

Crítica de arte

LAS EXPOSICIONES DEL MES.

Nos hallamos ya en plena actividad artística. Las distintas salas y galerías han abierto sus puertas. Muchos nombres se repiten y vienen a ser en buenas cuentas una continuación sin modificaciones ostensibles de lo que han sido en el pasado próximo y lejano.

El arte no es sólo inquietud. Pero el arte que, además de otras cosas, no es afán de superación y de inquieta mutabilidad pierde uno de sus rasgos esenciales. Pierde en suma el motor que lo hará más valioso. Hay quienes estiman que el mantenerse dentro de unos módulos que ellos llaman «tradición» es patente de corso para que se les perdone la frigidez inexpressiva o la persistencia en una técnica objetiva en la que el espíritu no pone nada. A lo largo del año se suceden—entre otros más valiosos—dos clases de artistas situados en los límites extremos en los cuales el arte deja de serlo, para transformarse en algo distinto.

De un lado los falsamente innovadores. Los que pretenden suplantar con extremosidades herméticas la carencia de elementos esenciales y fundamentales; los que imitan sin crear. De otro lado, los obstinadamente tradicionalistas, los anacrónicos. Ya Ortega ha dicho:

«No se puede ser anacrónico. Ser anacrónico es, precisamente, no ser; haber sido ya antes de ahora, y difunto, querer todavía pasearse».

Mas, vayamos a lo nuestro. Pasemos, si se nos permite, de lo general a lo particular. Reseñemos parcamente las exposiciones del mes y que nadie vea en los nombres que podamos citar ninguna proximidad paradigmática con aquellas generalizaciones anteriores.

Tenemos trece exposiciones. Ha habido número suficiente para que cada uno elija en ellas la obra más a tono con su sensibilidad. Trece exposiciones en las que no ha faltado la retrospectiva de carácter didáctico e histórico, como la realizada en la Sala del Ministerio de Educación para mostrar la obra de los tres Premios nacionales de arte (sección Pintura): Pedro Reszka, Pablo Burchard y Camilo Mori.

Mas, vayamos por orden.

El conjunto de exhibiciones oscila—como siempre—entre los dos extremos de lo figurativo. Va, sin duda, desde el naturalismo directo de *Félix Cabral* (Sala del Banco de Chile) hasta la gracia lírica, sugestiva y musical de *Agustín Abarca* (Ministerio de Educación). Pero este ritmo alterno no se produce sólo entre lo que podríamos designar perentoriamente como naturaleza y espíritu. Hay otros puntos antagónicos que nos sirven para establecer una morfología provisional de las exposiciones del mes.

Por ejemplo, la antinomia *José Venturelli* (fresco de la Librería de la Universidad)—*Pablo Burchard* (retrospectiva del Ministerio de Educación). *Venturelli* vuelve a lo puramente descriptivo, a unas formas apretadas, táctiles, representativas en su esencia, sometidos los medios plásticos a la mayor sugerencia de lo temático, aleccionando, adoctrinando. Y, a más de

eso, cargando el acento en lo patético por necesidades del designio beligerante de la obra. Es curioso comprobar cómo cuando la pintura ha querido aleccionar o hacerse proselitista ha caído en un barroquismo volumétrico, quiero decir en lo barroco de exterioridades. Recuérdese el llamado barroco jesuíta, que está puesto al servicio de la Contrarreforma. La semejanza es sugestiva.

En el punto opuesto está Pablo Burchard. Su obra refleja influjos finamente decantados de todos los movimientos que se han sucedido a lo largo del medio siglo. Pero Burchard no puede eludir la proyección sobre la tela de su propio espíritu melancólico y añorante. Hay—como elemento primordial—en este pintor una sutil sensibilidad para hacer resaltar sobre la obra los valores plásticos. En Venturelli, sin que ello suponga desconocer su mérito, predomina lo extrapictórico. En Pablo Burchard, melancolía, añoranza, sensibilidad y factores espirituales están sometidos a lo figurativo.

