

Crítica de arte

MISCELÁNEA ARTÍSTICA

Sobre la técnica en las artes figurativas.—Se habla a menudo de la posible decadencia de la pintura. Sin embargo, no se precisa con exactitud en qué consiste esa decadencia. Tampoco es fácil. Porque si se estudian las características ofrecidas por las artes del diseño en los últimos tiempos salta a la vista la complejidad de la crisis.

Uno de los rasgos esenciales consiste en el desprecio por el *oficio*, por la artesanía, por el simple contacto manual y material con la obra creada. Expliquémonos. Queremos decir al hablar de contacto manual esa actividad de los artistas del pasado que comenzaban con el molido del color y terminaba con el último barniz dado al cuadro y con la construcción del marco.

¿Es posible exigir hoy tal multiplicidad de funciones? Tal vez no. En la crisis tan lamentada entra, tanto como aquel desdén por el oficio, la imposición de un medio ambiente que impide la entrega total y absoluta a los menesteres artesanales. Y ello es lamentable porque estaba ahí buena parte de la maestría y el dominio técnico que son, a la postre, los factores más importantes.

La crisis es una consecuencia de la dificultad total y del problematismo de los tiempos actuales. Sería tal vez absurdo pedirle a los artistas que molieran sus colores y que los fabricaran cuando es imposible hallar materiales para esas tareas y cuando no

se dispone de tiempo. O que prepararan sus telas cuando se hallan preparadas ya en el comercio. Ahora bien, ni esos colores manufacturados por la industria, ni esas telas preparadas pueden alcanzar aquella óptima calidad de las usadas por los pintores antiguos.

En el *Libro del arte* (editorial Argos, Buenos Aires, 1947), escrito por Cennino Cennini en una celda a la que fué llevado por moroso, allá por los lejanos años de 1437, se revelan los admirables secretos del arte de pintar. Cennini aprendió de Agnolo Gaddi, éste de Taddeo Gaddi y Taddeo, a su vez, del Giotto. De donde resulta que el mismo pensamiento del dulce y sereno pintor del *trecento* parece venir hasta nosotros.

Pues bien, tratados así como el de Cennini son los que pueden sustituir la escasez de práctica en los artistas de hoy. Cuando Lhotte, tan buen didacta, escribió sus obras magnas sobre el paisaje y la figura, no persiguió sino la revelación de las viejas verdades olvidadas con el tiempo.

El violón d'Ingres de Unamuno.—Alfonso Reyes, inquieto captador de toda manifestación ancilar y tangente a la literatura nos ha hablado con frecuencia de los dibujos de Unamuno. En *Re-loj de sol* (1926) dedica ya una primera notícula —sagaz, como todas las suyas— a ese aspecto plástico de las actividades intelectuales del buho doctoral que era, con sus barbas en punta y con sus gafas desorbitadas, el rector salmantino.

Más tarde, mucho más tarde —Reyes ha pasado de su esbeltez a esa morfología abacial y abombonada de los últimos tiempos— recoge el ensayista con el título de *Grata compañía* un montón de viejas impresiones y en esta analecta diversificada de sus ideas dispersas vemos el artículo sobre *Unamuno* dibujante acompañado esta vez —precioso regalo— de la reproducción de unas obras.

Figura el retrato de Amado Nervo con la mano que encanta a Reyes, los tres apuntes, excelentes, del hijo del autor, finísimo de línea el tercero, y una enérgica cabeza de mujer, un recio perfil castellano. El mismo Unamuno ha dejado sobre el papel el buído arabesco de su rostro de joven pensador.

Unamuno no tuvo nunca predilección por la música. Sus reflexiones sobre las artes plásticas se tiñen a veces de paradójales incomprensiones. ¿No le indignaba al rector castellano la "vitalidad" del mastín de *Las meninas*? En cambio dibujaba excelentemente. Y tenía una pupila capaz de discriminar las variaciones morfológicas de las cosas tangibles.

Galdós fué dibujante también, pero a nuestro entender superior a don Miguel. Algunas de sus obras a la pluma ofrecen todas las características de genuinos aguafuertes con un juego muy matizado del claroscuro. Es frecuente el maridaje de diversas técnicas en los creadores. Musset tuvo en el dibujo, como aquellos dos españoles, y como Víctor Hugo, su *violón d'Ingres*. En los románticos se daba esa dualidad. El autor de *Hojas de otoño*, quiero decir, Hugo, daba a sus obras grabadas una extraordinaria monumentalidad. Baudelaire trazó algunas estampas a la pluma, como aquella sensual Jeanne Duval. Bécquer, hermano de un buen pintor, llegó a dibujar con soltura.

