces de su misión:

"Viene la tarea que nos marcamos a ser el complemento de la que seguirá cumpliendo, y ahora con mayor amplitud, la Revista de Arte. Si algo limitó el éxito y la autoridad lograda por esta Revista entre todas las de su altura en Sudamérica, fue la cortapisa que ponía a sus tareas la necesidad de supeditarse a lo actual. Nuestro boletín viene a liberarla de este tributo para que sea por entero la Revista de estudio y de investigación que merece" (1939, p. 1).

Mientras a la revista se le otorgaba una condición reflexiva, el Boletín asumía un papel informativo de la actualidad artística nacional.

El último número, correspondiente al 5, se editó en el mes de mayo de 1940, extendiéndose más allá del cierre de la revista.

Y como el título lo señala, este archivo será abordado desde el concepto de representación en la búsqueda de un contrapunto de las formas de expresión de la ciudad desde la pintura y la arquitectura.

Respecto al concepto de representación, existen dos claves de entrada posibles que forman parte de este trabajo. La primera, desde la historia cultural, propuesta de Roger Chartier, apuntando a leer una época desde las configuraciones simbólicas manifestadas en cierto tiempo histórico (2002). Volcar la atención hacia las expresiones inmateriales de la cultura, reflejadas a partir de un archivo claramente delimitado como es el caso de la Revista de Arte.

La segunda, proveniente de los estudios culturales, trabajada puntualmente por Stuart Hall en su texto "El trabajo de la representación". Hall introduce al concepto con la siguiente definición:

"Representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas" (1997, p.13).

Para este caso particular, correspondería a la idea de un sistema de representación, debido a que se trata de dilucidar, por medio de un análisis del lenguaje visual y contenidos textuales, un entramado conformado por dos disciplinas distintas pero con elementos comunes, en un contexto histórico determinado y expresados en un medio que corresponde a un discurso oficial, por ende, una mirada parcial de ese periodo.

Los elementos comunes tratan acerca de la posibilidad de expresión visual tanto de la arquitectura como de las artes visuales, donde el corpus conformado por las imágenes de cada una de estas disciplinas es posible de ser desarmado en la búsqueda de un contrapunto.

Una pintura no es lo mismo que un plano; sus funcionalidades son distintas, pero al interior de este sistema de representación que supone su soporte -es decir, la revista- se convierten en objetos de estudio posibles de ser analizados cada uno por sí solo y/o ambos en conjunto.

Entonces, ¿por qué resulta relevante el análisis de esta publicación?

Debido a que representa la oficialidad de la práctica y reflexión académica de las artes en general (música, teatro, artes aplicadas, etc.) y de las artes visuales en particular, dando cuenta del acontecer nacional e internacional de la actividad artística, informando sobre ella y constituyéndose en documento posible de ser analizado en función de establecer un contrapunto entre arte y arquitectura en el tratamiento de los temas vinculados a la ciudad.

Es una instantánea de la época, conformada por un sistema de representación que puede ser desmontado mediante los análisis de contenidos visuales y textuales, insertos en el contexto histórico antes descrito.

La estructura del artículo comprende una contextualización general de la pintura de temas urbanos en Chile, para luego centrarse en los casos más destacados al interior de la revista. Se analiza de manera particular el caso de Roberto Humeres, pintor y al mismo tiempo urbanista, por la relevancia que implica su figura en ambas disciplinas que se están comparando.

Posteriormente, se analiza la representación de la ciudad desde la arquitectura y el urbanismo, concentrando la atención en la visión

técnica de la urbe expresada por estas dos últimas disciplinas. La intención de este desarrollo es analizar por separado a la pintura y a la arquitectura, para luego integrar las reflexiones en las conclusiones finales, informando de los aspectos más destacados del contrapunto establecido.

## 2. LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LA PINTURA CHILENA

En términos generales, respecto a la representación pictórica de la ciudad, en un estudio realizado por la investigadora María Elena Muñoz, ella plantea que para el periodo que va desde 1880 a 1930, la pintura chilena se abocó más bien a la representación del paisaje, especificando en el "paisaje rural, la naturaleza agreste y el terruño. Opuestamente, el paisaje urbano fue un género poco practicado" (Muñoz, 2014, p. 12).

Según la investigadora, la conformación de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes se constituyó a partir de dos grandes tendencias: la pintura de historia y el lirismo de la pintura de paisaje, en función de la representación de un sentir de nación que se estaba construyendo desde la institucionalidad. En el análisis que desarrolla, evidencia una contradicción del lugar en que se ubicaba la pintura que representaba la ciudad: "Muy moderna para el siglo XIX, muy añeja para el siglo XX." Esta situación llevó a su ausencia en grandes colecciones, limitándose al ámbito de lo privado y solamente visible con ocasión de alguna muestra que lo permitiera.

Es importante señalar esto, ya que permite pensar que si las grandes colecciones oficiales carecían de este tipo de pintura, la institucionalidad artística desde donde se originaba la revista le otorga un lugar privilegiado de expresión de las tendencias que se estaban desarrollando a la fecha de su edición. En esta condición, la publicación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile viene a complementar el espacio oficial de las colecciones institucionales. Esta idea se refuerza a partir de lo declarado por la primera editorial de la revista:

"Se necesitarían buenos museos, hermosos monumentos y construcciones arquitectónicas de valor para mejorar en este sentido el nivel del gusto público. Es posible que este ideal sea realizado en el futuro: por el momento, debemos recurrir a los medios a nuestro alcance, y ninguno tal vez (sic) más oportuno y eficaz que la edición de una revista de Arte", (1934, p. 1).

Aparece entonces la interrogante de pensar qué ocurrió en el periodo que circuló la revista, esto es la segunda mitad de la década del treinta, que se vio caracterizada por una serie de sucesos tanto políticos como artístico-culturales que bien podrían haber determinado otro rumbo en el campo pictórico y su relación con la arquitectura.

### 2.1.- Casos relevantes

Si se pudiera destacar a un autor en particular aparecido en la Revista y desde el cual señalar un posible debate acerca de la representación pictórica de la ciudad, el más indicado sería Ramón Subercaseaux. Nacido en una de las familias más aristocráticas de la capital, diplomático y Ministro de Estado, Subercaseaux fue también un pintor amateur que dejó escenas representativas de la vida santiaguina mediante distintas vistas de espacios urbanos del centro de la ciudad. Como señala María Elena Muñoz:

“Subercaseaux fue el pintor de la modernidad impulsada en Santiago por la élite ilustrada: siempre atento a las transformaciones, quiso dejar su impronta de la experiencia de la vida citadina y lo hizo con unos instrumentos que tocaba con virtuosismo y sin preocuparse de abordar el tren del progreso artístico. [...] Subercaseaux fue un artista que consideró que la ciudad, y sobre todo la experiencia transitoria y fugitiva de vivir en ella, eran dignas de ser pintadas” (Muñoz, 2014, p. 172).

