

# Crítica de Arte

## Pintura norteamericana

La introducción al notable catálogo editado con motivo de la exposición de la pintura norteamericana contemporánea comienza con un pensamiento de Ralph Waldo Emerson: «El arte no tiene nada de casual; brota de los más profundos instintos de los hombres que lo producen». El axioma del filósofo del *transcendentalismo* es absolutamente exacto, sobre todo si se aplica al arte yanqui. Porque las obras expuestas en nuestro Museo de Bellas Artes explican cumplidamente el carácter particularísimo del gran pueblo que las ha producido. La pintura norteamericana responde, fatalmente, a la ley de solidaridad humana. Estas telas muestran la juvenil vitalidad de una nación que se está formando, sobre todo espiritualmente. Falta, sin embargo, una línea determinada y concreta, una dirección que nos lleve a un fin común por caminos paralelos. En el arte del país nórdico no se puede discernir una temática estilizante autónoma: se sostiene aún en bases exóticas, falto de cimientos propios. Y esto es explicable porque, como hemos afirmado en otra crónica, el conocido *primum vivere* ha sido la etapa primera en la evolución de este pueblo. Es ahora, precisamente, cuando se advierte un movimiento potente hacia las cosas del espíritu. En las letras, el estadio alcanzado por los escritores yanquis es admirable. Ello se debe—quizá—a que el acuciamiento de creación en la novelística, en la poesía, en el teatro, se adelanta siempre a la plástica. El ejemplo de otros pueblos en la etapa

de su formación cultural, como España, Italia, Francia, es buena prueba de lo que afirmamos. Cervantes precede a Velázquez, el Dante a Rafael y Rabelais a Poussin. Es evidente, pues, que el renacimiento literario suele anunciar la eclosión de las artes plásticas.

Y, naturalmente, estas primeras manifestaciones responden perfectamente al pensamiento emersoniano. El arte de los Estados Unidos brota también del más profundo instinto de los hombres que lo producen. Ahora bien, por lo visto en esta exposición, se hace necesario no tomar esta verdad filosófica de una manera rigurosa. Antes que la plástica iniciara su marcha en el nuevo mundo, ya había pasado la Humanidad por diversos movimientos artísticos: el clasicismo griego, el arte árabe, el gótico, el Renacimiento y todos los movimientos posteriores. Es decir, que durante varios siglos el alma y el espíritu amorfo se han ido modelando a través de esas manifestaciones de la estética.

Los artistas norteamericanos han podido aprovechar las experiencias de otros pueblos o bien lanzarse a la creación de una *manera* original, autóctona, sin conexión con lo anterior—como es frecuente en lo español—para darnos una visión nueva de la vida espiritual, para darnos una nueva armonía. Podían haber seguido el ejemplo de los mexicanos, que han desenterrado el espíritu del pueblo aborigen, y con los restos de la periclitada civilización azteca, han creado nuevos modos. Los elementos ancestrales incorporados al arte actual han hecho un Diego Rivera, un Clemente Orozco, un David A. Siqueiros... Fletcher Martin, el notable pintor norteamericano, deriva también de la escuela mexicana.

Los norteamericanos parecen desorientados, sin saber a dónde dirigir sus miradas angustiadas, en busca de ejemplos magistrales. Esta desorientación se hace patente en las obras aquí expuestas, carentes de personalidad propia, de temperamento y de sello de casta; con elementos dispares, contradic-

torios las más de las veces, pero nunca respondiendo a un sistema técnico o ideal que nos permita establecer una clasificación sistemática. No se puede afirmar que esta pintura carezca de estilo—estilo o características formales determinadas y reconocibles—que le dé un aspecto físico concreto. Lo que le falta es casticismo pictórico, estilo de tradición artística; solera, en definitiva.

Por lo demás, nada más opuesto a la expresión plástica de la vida que el ambiente en que se han movido estos artistas. El medio crea el arte, aunque en el caso de la aparición de un genio, como afirma Verhaeren, se destruya la teoría. Lejos de nuestro pensamiento afirmar que el ambiente de los Estados Unidos se oponga en forma absoluta a la creación de arte, pero hasta ahora, la lucha por los elementos materiales vitales mínimos impidió su eclosión. Las guerras por la unidad nacional, el desarrollo y desenvolvimiento de las riquezas naturales eran primordiales y primaban sobre cualquiera otra consideración de índole espiritual. Por eso mismo, los nombres que esmaltan la historia de este país corresponden a héroes del progreso material como Edison o Franklin o a caudillos-políticos de la integración nacional, como Wáshington o Lincoln.

\* \* \*

La pintura norteamericana ha tenido que asimilar muchas influencias, pero no todas han sido digeridas en forma para hacer de aquélla algo nuevo y original.