La generación española de 1898 fué casi exclusivamente literaria. Ha gustado poco de la pintura y menos de la música. (¡Qué cosas tribales, absurdas, ha dicho Baroja de Juan Gris!). Muchos la detestaban. "Dos cosas permanecen arcanas para mí —dice Valle Inclán por boca de uno de sus personajes—: el amor de los efebos y la música de ese teutón que llaman Wagner".

El "color local" y su falsedad.—Muy frecuentemente se exalta por los comentaristas el sello original, propio y característico de las cosas vernaculares. Se elogia el *color local* por creer que con él se está en posesión del rasgo que define la entraña de lo nacional y anexo a un país.

La expresión nativista suele ser a menudo una variante. Tomemos el caso de ciertas escuelas de pintura. Se ha exaltado repetidamente la originalidad castiza, única, apegada al terruño gallego, de las telas de Alvarez de Sotomayor. No han faltado críticos que llevados por su entusiasmo las han colocado en torpe parangón junto a las de Picasso, Regoyos, Nonell, Solana, viendo en Sotoma-

por la más alta expresión de la raza y en aquellos pintores la contaminación espuria de lo internacional y de lo que ayuno de carácter.

Quienes no se molestan en ir al hondón de las cosas quedan convencidos. Hemos dicho que la expresión nativista es una variante. Tomemos el caso del tipismo gallego. Desde la gaita hasta la pintura de Sotomayor esa realidad regional es la misma, sin modificación alguna, idéntica a la que hallamos en todos los pueblos celtas.

Los pintores de la llamada *banda negra* pintan *mutatis mutandi* como Alvarez de Sotomayor, no sólo en los temas, sino en la técnica. El traje regional es igualmente una variante de los que se usan en toda esa zona regional céltica que tiene, además, idénticas formas musicales y los mismos bailes.

El hecho no debe producirnos asombro. La raíz común del hombre da lugar a ese fenómeno de unicidad de los regionalismos. Contra lo que se suele creer es más fácil la diferenciación entre los pintores cubistas, por ejemplo, que entre los pintores regionales. La incomunicación aldeana guarda inmutable los rasgos típicos. En la zona céltica habrá siempre pintores que tengan una semejanza entre sí demasiado evidente para ser ignorada. Poca diferencia existe entre Cottet y Alvarez de Sotomayor.

Sobre el centenario de Juan Francisco González.—Acontecimiento importante para nosotros es sin duda el primer centenario del pintor chileno Juan Francisco González, efemérides que se produce en este año de 1953 y que habrá de alcanzar brillo en los actos conmemorativos. Nuestra revista publicará un número especial, habrá conferencias y se harán exposiciones con obras del gran maestro.

Estamos viviendo una época de fechas gloriosas. Hace unos años, refiriéndonos sólo a la pintura, se celebró el segundo centenario del nacimiento de don Francisco de Goya y Lucientes, poco más tarde el de Jacques-Louis David, pintor de la Revolución Francesa y de Napoleón, el año pasado el de Leonardo y el de Pantoja de la Cruz.

En este año hemos celebrado ya el de Vincent Van Gogh, nacido hace un siglo justo en las tierras de Rembrandt. Conmemoraremos el de Utamaro, portentoso dibujante japonés, nacido en 1753, el del tudesco Lucas Cranach, además del de ese fauno optimista y vital que fué Juan Francisco González.

¿Cómo honrar a un artista cuyos cuadros son para la posteridad el testimonio de su grandeza? ¿Cómo honrar a quien enriqueció con su genio el espíritu de un país? Unos fastos centenarios deben ser una fecha vital, de reactualización, de enseñanza y no motivo de retórica y fría elocuencia de academia. Lo más importante será la exhibición a las generaciones actuales de las obras del pintor.

Pero estos actos deben alcanzar un carácter de ejemplaridad. Es decir, debe tratarse de exhibiciones sistemáticas, procurando que en ellas figuren las obras mejores, las más significativas y de tal modo ordenadas que sea posible seguir el desenvolvimiento cronológico del pintor y las etapas de su formación. Para este caso debería seguirse la experiencia museográfica intentada en París en 1938 en la famosa exposición de Van Gogh, tal vez lo más completo y lo más científicamente riguroso y sistemático hecho hasta ahora.