Entre esas escenas urbanas se encuentran Plaza de Armas, Plaza Italia o Calle Morandé (1934), donde se advierte la intención de capturar el pulso del Santiago de los años 30 mediante la representación de automóviles, tranvías o de la torre del edificio *art déco* del Seguro Obrero.

El número 14 de la Revista de Arte (1937) incluía un artículo firmado por Ricardo Richon-Brunet que llevaba por título “Una gran figura chilena. D. Ramón Subercaseaux Vicuña. El artista y el gran señor.” Se trataba de un homenaje póstumo del crítico de arte a quien fuera su amigo, fallecido cuatro meses antes.

El artículo desarrolla parte de la vida de Subercaseaux y su condición de artista amateur que complementó con su rol de político, aprovechando sus estancias en el extranjero como diplomático para entablar relaciones de amistad con artistas, adquirir obras que conformarían su colección, y evidentemente rescatar mediante su pincel vistas urbanas de las ciudades en que residió.

Así, el texto aparece acompañado de cinco fotografías de cuadros de su autoría, todos ellos representando escenas en las que se puede apreciar su interés por el tema urbano. Tres de ellas son chilenas, y corresponden a una acuarela de su casa en el sector del Llano en San Miguel -comuna aledaña a Santiago- titulada La chacra de los limones, un óleo que representa unos diques en Valparaíso y finalmente el óleo El puente de Cal y Canto (1875), que retrata esta obra vial mandatada en la época de la colonia por el Corregidor Luis Manuel Zañartu, inaugurada en 1780 y demolida en 1888 (Fig. 1).

Además de estas obras que representan paisajes urbanos chilenos, habían dos vistas de la capital italiana: El Arco de Tito y La Plaza del Popolo, ambos óleos sobre tela y que Subercaseaux pintó durante una estadía en Roma como embajador chileno ante la Santa sede.

Tanto las obras nacionales como las de temas extranjeros centran la atención en los hitos arquitectónicos que definen el paisaje: puente y torres de las iglesias del centro de Santiago, el arco y el obelisco para el caso de Roma, demostrando su capacidad de trabajar detalles y sintetizar el resto de los elementos.

Particularmente respecto a la vista del Puente de Cal y Canto, esta es la única representación de la ciudad al interior de toda la revista en que aparece un flujo urbano de peatones, carretas y carrozas que cruzan de un lado al otro del río Mapocho, principal cauce fluvial de la capital de Chile. Además de eso, es posible advertir las torres de las iglesias más emblemáticas del centro de Santiago y la cúpula del Mercado Central, edificio con una estructura central en hierro propia de la arquitectura metálica de la segunda mitad del XIX.

Se puede considerar a esta obra un registro de época casi de forma exclusiva al interior de la publicación, mostrando parte del *skyline* de la ciudad para fines del ochocientos y corroborando los estudios urbanos que trabajan acerca de la importancia en la configuración de la ciudad del sector norte de Santiago, denominado La Chimba. Este sector no aparece; sin embargo, el flujo de idas y venidas sobre el puente que aparece en la pintura lo anuncia.



Figura 1: Ramón Subercaseaux, Puente de Cal y Canto. Fuente: Colección Museo Histórico Nacional.

Hoy, su obra tardía representa una invaluable fuente para estudiar los procesos de transformación simbólica del centro de Santiago, siendo uno de los pocos pintores que abordó como tema edificios considerados de “estilo moderno” que, recién erigidos, estaban dando una nueva cara a la capital de Chile.

La relevancia de este caso reside en que Subercaseaux no formó parte de una tradición académica de la pintura chilena, sino más bien como artista aficionado, se situó en una situación periférica que le dio la libertad de trabajar temáticas urbanas que, como señala Muñoz y también es posible de advertir al interior de la revista al comparar con otros autores, fue un aporte significativo en el registro pictórico de una ciudad que se debatía entre la tradición y la modernidad hacia la fecha en que este pintor amateur fue activo testigo.

Otro autor relevante que apareció constantemente en las páginas de la Revista de Arte fue Israel Roa. Su obra referida a la representación de la ciudad contenida en la publicación, puede entenderse a partir del cambio que significó un hecho trascendental en su formación pictórica: la obtención de la Beca Humboldt en 1937 para ir a cursar estudios a la Academia de Artes de Berlín.

La primera mención a su obra se da con ocasión de una crítica aparecida en el número 8 (1936) respecto a una exposición en la sala Chile del Museo Nacional de Bellas Artes en conjunto con el escultor Samuel Román, con quien compartió su estadía en Alemania (Fig. 2).

Aparece un paisaje en el que destacan como elementos urbanos la torre de una iglesia y los postes del tendido eléctrico. Se habla de su obra de la siguiente manera: "Sus notas de playa, sus paisajes son escenas criollas, son pequeñas obras maestras, donde el artista ha puesto lo mejor de su temperamento poético y sus dotes de colorista" (H., 1936, p. 39).



Figura 2: Paisaje. Israel Roa.  
Fuente: Revista de Arte número 8, 1936, p. 39.

Una vez ya adjudicada la beca, en el número doble 19-20 (1938) se vuelve a mencionar la obra de Roa, esta vez por parte del crítico Ricardo Richon Brunet. En la sección crónica de exposiciones, la nota llevaba por título "Israel Roa justifica las esperanzas que había hecho concebir", informando acerca de la exposición en la Sala Horizon organizada por la Sociedad de Amigos del Arte mientras el artista todavía se encontraba en Europa. Por el título, evidentemente que la nota destacaba las cualidades pictóricas de Roa en la técnica de la acuarela y confirmaba los beneficios de la decisión de haber enviado a estudiar a este artista a Berlín, advirtiendo la madurez que había adquirido con sus maestros alemanes.

Ilustran la nota cuatro obras de Roa, de las cuales tres corresponden a temas urbanos. Una vista de una calle de Rotemburgo (Fig. 3), una ciudad costera con remolcadores en primer plano y un río sobre el cual se aprecian dos puentes, formaron parte de la exposición y aparecieron publicadas. Sin embargo, no aparece ninguna referencia a este registro de imágenes de ciudades europeas de claras influencias expresionistas, sobre todo en el comentado tratamiento del color sobre el que insiste Richon Brunet. Tampoco aparece nada relativo a los temas urbanos de Roa en el Boletín nº 3 de enero de 1940, una vez que Roa ya había regresado y estaba participando con un paisaje urbano de Rotemburgo en el que también es posible advertir un influjo expresionista.