La máxima distancia temporal y estilística se marca en dos figuras extraordinariamente representativas en sus respectivas obras: *Pedro Reszka* (retrospectiva del Ministerio de Educación) y *Enrique Zañartu* (Sala del Pacífico). El primero supone, en su etapa primera, la pintura naturalista, charolada de betunes, de sometimiento servil a la realidad, sin debilidades, sin eludir dificultad, entrañablemente antropomórfica, rindiendo pleitesía al hombre, situándolo en el culmen de la creación, resabio sin duda de la filosofía estética de la diecinueve centuria. En su época tardía Reszka evoluciona hacia un arte más subjetivo y lírico, aclara su paleta y modifica el toque de la pincelada, haciéndolo discontinuo y fugado, más movido y

dinámico. Busca también lo atmosférico y la dispersión de los volúmenes por el influjo de la luz. Se acerca—en suma—hacia los impresionistas. Y aquí nos encontramos con un punto de enorme interés al que no se le ha prestado toda la atención que merece. Nos referimos al paso que en la pintura occidental se produjo del naturalismo al impresionismo. No es este el lugar para hacerlo; digamos, sin embargo, que a medida que nos alejamos de aquel fenómeno advertimos que el naturalismo contenía en su entraña el germen de la pintura impresionista. La plástica del aire libre—máximo realismo, en las apariencias, de *lo que se ve* y no de *lo que se piensa o se sabe*—supone la sublimación del naturalismo.

Yendo de la obra de Pedro Reszka a la de Enrique Zañartu, sin transición y sin estaciones intermedias, nos parece caer en otro planeta. Todo lo que en el viejo maestro había de exaltación de lo antropomórfico y del individuo, se pierde en Zañartu, quien realiza un arte de frígida abstracción, como salido de una especie de laboratorio metafísico, sin tiempo, sin arraigo posible en nuestro mundo. Evocan estas obras en su asepsia deshumanizada sueños o alucinaciones. ¿Qué se busca? ¿El ritmo? ¿Una mecánica esencial nacida en el automatismo de impresiones visuales? Víctor Carvacho ha analizado con suma agudeza esta pintura: «Su glacial análisis de la sensación de una defensa supersublimado en la que el abandono a los mandatos del instinto, por razones desconocidas, no es placentero o tiene obstáculos. Su salto astronómico hacia visiones cósmicas o celulares, desprovisto de sentimientos, es su actitud humana más concreta pero, también, la más alejada del sentimiento artístico».

Tenemos en las trece exposiciones que venimos estu-

tiando un caso aislado. Nos referimos a *Sally Marshall* (Sala del Pacífico). Esta artista en plena adolescencia todavía posee un dominio dualmente instintivo y razonado de las formas. Si la palabra no estuviera desacreditada hablaríamos de «precocidad». En efecto, hay en ella cierto instinto milagrero y urgente para expresarse en un lenguaje plástico de refinada pureza. Y a la vez análisis razonado, riguroso y seguro del mundo habitual que rodea al pintor.

Es pronto para señalar influjos magistrales. A pesar de aquel aspecto de madurez precoz a que hemos aludido, la proyección artística aparece aquí en cierto modo incontaminada de reflejos exteriores, si no es el influjo de la morfología del universo en el cual vive Sally Marshall. El mecanismo de la razón es autonómico en este caso, o a lo más funciona por el camino de una herencia sutil y desmaterializada. El grafismo impresionistas capta el temblor de las cosas vivientes, del movimiento. El dibujo es un modo de impresiones subjetivas sintetizadas en un trazo que resume o funde la visión sucesiva de aquel movimiento. Es la línea en su nitidez, desgajada de lo caedizo y perecedero. Las cosas se nos ofrecen en lo que les es sustantivo. La mirada de la dibujante es eliminadora y sabe hacer de las visiones directas una ecuación de lo movable y de lo vivo. No es un dibujo infantil—lo que podría creerse dada la edad juvenil de la autora—sino del dibujo que muchos de los grandes artistas de todos los tiempos han realizado en esa etapa primera de su carrera. Hay una pureza primigenia. La misma que se advierte en los trabajos tempranos de Picasso y en las paredes milenarias de Altamira.