La muerte de Moisés Kisling.—En el número anterior de "Atenea" dábamos cuenta a nuestros lectores del fallecimiento del pintor francés Raoul Dufy. El raleado grupo de la famosa *Ecole de Paris* y de los *fauves*, aditamento de ella, acaba de perder otro representante ilustre. Se trata de Moisés Kisling, poco conocido tal vez del grueso público por esas exclusiones de cierta propaganda *chauviniste*, pero no por ello menos valioso dentro del grupo nutrido y denso de los expresionistas. Todo lo que dijimos para generalizar las características de la pléyade caben aquí también y por eso nos excusamos de repetirlo.

Kisling era polaco, de Cracovia. Había nacido en 1891 en el seno de una familia de modesta clase social. En 1910 marchó a París y se dió a conocer en el Salón de los Independientes. Su pintura atrajo la atención por el vigor dramático, por el acento personal que unía cierto patetismo, de naturaleza tal vez nativa, a las

conquistas de la pintura "viva" del grupo francés que mejor conducía con su estilo.

Su momento de madurez lo alcanza hacia 1930. Son los años del recio *Desnudo ante el espejo*; de *Mendiga*, obra cargada de honda y entrañable ternura; de las *Flores* de la colección G. Bernheim, que tiene finura de arabesco y una pasta apurada un tanto dramática, evocadora por momentos de ciertas obras de Grigorieff; de *Paisaje*, de la colección Netter, importante por ser el punto de intersección en su acusado *pathos* con la filosofía pictórica de Vlaminck, que recibe el influjo del polaco.

Fué un artista leal siempre a su propia capacidad creadora. "Con la materia pictórica —escribe un autor— aparece dominado por la sinceridad". La mejor lección del artista desaparecido, está sin duda en el hecho de no haber renunciado a la sutil presencia de sus vivencias nativas. Tomó de Occidente lo que convenía a su temperamento y en el sincretismo de los dos factores, hizo un arte vivo, vigoroso y plásticamente hermoso.

Los cincuenta secretos de Dalí.—Salvador Dalí ha escrito con frecuencia y a veces con acierto sobre cuestiones de estética. Sus excursiones a otros campos suelen ser menos acertadas. Y las palabras recientes sobre García Lorca caen ya del lado de lo desvergonzado y patibulario.

Después de su *Autobiografía*, un editor español le ha publicado a todo lujo un libro extraño: *50 secretos mágicos para pintar*. Se trata de un montón de reflexiones en torno a sus experiencias profesionales. Mézclanse en él todo. Lo bueno y lo malo. Lo extravagante y lo risible a lo inteligente y agudo. La simple tontería al consejo acertado, la eutrapelia a la reflexión grave, intencionadamente trascendental.

Figura, por ejemplo, el "secreto 17", "muy sencillo, pero importante, de un tejadillo para proteger el cuadro contra el polvo". el 20, "secreto para aprender a dibujar modelos invertidos, mediante un espejo", o el 25, "secreto para llegar a ser un gran colorista

utilizando solamente blancos y negros". Y el final, "el secreto del ángel", de inspiración sin duda d'orsiana.

En el capítulo primero se inserta una tabla comparativa de los valores según el análisis daliniano elaborado durante diez años, al decir del autor. No carece de interés. Contempla Dalí a cada pintor bajo la luz de distintas categorías: oficio, inspiración, color, genio, composición, originalidad, misterio, autenticidad. Y le da a cada uno de los artistas una cantidad de puntos que van de 0 a 20, para cada una de esas categorías.

El pintor que reúne mayor puntaje es Jan Vermeer de Delft. Dalí le discierne 20 puntos (el máximo) en todas las categorías, con excepción de la correspondiente a originalidad en la que le rebaja un punto. Caso curioso el de Meissonier. Este pintor que tanto ha influido sobre la obra dalidiana sale mal parado en la tabla analítica. Tiene 5 puntos en oficio, 0 en inspiración, 1 en color, 3 en dibujo, 0 en genio, 1 en composición, 2 en originalidad.

Los puntajes más altos, además de Vermeer, los tienen Rafael, Velázquez, Leonardo y... Dalí. Picasso está por debajo del autor del cotejo, pero recibe la nota máxima en "genio": 20 puntos. El más bajo es Mondrian y le sigue, un poco más alto en la escala, Bouguereau.

No se puede estar de acuerdo con las conclusiones valorativas. Extraña, por ejemplo, la ausencia de Goya y Rembrandt. Sin embargo, el cuadro es útil y tal vez podría completarse con otros realizados por otros críticos y pintores sobre distintos grupos de artistas.—ANTONIO R. ROMERA.