Otra obra de tema urbano de este artista fue publicada en el primer número del Boletín, sin embargo la omisión es la misma; se repite la constante de describir con un lenguaje empalagoso su técnica pictórica y el tratamiento con que trabaja el color, sin referencias a la condición urbana de las obras de Roa, ni que en su mayoría corresponden a vistas del extranjero.



Figura 3: Rotemburgo. Israel Roa.  
Fuente: Revista de Arte número 19-20, 1938, p. 46.

## 2.2.- El pintor-urbanista Roberto Humeres

Un sujeto que representa el gozne entre la representación de la ciudad en pintura y en arquitectura al interior de la revista, fue Roberto Humeres Solar<sup>1</sup>, quien se formó como arquitecto y luego como pintor, perteneciendo al grupo de artistas que fueron becados a Europa en 1928 una vez cerrada la Escuela de Bellas Artes por decreto del Presidente Carlos Ibáñez del Campo. Según el Decreto 00549 del Ministerio de Educación Pública, fechado en Santiago el 5 de marzo de 1929, Humeres fue comisionado para realizar estudios de escultura, decoración de interiores y, entre otras disciplinas, urbanismo en la Universidad de la Sorbonne en París<sup>2</sup>.

En un análisis cuantitativo al interior de la revista, la mayor cantidad de imágenes pictóricas con alusiones urbanas corresponden a Humeres (junto con el ya mencionado Israel Roa), que en su mayoría también son vistas de paisajes europeos.

En una crítica de Jorge Letelier con ocasión del Salón Oficial de Artes Plásticas de 1936 (nº 12), se menciona a Roberto Humeres como una figura interesante de la plástica nacional, con un acabado manejo de los recursos colorísticos. El cuadro de Humeres que acompañaba la nota era titulado Paisaje de Mallorca, en el cual el tratamiento de los volúmenes de las viviendas evidenciaba cierta influencia de Cezanne y también

1 San Felipe, Chile, 1903-Santiago, 1978.

2 Para una visión profunda de este proceso de reformas a la educación artística en Chile, ver Castillo, Eduardo (ed.), 2010.

del cubismo, lo que se confirmará en el número siguiente, con un reportaje monográfico sobre Humeres, destacado en el envío de obras a la exposición de Pittsburg en Estados Unidos y en el Salón Oficial ya citado.

Este número abre con un texto de Héctor Banderas -profesor de la Escuela de Artes Aplicadas- que lleva por título "Roberto Humeres, pintor"; como un caso poco frecuente en la revista, además de iniciar el número, se le dedican siete páginas al artículo sobre este pintor, interés que ya venía precedido desde el número anterior.

En el texto, tres obras de las mostradas corresponden a temas urbanos: Barrio de Alcántara, Lisboa (Fig. 4); Paisaje de Cala Ratjada, Mallorca; y Paisaje de Cagnes.

En todas ellas hay un trabajo de construcción de volúmenes que configuran los elementos urbanos claramente definidos, siendo el aspecto estructurante de todas las obras en que se puede reconocer la ciudad. Sin embargo, Héctor Banderas señala:

"Humeres no gusta de teorías. Ninguna moda o corriente en boga le ha influenciado. Sus interpretaciones del mundo físico no tienen nada de cerebral ni abstracto, y tiene horror a los alardes de la técnica, vacíos de significación, porque su espíritu refinado no podría tolerarlos" (Banderas, 1937, p. 6).

El resto de la obra pictórica de Roberto Humeres aparecida en la revista, trabaja más o menos sobre los mismos conceptos: el énfasis en el volumen de los elementos arquitectónicos, logrado por medio de luces y sombras cuando no de líneas. No sólo por una posible influencia de Cezanne o del cubismo, en la obra pictórica de Humeres es posible observar una consecuencia formal en su trabajo tendiente a una opción analítica, que sin embargo a partir de la cita anterior pareciera rehuir. Su obra no daría cabida ni a lo racional, como lo describe Banderas, y más bien correspondería a un espíritu libre que no responde a dilemas teóricos ni técnicos.

Aquí es donde se genera esta inflexión, ya que el mismo Roberto Humeres, una vez ya formado como urbanista en Europa, fue el profesional que, desde su puesto de Jefe de la sección urbanismo de la Municipalidad de Santiago, definió el plano regulador de la capital hacia 1939, instancia de planificación comenzada en 1934 por el austriaco Karl Brunner con la participación del urbanista

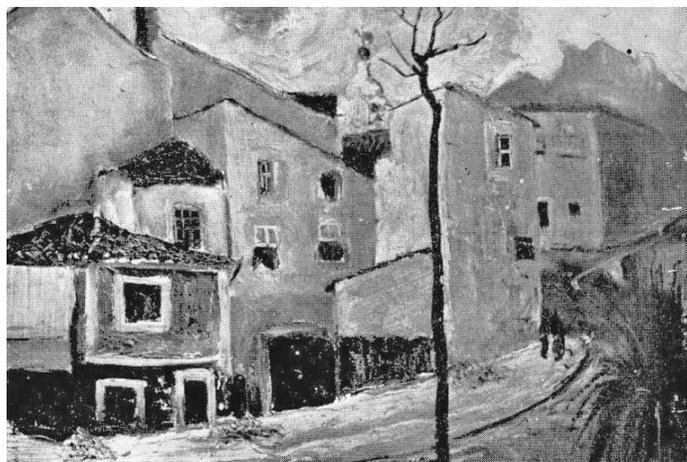


Figura 4: Roberto Humeres, Barrio de Alcántara, Lisboa. Fuente: Revista de Arte número 13, 1937, p. 2.

Alfredo Prat, quien será también colaborador en la Revista de Arte mediante la redacción de artículos que representaban una férrea defensa de los postulados dejados por el urbanista europeo.

Volviendo a Humeres y la doble condición de pintor-urbanista, su participación en este proceso urbanístico de gran escala no pudo haber sido sino técnica, racional y eficiente, como se definirá más adelante al comentar sobre los temas de representación de la ciudad trabajados en la revista. Por eso llama la atención que Roberto Humeres sea directamente aludido en sus páginas como uno de los más promisorios pintores de la plástica nacional para aquellos años, y por otro lado esté involucrado en el desarrollo de una planificación científica de la capital de Chile, que también ocupó espacio en la misma publicación.