Temas de caballos, escenas de baile, apuntes de escenas movidas, captadas con un arabesco seguro y de

extraordinaria precisión y plasticidad, revelan que Sally Marshall posee unas magníficas condiciones para el cultivo del arte.

Esa precisión táctil y geométrica contrasta en nuestro esquema con el cromatismo lírico, suave y espumoso de las acuarelas de *Exequiel Fontecilla* (Sala *Le Caveau*). Mas quienes contemplan superficialmente estos apuntes frescos y pimpantes no deben cometer el error de creer que el dibujo está ausente de ellos. Al contrario. Su encanto, si proviene de las apariencias musicales y atmosféricas, aparece apoyado en una arquitectura no menos precisa. Lo que sucede es que Fontecilla parte de esa base segura y llega luego a ocultarla tras la gracia de la mancha repentista y flúida que deja de las cosas sus apariencias inmediatas, su impresión auroral. Estamos dentro del dominio impresionista, del color, de la atmósfera y de la luz. Hay una reverberación de los volúmenes en juego nervioso en un dinamismo esencialmente plástico.

En la zona templada del naturalismo se hallan *Pascual Gambino* y *Félix Cabral* (ambos en la Sala del Banco de Chile). El primero exhibe unas obras (retratos, paisajes, naturalezas muertas) en las cuales descuella la limpidez de una paleta clara, de gratas armonías, sin preocupaciones anímicas. Es la objetividad de las superficies, de las exterioridades, evocadoras de los pintores de Salón. En los retratos, por ejemplo, Gambino acentúa con ventaja aquella voluntad de limpidez conceptual. Hace «bonito», sin que en nuestra expresión tenga intenciones peyorativas. Los modelos no nos muestran su interioridad. Tienen la fijeza y el estatismo figurativo de lo que se sorprende en la exclusiva frialdad exterior. Los paisajes y los temas de flores aceptan mejor el modo es-

tilístico del pintor. En esta obra hay una mayor proximidad a los módulos neoimpresionistas, aun cuando nos parece exagerado el juicio que los pone valorativamente junto a los temas porteños de André Marquet. Dos naturalezas muertas de tonos dorados presentan una cierta proyección anímica.

En Félix Cabral existe un anhelo de dramatizar el paisaje. La pobreza de los campos, sus tonos ásperos y sus crepúsculos tristes aparecen en estas telas no siempre ajenas a estridencias y suciedades de color. Félix Cabral se acerca a las formas neorrománticas del paisaje.

En el lado de la innovación más actual, sin extremar la nota están la mayoría de los pintores franceses que expusieron en *Le Caveau*. Consignemos brevemente una nota: la semejanza de muchos de ellos con la manera de *primitivo moderno* de Utrillo. Tal vez la novedad más considerable de la pintura francesa actual sea el influjo poderoso que el viejo maestro de Montmartre ejerce sobre una pléyade de nuevos artistas. Y el fenómeno no deja de ser curioso si tenemos en cuenta que siempre se ha señalado a Utrillo como creador de un arte instintivo, puro y personal. Quiere esto decir que con el tiempo esa pintura surgida de los entresijos de una vocación original, *adánica*, empieza a manifestar una doctrina y una posibilidad trascendental. Algunos de los pintores a que nos referimos siguen al maestro en forma demasiado literal. Otros lo han tomado como punto de partida y han sabido, sin negar su filiación, crear algo distinto y propio.

En la Alhambra expusieron los maestros primarios. La mayor parte de los artistas no revela condiciones opimas. Especialmente en la pintura. Pero en la sección grabado, en escultura y en las artes menores (gra-

bado sobre metales, cerámicas y pequeños objetos realizados con palma, raíces de árboles, conchas marinas y tejidos) se exhibieron obras dignas de estima.

Y finalmente en la Sala del Pacífico *Marcos Chamudes* expuso una serie de fotografías que son otros tantos estudios de psicología en los que no falta la derivación admirablemente plástica nacida en el juego de luces y en la composición.

Y con ésta hemos completado las trece exposiciones.—ANTONIO ROMERA.