El más viejo maestro, John Singleton Coplex—cuyos retratos se conservan en la Historical Society of Pennsylvania—tiene la frialdad de los pre-rafaelistas ingleses. El realismo está concentrado en Winstow Homer. Pero en él se hace ya patente un acento romántico que habrá de caracterizar posteriormente toda la pintura yanqui. Thomas Eakins es otro notable realista que ha expresado cabalmente la vida de su época, y sus en-

enseñanzas se han prolongado hasta nuestros días. Contemporáneo del gran Whistler trajo también del extranjero influencias extrañas.

La tradición nacional nace por la reacción del grupo de *Los Ocho*, cuyas obras se han expuesto en este Salón. Sin embargo, la denominación y el agrupamiento bajo unos caracteres coetáneos nos indican precisamente unidad y semejanza estética. En *Los Ocho* no hay más deseo común que el de independizarse de las normas fríamente académicas que caracterizaron la pintura de los maestros precedentes. El jefe del grupo es Robert Henri, considerado como el maestro de un núcleo considerable de pintores contemporáneos. «Si admitimos la existencia de una escuela norteamericana, Robert Henri es su fundador», ha escrito Guy P. Du Bois. Según el catálogo de la exposición «Henri fué el primer maestro que enseñó a sus alumnos a buscar la inspiración en su propio fondo espiritual y cultural. Fué también el primero en señalar que el inquisitivo realismo de Eakins y el misticismo de Ryder son aspectos esenciales de nuestra tradición». Es decir, fué el encargado de señalar un camino para la pintura de su país. Mas esta influencia no ha sido lo suficientemente potente para liberarla y darle un definitivo carácter nacional. El hecho de dar a conocer a Daumier, Degas y Toulouse Lautrec para substituir con ellos a los viejos maestros yanquis no fué muy acertado, puesto que así el arte no se liberaba de costumbres rígidas, sino que se entregaba a otras. Ello lo vemos nítidamente en los óleos de Cadmus y Du Bois que siguen con excesivo fervor las enseñanzas de Renoir.

\* \* \*

Lo primero que se advierte en el numeroso conjunto expuesto es la anemia cromática, que tanta frialdad imprime a las obras. El colorido es pobre, sin vibración y sin armonía. Las audacias se quedan para la elección de asuntos y—a veces—

para la composición. Un aire insignificante y de atonía lumínica envuelve estas telas, que nos recuerdan los museos provincianos. La pintura norteamericana—si hemos de sacar la conclusión por este conjunto—no alcanza aún caracteres de gran pintura nacional. Ello no impide que haya alguna obra, digno exponente de arte maduro.

Las evocaciones del mundo cotidiano son frecuentes en la temática, que a veces suele caer en lo anecdótico y pueril. Pero existe, en puridad, riqueza de asuntos. El artista lo aprovecha todo: los espectáculos de Broadway, las escenas circenses, las fábricas, los parques, las playas, los rascacielos, los rodeos... es decir, todo lo que caracteriza la vida yankee. Y la avidez pictórica lo recoge todo para llevarlo a las telas dándole un carácter especial. Véase a este propósito *Venus y Adonis*, de Cadmus; *Astor Place*, de Criss y *Rascacielos bajo el puente de Brooklin*, de Ernest Fiene.

Esta temática tan diversa está sirviendo una tendencia relegada y oculta, aunque omnipresente. El arte norteamericano siente la influencia de una aspiración romántica, que es como la necesaria reacción al vitalismo progresivo de aquel país. Prueba de ello son las obras de Louis Elshemius y de Mangravite, de Martín y de Watkins. Los elementos técnicos de esta pintura están tomados del acervo común del arte francés moderno.

Recorriendo la exposición encontramos en las salas primeras los pintores académicos, los clásicos—hablando con cierta libertad—, entre los cuales destaca el ya citado Robert Henri con una sola obra: *Moira*, un retrato de niña que está dentro de la más absoluta objetividad. Este óleo nos recuerda la admiración que sintió el autor por Velázquez y por Manet, de cuyos dos maestros aprendió la pincelada suelta y, sobre todo, el gusto por el color. Siendo Henri un pintor académico y escolástico no ha escapado a la influencia romántica que es común a todo el arte de Estados Unidos. Esta tela, procedente del Whitney Museum of American Art, de Nueva York, es una de las

más notables, sobre todo por la calidad pictórica que alcanza. Otro retrato presentado es *Montañés*, obra de una gran nobleza de tono y de composición, en la que destacan más las virtudes psicológicas que los propios elementos plásticos. Nada ha sido dejado en ella a la fantasía o a la arbitrariedad decorativa. La más absoluta sumisión al objetivismo pictórico se hallan en esta tela en la que «cada detalle es una definitiva e irrevocable contribución al todo». Otro pintor objetivo, dentro de esa tendencia romántico-realista, es Mangravite. Su cuadro *Muchacha peinándose*, a pesar de los tonos terrosos y acromados, es obra rica por la construcción y por ciertos difuminados que recuerdan al Greco.