### 3.- LA CIUDAD EN LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA

La Revista, que si bien dependía de la Facultad de Bellas Artes, también dio cabida a contenidos de arquitectura, delegando en otras instituciones los temas sobre esta disciplina que fueron expuestos en sus páginas.

Si bien apenas aparecida la revista ya es posible encontrar la introducción de contenidos acerca de arquitectura, no fue si no a partir del número 3 que la Asociación de Arquitectos de Chile, institución gremial precedente del Colegio de Arquitectos, se hizo cargo de la sección temática. Esta agrupación de profesionales había publicado entre 1929 y 1931 la revista Arquitectura y Arte Decorativo, órgano oficial y voz autorizada para comprender el fenómeno de recepción y expresión de la arquitectura moderna en Chile, por lo que para aquella fecha no poseía una publicación propia que tuviera el alcance de la revista que le daba cabida a sus contenidos disciplinares.

Paralela a la circulación de la Revista de Arte, entre 1935 y 1936, apareció la revista ARQUITECTURA, publicación de un grupo de profesionales que adoptaron una postura disidente de la tradición, en pos de lo que Max Aguirre (2012) considera una "modernidad militante", publicando textos de arquitectos modernos como Theo Van Doesburg, Walter Gropius o Le Corbusier.

El tiempo en que ambas publicaciones circularon de manera paralela fue muy breve, por lo que la arquitectura sufrió una orfandad editorial durante gran parte de la segunda década del treinta, encontrando en la Revista de Arte un órgano de difusión cercano y masivo, útil para la expresión de sus ideas.

La inclusión de temas arquitectónicos tuvo lugar en el primer número de la revista. Fueron dos menciones que informaban sobre arquitectura extranjera. Una de ellas, incluida en la sección Crónica. Esta sección se dividía en Noticias del extranjero y Movimiento artístico nacional. A su vez, la primera parte se separaba en Artes Plásticas, Bellas Artes y Música. Las únicas notas correspondiente a las Artes Plásticas, eran un noticia acerca de una Casa de retiro para religiosas proyectada por el arquitecto austriaco Hans Steinder y una breve alusión a un Laboratorio de productos forestales en Madison, EE.UU.

El primer texto -extraído del número II-1934 de la revista Architectural Review- resulta interesante por cuanto señala la condición de Steinder de haber sido alumno de Peter Behrens, arquitecto pionero de la vanguardia arquitectónica y formador de referentes de la disciplina en el siglo XX, como Le Corbusier, Walter Gropius y Mies van der Rohe. Tanto Behrens como Le Corbusier

aparecen brevemente reseñados al mencionar las influencias del autor del edificio: "Le Corbusier en cuanto a la lógica; Mendelsohn y Behrens en lo que se refiere al sentimiento." Esto quiere decir, un carácter técnico en lo constructivo y expresionista en lo formal.

Se aprecia entonces una adscripción a un espíritu vanguardista en la elección de esta reseña, que comparte página con una nota en el apartado Bellas Artes acerca del 45° Salón de los independientes y el cincuentenario de su fundación. Acompañando este texto, aparece una pintura del río Senna de Albert Marquet, con las difusas torres de la Catedral de Notre Dame al fondo del cuadro.

Es importante recalcar que la inclusión de la arquitectura estaba al interior del apartado Artes Plásticas, distinto al de Bellas Artes. Por ende, ambas categorías no reciben el mismo tratamiento; mientras esta última informaba sobre actualidad pictórica de Francia, Italia y Estados Unidos, la primera contenía las noticias de arquitectura y trataba un tema vinculado a la renovación de la arquitectura en Europa.

Sin embargo, la alusión más relevante de este primer número se trató del artículo titulado "Holanda y su nueva arquitectura", sin referencia a autor y que en dos páginas que antecedían a la crónica recién analizada, desarrollaba la evolución y logros de la renovación de la arquitectura moderna, a partir de la construcción de viviendas sociales.

Se alude a temas técnicos y su explicación, como la necesidad del máximo de radiación solar debido a las condiciones climáticas del país y el aprovechamiento de los sistemas de calefacción en un edificio escolar obra de Jan Duiker.

Otra referencia es a la arquitectura industrial, con el ejemplo del edificio de la fábrica Van Nelle en Rotterdam de Brinkman y Van der Vlugt, catalogado en la revista como un "hermoso ejemplo de un problema de construcción moderna bien resuelto" (Anónimo, 1934, p. 28).

Quizás lo más destacado sea la reflexión sobre el rol social de la arquitectura holandesa, tomando como ejemplo la construcción de dos poblaciones obreras en Rotterdam en 1919 y en 1920 proyectadas por J.J.P. Oud (Fig. 5 y 6), un grupo de habitaciones en Harlem y una Colonia de empleados en La Haya, realizadas por Van Loghem y Jan Wils, respectivamente. Se menciona:

"Holanda ha continuado como uno de los principales campos de experimentación de las nuevas formas constructivas, especialmente en lo que se refiere a las habitaciones obreras a bajo precio, aspecto en el cual la arquitectura holandesa puede ser considerada como un modelo" (Anónimo, 1934, p. 28).

Mediante la inclusión de estas menciones a la práctica arquitectónica del país europeo, se evidencia un claro sentido de actualización e introducción de temas contingentes en el desarrollo del movimiento moderno. Por un lado, el carácter social de la vivienda obrera, ligado a su condición experimental en el campo de la construcción, genera una reflexión respecto al componente económico de la arquitectura, temática absolutamente moderna que, si bien ya se había abordado en Europa, en Chile recién se estaba discutiendo por parte de algunos profesionales que veían la práctica disciplinar desde un punto de vista técnico, como era el caso de los editores de la ya citada revista ARQuitectura.

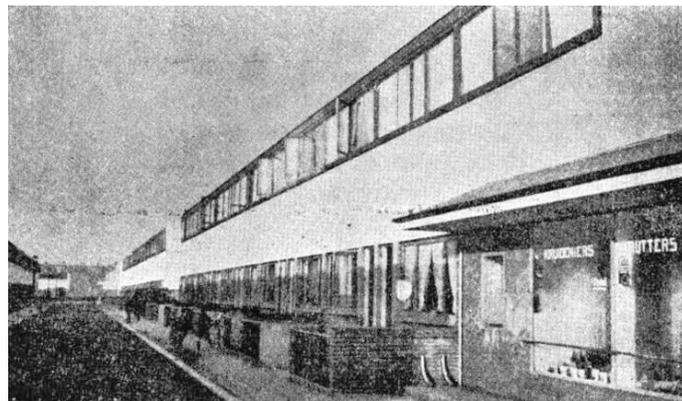


Figura 5: Colonia obrera en Rotterdam. J.J.P. Oud.  
Fuente: Revista de Arte número 1, 1934, p. 27.

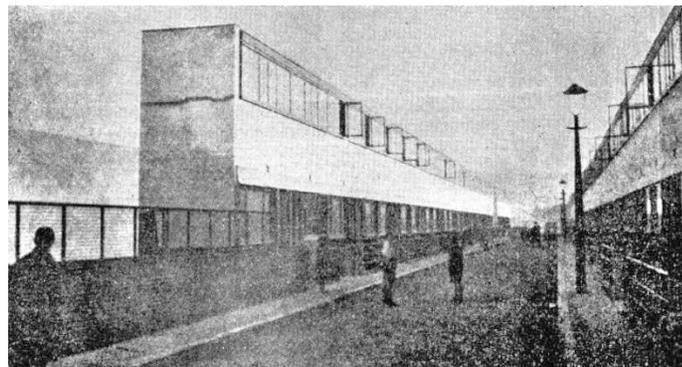


Figura 6: Colonia obrera en Rotterdam. J.J.P. Oud.  
Fuente: Revista de Arte número 1, 1934, p. 27.

Si bien se trata de casos extranjeros extraídos de publicaciones llegadas a Chile, lo importante es hacer notar el claro contraste en el sentido de actualización y contemporaneidad de los temas en comparación a la representación pictórica de la ciudad en el campo de la pintura; y sin ir más allá, en la mirada general un tanto anacrónica a la misma disciplina artística.

Para el número 3, la citada Asociación de Arquitectos de Chile asume oficialmente la sección arquitectura, mediante la publicación del texto "Correlación entre las artes plásticas", donde se celebra la posibilidad de trabajar en conjunto con lo que denominan "las ramas del arte plástico". El artículo, firmado por el arquitecto Rodolfo Oyarzún, introduce la problemática de la separación hasta ese momento en Chile de la arquitectura con la pintura y la escultura, reconociendo que la arquitectura pasa por la época más funcionalista de su historia. También se reconoce la decadencia de los estilos históricos de finales del siglo XIX a partir del ingreso de la sociedad a una nueva era cultural. En una acotada reseña, se despliega el desarrollo de la pintura y las artes plásticas desde principios del siglo XIX mencionando el culto por lo clásico y lo imitativo, para luego en la segunda mitad decantar en el impresionismo, resaltando la figura de Paul Cezanne como un punto de inflexión que demostró los límites de esta tendencia para convertir su obra en el inicio de la nueva pintura, trabajando sobre las reglas de la geometría y la matemática en el dibujo, hasta convertirse en "el propulsor de la orientación moderna que ha llevado a lo abstracto", como señala el artículo. Insistiendo sobre la importancia del pintor francés, se desarrolla la idea de la separación de la pintura y la plástica de la arquitectura, mencionando vanguardias como el futurismo, el cubismo, el

expresionismo y el surrealismo (sic). Nuevamente se apela al agotamiento de los estilos históricos en este periodo paralelo, donde la arquitectura no fue capaz de seguirle el ritmo a la nueva pintura, criticando la idea que sostenía que el mejor arquitecto era aquel que manejaba la mayor cantidad de estilos históricos.

Además de estos aspectos teóricos, se tratan temas técnicos, como la introducción del concreto, del fierro y del vidrio, que fueron capaces de ser punto de partida de una nueva arquitectura, desde la cual se desprende una interesante reflexión: la sugerencia a nuevas necesidades de la era maquinista y el nuevo concepto del tiempo-espacio, entre otras condiciones que dieron a paso a la arquitectura contemporánea de aquella época.

Estos aspectos científico-técnicos también son trabajados desde el punto de vista del urbanismo, al mencionar los cambios de las ciudades por efecto de los nuevos medios de comunicación, las industrias, y la nueva planificación urbana que consideraba espacios abiertos e higiénicos. La ciencia había aportado a la arquitectura y al urbanismo los medios para poder desarrollarse sobre la base de un concepto que se vuelve a repetir en el artículo: el funcionalismo (otro concepto también relevante para la comparación que es recurrente es el de maquinismo).

A partir de esta primera parte del artículo, correspondiente a un breve recorrido de las artes plásticas desde el siglo XIX, el autor elabora una conclusión parcial: la pintura y la escultura han llegado a límites en que, a veces, la idea de lo plástico ha quedado relegada por las elucubraciones filosóficas, mientras que la arquitectura había avanzado hacia alcances fundamentalmente materiales. Aquí se elabora una reflexión acerca de los logros científicos, que ponen en riesgo a la humanidad debido al manejo de la energía atómica; nuevamente aparece el aspecto técnico como generador de debate.

La aspiración de Oyarzún es que la arquitectura, la pintura y la escultura ingresen en un periodo de relación, considerando la resistencia contra el arte abstracto, descrito como “demasiado reñido con el valor plástico y pictórico del arte en sí” y criticado por ser reducto de un reducido grupo de especialistas.

Respecto a este correlato que elabora el arquitecto en el artículo, es posible sostener que, si bien el arte abstracto es criticado, se evidencia una clara inclinación por el funcionalismo, el maquinismo y su incidencia en la ciudad, tanto a la escala proyectual de los edificios como de los grandes conglomerados urbanos, donde hay una preocupación especial del autor de enfatizar los aspectos técnicos enunciados como elementos que aportan a configurar una nueva concepción de ciudad.

Por otro lado, si es posible considerar una relación entre la abstracción pictórica y el funcionalismo en arquitectura y urbanismo, situación que no está presente en el artículo ni en la revista, tampoco aparece una alternativa figurativa que permita pensar el vínculo entre pintura y las tendencias racionales en la proyectualidad. Este primer texto de la Asociación de Arquitectos ya anuncia una disonancia entre ambos tipos de representación, debido justamente a lo que Oyarzún diagnostica como un divorcio de ambas disciplinas para la década del treinta en Chile.

En términos generales, en el texto del arquitecto chileno, la ciudad aparece tratada desde un punto de vista técnico, que anuncia los desarrollos posteriores en la representación urbana, como se verá en lo sucesivo.

### 3.1.- La visión técnica de la ciudad

Además de la Asociación de Arquitectos, otra institución que publicó artículos referentes a temas relativos a la ciudad fue el Instituto Nacional de Urbanismo, entidad que a partir del número 5 comenzó a utilizar las páginas de la Revista de Arte como medio de expresión de sus ideas acerca de la planificación de Santiago y otras notas informativas.