Mas donde se hace patente de una manera absoluta esta influencia del cretense es en Fletcher Martin, quien reparte sus admiraciones entre los mexicanos y el pintor del *San Mauricio*. En *El abrazo* esta huella se hace menos presente, debido al asunto que es típicamente yankee. En su obra expuesta en Buenos Aires, y que yo conocía ya, titulada *Hoy como ayer*, los elementos grequenses son demasiado notorios para que pasen inadvertidos a los más profanos. El cielo enmarcado por la puerta tiene los mismos arrebatos sulfurosos y grises que caracterizan la pintura del español. Los paños, las carnaciones y la técnica de la pincelada estriada contribuyen también a la similitud. La actitud indolente y melancólica de la figura imprime cierto tono romántico a la tela.

Entre los discípulos de Robert Henri destacan George Bellows que expone *Carro de arena*—posiblemente la sola nota impresionista presentada—, E. Hopper cuya obra *Domingo a primera hora* es una visión urbana muy objetiva, y R. Kent que expone *Sombras de la tarde*, un paisaje romántico aunque realista por la técnica. El romanticismo está plenamente representado por Henri Schanakenber con el óleo *Conversación*, el cual ha sido realizado acudiendo a todos los recursos técnicos de los maestros del pasado. Sus armonías no se basan en contrastes

de colores, sino en la unidad de las masas cromáticas, aproximándose así a Coubert. La *grisaille* se hace patente, así como los tonos bituminosos que han hecho envejecer el cuadro. Hay además en esta tela una indudable falta de sensibilidad.

Las deformaciones del Greco están en la figura femenina de *Luz matinal*, de Alexander Book, en la que hay cierta ampulosidad colorista. Renoir inspira a Du Bois en *Battery Place* y a Glackens en *Muchacha en blanco*, asimilación perfecta y demasiado servil del maestro francés.

La sección de acuarela es lo mejor de la exposición, siguiendo así la tradición que hace de Estados Unidos un país de excelentes acuarelistas. En ella abundan las estampas brillantes y personales. Los pintores norteamericanos se distinguen por la soltura con que manejan el color y por la peculiar frescura y claridad que caracteriza estas leves notas cromáticas. Hay autonomía y personalidad definida en los envíos que tienen, como el óleo, una gran variedad en los asuntos.

Hemos registrado *Cañón en invierno*, de Cook; *Mar y rocas*, de Dehn; *Puerto de Nueva York*, del gran artista George Grosz, acogido hoy a la hospitalidad de este gran pueblo que nos demuestra su amistad y la exquisitez de su espíritu, enviándonos una admirable embajada de arte.

### La Exposición Zampolini

Gino M. Zampolini es un incansable gustador de belleza. Sus cuadros son los testigos materiales de sus andanzas por los caminos del mundo, que este artista *dilettante* ha recorrido denodadamente en busca de expresiones mágicas para su obra de pintor. Zampolini nos muestra unas telas de un gusto raro y exquisito de miniaturista, unas lacas ampulosas y extrañas de color, unas cabezas de *geisas* románticas y exóticas que nos sonrían con sus labios exangües y misteriosos. Una ensoñadora y dramática cabeza del Dante nos recuerda los versos inmortales que la inspiró:

*Cosí l'animo mio che encor fuggiva  
Si volse a retro a rimirar lo passo  
Che non lasciò giammai persona viva.*

La pintura un tanto inactual de Zampolini se inspira en Mantegna, en Carpaccio, en Leonardo y en Gustave Moreau. Su pasión por la literatura clásica y su dominio magistral de todas las técnicas de la pintura hacen de él un espíritu extraño o la personalidad múltiple de un caballero florentino del Renacimiento transplantado a estos tiempos de afanes excesivamente pragmáticos. Hijo del Latio, lleva en su entraña férreamente hincadas las raíces de un arte secular que es la esencia y la gracia de su tierra nativa. Zampolini siente pasión desbordante por la pintura, por la medida, por las proporciones exactas. Como heredero de aquella gloriosa tradición del ciclo renacentista, hay en su obra exaltación por el equilibrio arquitectónico y por las bellezas de la proporción anatómica. Frente a estas tablas del pintor italiano comprendemos a Elie Faure cuando dice: «No hay que confundir la materia con su escorzo, el aspecto primero de las cosas con su vida íntima que se transmite por la alquimia espontánea de la gracia». Zampolini nos demuestra que en la materia puede haber espíritu: su misticismo surge de la propia materialidad modelada y deformada con el exclusivo fin de hallar el ideal y la máxima expresión. En él la pintura es un medio para llegar a esa exaltación de los más elevados valores espirituales, como ocurría en Giotto, en Cimabué y en los primitivos florentinos. Su colorido irreal está hecho de esa apasionada concepción que nos hace percibir el fuego interior que consume al artista.