Una de las principales discusiones que se elaboró al interior de la revista, tuvo que ver con el desarrollo del proyecto del Barrio Cívico de Santiago, que para la fecha de aparición de esta publicación, estaba en pleno proceso de transformación. Se podría decir que el periodo en que la revista circuló fue coincidente con el transcurso de mayores cambios y debates sobre este emblemático proyecto, razón que la coloca en un lugar de privilegio, por lo que apareció publicado en sus páginas, ya que es un importante antecedente de época, útil para ponderar lo que se pensaba de manera contemporánea acerca del emplazamiento del núcleo administrativo del poder ejecutivo.

Fueron dos extensos artículos que trataron sobre este tema: el primero firmado por el ya mencionado Alfredo Prat Echaurren, titulado “Avenida Sur y Barrio Cívico” (nº 5, 1935), y el segundo sin autoría definida, que llevaba por título simplemente “Barrio Cívico”, con el subtítulo de Memorandum (nº 14, 1937).

El primer artículo introduce históricamente el problema, concentrando la atención en el constante relegamiento a que se vio afecto el proyecto. Desde 1918, fecha en que sitúa el inicio de este proceso, fueron varias las veces que los sucesivos planos elaborados fueron archivados y nuevamente retomados, llevando a cabo transformaciones urbanas que, si bien no eran las definitivas, aportaron a cambiar la fisonomía de la capital de la nación. Esta discusión incluía la construcción de una gran avenida que naciera en el Palacio de la Moneda y desde ahí se proyectara hacia el sur (actual Paseo Bulnes), siendo estas transformaciones objeto de diversas críticas y opiniones tanto de especialistas como de la prensa y la comunidad en general.

Prat reconoce en la llegada del urbanista austriaco Karl Brunner la posibilidad de zanjar la discusión mediante un especialista en la materia, comentando respecto a su trabajo<sup>3</sup>: “Sus proyectos son soluciones de conjunto que abarcan a la vez todos los problemas que se presentan en una urbanización; son realistas, originales, despojados de fantasía y siempre dentro de las posibilidades económicas” (Prat, 1935, p. 27).

El proyecto que se comenta en el artículo correspondía a la idea de Brunner de situar la avenida central en el mismo eje que se había dispuesto, pero con un gran arco como punto de inicio en la vereda sur de la Alameda. El proyecto es contantemente alabado por parte de Prat, que lo considera como el más viable y en su justificación, la palabra “lógico” antecede a cada razón esgrimida por el arquitecto chileno. La repite por lo menos diez

3 Alfredo Prat fue colaborador del urbanista austriaco Karl Brunner, profesional que tuvo dos estadías en Chile: 1929 y posteriormente en 1934, fecha en que desarrolló el plano regulador que se discutía en las páginas de la Revista de Arte y que posteriormente fue ejecutado por el urbanista y pintor Roberto Humeres en 1939. Como se menciona, el debate sobre la transformación de la ciudad es absolutamente contemporáneo y paralelo a la circulación de la revista.

Para más detalles sobre el proyecto de Brunner y los aportes realizados por Humeres, ver Rozas, Hidalgo, Strabucchi y Bannen (2015).

veces, donde queda lo suficientemente claro el carácter técnico de la mirada de Brunner y de su percepción por parte del autor del texto.

El texto acaba con más adulaciones al trabajo científico de Brunner y críticas a las autoridades por su incapacidad de ponerse de acuerdo y de no escuchar a las voces autorizadas en materia de urbanismo.

Por su parte, el artículo que se publicó en el número 14 estaba fechado en 1937, una vez ya adoptado el proyecto definitivo que descartó parte de la idea de la avenida central hacia el sur, como la planificó Brunner. En este texto se exponía nuevamente una breve reseña histórica, para luego celebrar el hecho de que el Presidente Arturo Alessandri, por medio de su Ministro Gustavo Ross, diera un impulso definitivo a la construcción de los edificios de este sector, optando por la configuración actual y proponiendo un desplazamiento del centro comercial hacia el sur, con edificios gubernamentales que permitían en los primeros pisos la existencia de comercio. Cinco vistas distintas de la maqueta y un plano general del conjunto complementaban la información textual, confirmando el carácter técnico de la nota (Fig. 7).

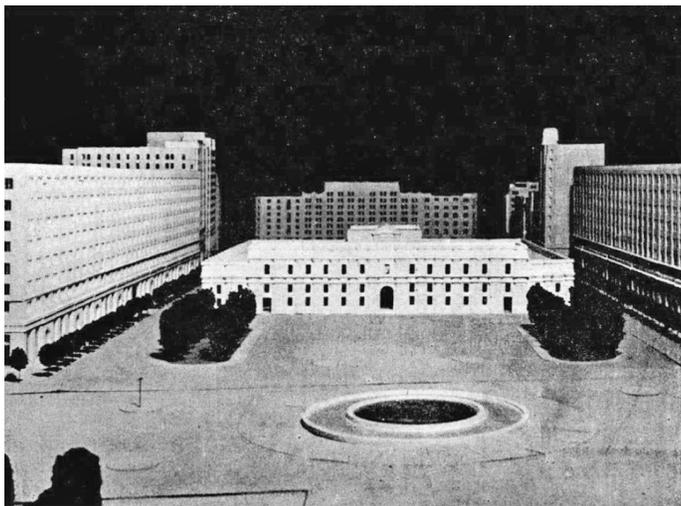


Figura 7: Fotografía de la maqueta del Barrio Cívico de Santiago. Fuente: Revista de Arte número 14, 1937, p. 25.

Tratándose del mismo tema, el tiempo que había pasado desde la publicación del primer artículo hasta la del segundo se hacía evidente en los cambios y adopción del proyecto definitivo. Las fotografías de la maqueta apostaban por una objetividad que contrastaba con cualquier representación pictórica posible de comparar al interior de la revista. Era la consolidación de un proyecto que, desde la llegada de Brunner, se presentó basado en una condición científica del urbanismo, y cuyo devenir también fue posible de rastrear en las páginas de la Revista de Arte.

Esto es posible de confirmar con la publicación en el número 6 del artículo titulado "Plaza de Armas-Mapocho", que aparecía antecedido de una nota de la redacción que aclaraba:

"El artículo que publicamos a continuación, es el primero de una serie que permitirá conocer diferentes opiniones, a veces

contradictorias, sobre la modificación de un sector de Santiago, que por varias razones no fue consultada en el Plano Regulador del Profesor Dr. K. H. Brunner. La publicación de estos artículos, de diferentes autores, no envuelve la idea de abrir una polémica, como tampoco significa, por parte de esta redacción, que acepte las ideas desarrolladas" (Reyes Vicuña, 1935, p. 50).