Doce son las obras expuestas en el vestibulo del Savoy. Estas telas de acento anacrónico, que son como góticas vidrieras, reflejan cabalmente una extraña personalidad. Zampolini parece ignorar la vida que vibra y palpita a su alrededor. Sus cuadros son visiones subjetivas — aunque se trate de *Flor de*

*Arauco* o de *Sinfonía de tarde en Valparaíso*—en las cuales se mezclan, con un colorido suntuoso, lo anecdótico y lo precioso. Y, sin embargo, en estas irreales estampas de azules, verdes, amarillos y púrpuras como pedrerías refulgente, en estas flores baudelairianas que son sus retratos femeninos, conocemos la realidad. «La pintura no es, no debe ser, un perfecto espejo de las cosas», dicen los artistas japoneses. Zampolini, en sus largas permanencias en Oriente, se ha asimilado este principio y sus obras responden ahora de manera perfecta a esta concepción de la plástica. A veces, los retratos femeninos llevan su preciosismo a semejar camafeos que han fijado la visión de extrañas pupilas entrevistadas en sueños a lo Lorrain o a lo Cocteau.

Esta pintura es, por otra parte, personalísima porque está hecha de lecturas y de evocaciones del pasado, simbolismo de museo que habría crispado los nervios modernos de Monsieur Ambroise Vollard, pero que no deja, por ello, de ser arte dentro de la más absoluta ortodoxia pictórica.

Zampolini es un gran colorista que sabe armonizar sus ampulosas y brillantes gamas. Cuando dibuja no suele mostrar la misma admirable y magistral soltura.

En el conjunto presentado destaca *Crepúsculo*, una estampa misteriosa y extraña del Japón. En ella vemos unas luces vivísimas del horizonte incendiado en sus rojos de laca, empastado el color y modeladas las rocas con un relieve que da la sensación exacta de una porcelana oriental. Las formas retorcidas, barrocas y atormentadas de los árboles ponen una gran dinamicidad en el cuadro. El carmín fulgurante y crepuscular se suma a la impresión dramática señalada. Destacan también *Princesa Simmy* y *Mandarina*.

Zampolini es un artista entregado a todas las bellas especulaciones del espíritu e inspirado por los más nobles sentimientos.

## La Exposición Chela Lira

En la galería de la calle Huérfanos ha expuesto la pintora porteña unas sesenta obras. Esta abundancia creadora, esta fecundidad, restringe la excelencia de la pintura. Chela Lira tiene indudables condiciones para realizar una obra plena de aliento pictórico y está poseída por una concepción muy personal y muy moderna del arte, por lo que sus telas responden de manera perfecta a las características esenciales del momento. Pero no basta con el conocimiento del camino que se recorre si no se hace con los elementos técnicos indispensables.

En las artes plásticas, sin un conocimiento profundo del dibujo y, sobre todo, de la técnica, no hay creación que resista al más elemental análisis. Chela Lira posee la técnica y el dibujo, mas su deseo de producir perjudica la calidad haciéndola poco consistente por una limitada entrega a lo obstinado del *oficio*. Se olvida de lo preceptivo y de lo escolástico.

La pintora porteña sabe ver—a pesar de los reparos apuntados—con sensibilidad profunda y huyendo de un posible *maniérisme* femenino, las cosas que pinta. En la realización se pueden observar algunos fallos, especialmente en el cromatismo. Las figuras están bien construídas y armonizadas en la composición, los paños de las *naturalezas* tienen una asperosidad un tanto salvaje, pero hay en ellos gusto por el ritmo y por la riqueza de tonos. Tiene, por otra parte, Chela Lira, del arte europeo más moderno la sustitución de la óptica puramente visual por una óptica cerebral que lleva el asunto al dominio emotivo. Es esta una pintura en la que hay emoción. Su autora es una artista sincera, pero muestra carencia de lirismo cromático y de elegancia en las proporciones.

Sin embargo, puede afirmarse que Chela Lira va derecha hacia un arte de perfección formal e ideal, porque se entrega con pasión incansable a una pintura recia y personal.

ANTONIO R. ROMERA.