Queda claro que la invitación era al debate, considerando nuevamente la figura de Brunner como un antes y un después de la planificación urbana en Chile (incluso al interior del artículo definiendo una época pre-bruniana), haciendo participar a distintos actores oficiales, como las autoridades políticas o los mismos profesionales.

También significó motivo de discusión lo concerniente al Cerro Santa Lucía, hito geográfico ubicado en el centro de la capital. Este cerro, que fue forestado y convertido en un paseo urbano hacia el último cuarto del siglo XIX por el Intendente Benjamín Vicuña Mackenna, fue abordado mediante un artículo que llevó por título "El aislamiento del Cerro Santa Lucía", firmado por Alfredo Johnson, Presidente del Instituto Nacional de Urbanismo, publicado en el n° 9, 1936.

Entendida la importancia del impacto urbano de este proyecto, Johnson comienza señalando las opiniones y lamentos de varios vecinos acerca de la inexistencia de espacios abiertos o plazas alrededor del cerro, deseo que pudo haberse realizado en la administración de algún alcalde de la época, pero que no formaba parte del plano regulador que había dejado definido Brunner en su primera visita. El urbanista autor del artículo opinaba que, de haberse realizado este aislamiento, el cerro hubiera pasado a ser un simple resalto del terreno rodeado de un parque, restándole la relevancia en el espacio urbano que adquirió con la transformación que ejecutó Vicuña Mackenna.

Sin embargo, según relata Johnson, existió la intención por parte de la administración municipal de ejecutar un plan de aislamiento del cerro, que afortunadamente no alcanzó a desarrollarse antes de la segunda estadía de Brunner en Chile. Ante la exigencia de proceder con el aislamiento del Santa Lucía, Brunner concilió en un plan ambas propuestas: separó las construcciones inmediatas al cerro, pero dejó un triángulo de edificaciones que lo bordean hasta el día de hoy.

Otras consideraciones tenían que ver con hacer coincidir la proyección del vértice del cerro con el eje de la Avenida José

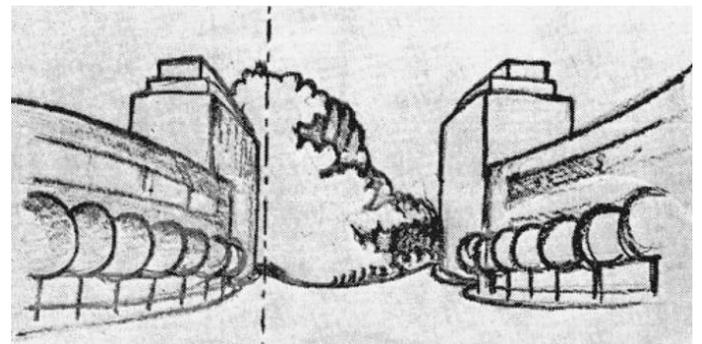


Figura 8: Dibujo que muestra el desplazamiento del eje de la Avenida José Miguel de la Barra hacia la izquierda del vértice del cerro Santa Lucía. Fuente: Revista de Arte número 9, 1936, p. 34.

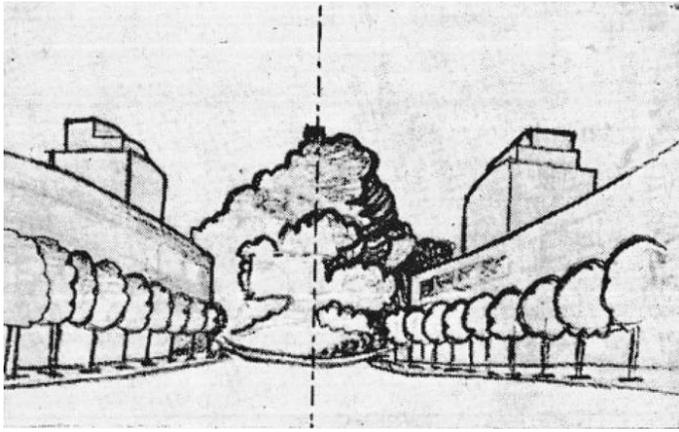


Figura 9: Dibujo que corrige el proyecto anterior y hace coincidir el eje de la misma avenida con el vértice del cerro.

Fuente: Revista de Arte número 9, 1936, p. 34.

Miguel de la Barra, continuando esta hacia el norte coincidiendo con el eje de calle Loreto, cruzando el Mapocho hacia la comuna de Recoleta (Fig. 8 y 9).

A la fecha de esta propuesta y la publicación del escrito de Johnson, ya se encontraba emplazado, en la intersección de las calles Santa Lucía y Merced el llamado "edificio barco", obra del arquitecto Sergio Larraín García-Moreno, construido entre los años 1932 y 1934 y presente en la publicación mediante una fotografía capturada desde la bifurcación de las calles que bordean el cerro hacia el norte.

Este edificio es considerado hoy una de las obras más reconocidas y de mayor presencia urbana de Santiago y, al mismo tiempo, fue el único registro fotográfico de la ciudad aparecido en la revista que representaba una obra contemporánea a su circulación<sup>4</sup>.

## CONCLUSIONES

En el recorrido visual que ofrece la revista respecto a los temas tratados en este artículo, una de las primeras apreciaciones fue definir qué es lo que se puede llegar a entender por representación de la ciudad. Debido a eso es que se aproximó el concepto de representación como herramienta, para poder constituir el objeto de estudio al interior del archivo; esto es, conformar la categoría de ciudad. Frente a los registros y la escasa aparición de imágenes pictóricas que explicitaran núcleos urbanos definidos, se hizo necesario reconfigurar esta idea. Aquí aparece una primera conclusión relevante: sin desmedro de que haya existido para aquella época, al menos, la representación de la ciudad al interior de las páginas de la revista de arte, no fue una preocupación fundamental. Esto refrenda el estudio de María Elena Muñoz que sirvió como referente, que si bien está acotado a un marco temporal anterior a la circulación de la revista, es posible concluir que, al menos en el soporte editorial de la institucionalidad del arte en Chile, no existió mayor cambio respecto a alguna posible irrupción de este género, persistiendo la representación del paisaje mediante la adopción de ciertos lenguajes derivados de las vanguardias europeas.

Para lograr acercarse a la categoría de análisis planteada, se abrió

<sup>4</sup> La otra fotografía de arquitectura de Santiago corresponde al edificio Portada Colonial del arquitecto argentino Martín Noel, aparecida en el nº 9, 1936. El resto son planos, bocetos de proyectos y fotografías de maquetas.

la revisión hacia la idea de vista arquitectónica, que considerara elementos arquitectónicos y/o introducidos por el hombre en el paisaje natural, aunque fuera este último el que dominara la escena que se estuviera representando. De esta manera, la inclusión de viviendas, aunque fuera en un entorno rural, se convirtió en nuevo parámetro para establecer el contrapunto.

La arquitectura estaba presente, y esa presencia muchas veces se manifestaba mediante la interacción con la naturaleza. Viviendas rodeadas de cerros boscosos, árboles compartiendo planos con manifestaciones arquitectónicas, vistas de puertos, lagos o cauces fluviales, constituyen el grueso de este tipo de imágenes.

Se evidencia un claro énfasis en el desarrollo de las técnicas pictóricas y los lenguajes formales más que en la búsqueda de nuevos temas, entre ellos los urbanos. Por ejemplo, en el caso analizado de Israel Roa, uno de los pintores cuyas obras que incluían vistas urbanas fueron reproducidas, las referencias constantes son al manejo de la acuarela o al buen uso de los recursos cromáticos. Al mismo tiempo, gran parte de las imágenes de sus cuadros que trataron el tema, fueron desarrollados durante o posteriormente a su estadía en Alemania, con una clara influencia expresionista y representando vistas de ciudades europeas. Sobre este último punto, no se mencionan mayores referencias.

Desde este punto de vista, es difícil concebir la revista como un documento que evidencie los cambios en materias urbanas desde el punto de vista pictórico, pero sí es válido pensarla como un reflejo de la situación artística en la década del treinta, siempre tomando en consideración que se trataba de la voz oficial de la institucionalidad, lo que supone una visión parcial. Esta situación permite pensar que la revisión de otro archivo paralelo a la fecha de este estudio (catálogos de exposiciones, prensa, etc.) podría entregar otras alternativas a este mismo tema.

Sobre la base de esta idea, se refuerza entonces lo ya mencionado acerca de destacar el trabajo de Ramón Subercaseaux. Pintor aficionado sin el peso de la tradición institucional, incursionó en la representación urbana como un sujeto anómalo para el contexto general de la pintura de su época. Su obra que apareció en el número 14, titulada Diques de Valparaíso, se puede contrastar con otras vistas de puertos o embarcaciones al interior de la revista. La de Subercaseaux es la única que muestra una escena moderna cercana a lo industrial.

Desde el punto de vista de la arquitectura, las instituciones que se hicieron cargo de este tema presentaron una visión técnica de la ciudad, en un periodo dominado por la discusión acerca del plano regulador de Santiago y la presencia del urbanista vienés Karl Brunner, que prácticamente fue el principal protagonista de esta representación discursiva moderna de la ciudad. El resto de los temas fueron transcripciones de artículos de revistas extranjeras y registros de arquitectura colonial en las ocasiones en que la revista trataba estos temas. La arquitectura moderna se difundió mediante estas dos vías: imágenes extraídas de publicaciones foráneas y temas de discusión sobre la planificación de un nuevo Santiago. Se trataron temáticas sociales internacionales y nacionales desde una perspectiva científica, lo mismo que temas contingentes que, aun cuando hablaran de una estética de la ciudad, lo que podría parecer un tanto más subjetivo, era tratado de forma rigurosa y con argumentos que invitaban a una discusión.

La relevancia que se le entregó a casos como el Cerro Santa

Lucía o la planificación del Barrio Cívico de Santiago, anuló por completo el registro de temas respecto a otras ciudades del país concentrando los análisis en la capital de la República.

Como conclusión general, existe un contrapunto que resulta evidente y que se debate entre la dialéctica tradición-modernidad en el campo de la pintura y la notoria actualización y visión técnica de la representación de la ciudad en el caso de la arquitectura, situación estudiada desde la particularidad del archivo escogido, pero posible de extrapolar a un contexto general de la época que permite comprender la recepción de los principios del movimiento moderno en el planeamiento urbano, localizado en casos muy particulares que en ese momento eran de interés profesional, ya sea por la escala de las transformaciones urbanas o por la también presente contradicción entre una formación academicista y una visión más técnica en la enseñanza de la arquitectura en Chile.

El concepto de representación planteado como metodología de análisis, permite desmontar el sistema conformado tanto por textos e imágenes que tocaban temas vinculados a la ciudad. Por medio de este análisis, se permite establecer categorías y someterlas detenidamente a un examen comparativo, cuya resultante es el desarrollo de lo anteriormente expuesto.

## AGRADECIMIENTOS

El presente artículo forma parte del proyecto Fondecyt iniciación nº 11170292 "El binomio conceptual arte y técnica en las publicaciones periódicas artísticas e industriales en Chile (1929-1939): la introducción de una idea de diseño moderno."

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, M. (2012). La Arquitectura moderna en Chile (1907-1942): Revistas de arquitectura y estrategia gremial. Santiago: Universitaria.
- Anónimo. (1934). Holanda y la nueva arquitectura. Revista de Arte, (1), 27-28.
- Banderas, H. (1937). Roberto Humeres, pintor. Revista de Arte, (13), 1-7.
- Castillo, E. (2010). Artesanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile: 1928-1968. Santiago: Ocho Libros Editores.
- Chartier, R. (2002). El mundo como representación: estudios sobre historia cultural. Barcelona: Gedisa.
- Editorial. (1934). Cultura artística, Revista de Arte, (1), 1.
- Editorial. (1939). Revista de Arte Boletín mensual, (1), 1.
- H. (1936). Crónica artística nacional. Exposición de Israel Roa y Samuel Román en el Museo de Bellas Artes, Revista de Arte, (8), 38-39.
- Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications.
- Muñoz, M. (2014). Atisbos de una experiencia. Pintura chilena y vida moderna, 1880-1930. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Oyarzún, R. (1934). Correlación entre las artes plásticas, Revista de Arte, (3), 31-36.
- Prat, A. (1935). Avenida Sur y Barrio Cívico, Revista de Arte, (5), 25-32.
- Reyes Vicuña, T. (1935). Plaza de Armas-Mapocho, Revista de Arte (6), 50-55.
- Rozas, J., Hidalgo, G., Strabucchi, W. y Bannen, P. (2015). El plano oficial de la Comuna de Santiago de 1939: Trazas comunes entre la ciudad moderna y la ciudad preexistente. ARQ, (91), 83-93.