

ANTONIO R. ROMERA

CRITICA DE ARTE

PINTURA CHILENA EN LA BIENAL DE CORDOBA

EN LOS momentos en que escribimos estas notas se halla abierta la Primera Bienal Americana de Arte organizada en Córdoba por una empresa particular. Esto demuestra que es posible fomentar el cultivo del espíritu desde el campo de los intereses que tradicionalmente han olvidado esa zona.

Las Industrias Kaiser dan una lección digna de ser seguida.

Trataré de resumir fugazmente para *Atenea* lo que es el certamen de la ciudad de las Sierras.

Esta Bienal tiene como objeto atender un dominio abandonado. Las de Venecia y San Pablo consideran, aun sin proponérselo, el arte americano como una aportación de relleno, como el arte de parientes pobres. La Bienal de Córdoba es para América, sin que tal designio suponga fomentar ninguna clase de nacionalismo de país o de continente, si es que cabe en el segundo caso la palabra.

En el certamen cordobés figuran cuatro países: Argentina, Brasil, Chile y Uruguay. Se ha intentado estudiar las posibilidades y las dificultades ofrecidas por una empresa de tal envergadura. Es una primera prueba, una bienal-piloto, una especie de balón de ensayo. Y ha salido todo tan perfecto y de manera tan cabalmente cronometrada y armónica que en la segunda Bienal, la de 1964, figurarán los países comprendidos desde México al sur. En las siguientes se incorporarán Estados Unidos y Canadá.

En el envío de Chile figuran obras de Nemesio Antúnez, José Balmes, Ernesto Barreda, Gracia Barrios, Eduardo Bonati, Roser Bru, Pablo Burchard, Juan Downey, Jaime González, Camilo Mori, Carlos Ortúzar y Alberto Pérez. Conjunto homogéneo pese a sus diferencias estilísticas, que hace un buen papel en medio de otros tres países conocidos por la calidad de sus artistas. Ernesto Barreda tuvo un segundo premio, galardón importantísimo habida cuenta, sobre todo, que viene tras figuras de tanto relieve como Raquel Forner, Gran Premio de la Bienal, y el extraordinario Manabú

Mabe, cuya pintura tiene resonancias universales. Roser Bru logra una Mención Honrosa.

El Jurado lo presidió el eminente crítico inglés Sir Herbert Read. Tuvo el gran esteta palabras de elogio para el conjunto de obras expuestas, señalando que el nivel medio era digno de la pintura que se hace en el mundo hoy. Figuraban junto al autor de "Filosofía del Arte Moderno", el Director del Museo de Arte Moderno de la Municipalidad de Buenos Aires, Rafael Squirru; José Gómez Sicre, Director de la Sección de Artes Visuales de la OEA; Augusto Borges Rodríguez, fundador de las Escolinhas de Arte de Río y dos representantes más por Uruguay y Chile. Del conjunto de Chile fueron observadas con mayor atención las obras de Barreda, Roser Bru, Nemesio Antúnez, Camilo Mori y Eduardo Bonati.

Una primera comprobación: en el grupo de 132 telas sólo las tres firmadas por el brasileño Alfredo Volpi pertenecen a la tendencia de abstracción geométrica. El envío de Volpi constituye lo más débil de la Bienal. Para decirlo con total sinceridad: pintura mediocrísima. Predominan en el certamen las corrientes abstractas, en especial la llamada abstracción expresionista, es decir, una pintura no realista, de mancha un poco indeliberada, y también la abstracción en la cual sobre la tela quedan relieves y volúmenes dejados por la pasta de color o logrados por la introducción de otras materias.

El Jurado no es en ningún caso responsable del género de pintura que hubo de juzgar. Las obras fueron seleccionadas en cada país por comisiones especiales. Chile tuvo el único artista cultivador de un arte realista y realista al extremo. Las puertas y ventanas de Ernesto Barreda suponen la exacerbación figurativa. Barreda pinta las viejas paredes de un Santiago con sus desconchados, sus vejeces, sus miserias, su roña, su desvencijamiento hecho de vetustez y de uso por el paso del tiempo. Sus tres obras: "Puerta", "Mampara", "Postigo", causaron verdadero entusiasmo en el jurado y la última, "Postigo", con su sobriedad cromática, con su finura de composición simple y escueta, un poco zurbaranesca, mereció laudos de Sir Herbert Read. Fue la del 2º Premio, con 150.000 nacionales.

En 1964 se realizará la Segunda Bienal. Es indispensable pensar en una mejor preparación del envío chileno. La ausencia de Matta ha sido esta vez lamentable. "¿Por qué no viene Matta?" me interrogaban los periodistas en la conferencia de prensa. Mi respuesta hubo de ser vaga por fuerza. No había en verdad nada que pudiera justificar fatalmente esa ausencia.

Ya no es tiempo de lamentarse. Lo importante es que en el primer certamen Chile ha dicho "presente" de un modo digno. Los premios obtenidos por nuestra representación lo atestiguan de sobra.

EN TORNO A LILY GARAFULIC

Chile es un país de escultoras. Predominan en los salones "ellas" sobre "ellos". Suelen ser también escultoras y no escultores quienes se aventuran por un arte de innovaciones. ¿Razones de ello? Seguramente para estos

fenómenos, que podrían calificarse de sociales, más que de estéticos, no hay una explicación razonable. Joaquín Edwards Bello, que tan sagazmente mantiene la tesis del matriarcado nacional, tendría aquí un argumento decisivo para su teoría. Pero en este caso podríamos interrogarnos. ¿Por qué no sucede lo mismo en otras zonas de la actividad artística? Lo evidente es que la mujer toma parte decisiva en todo. En cierta ocasión desde un país europeo salió una dama con el intento de adoctrinar a su congéneres en los secretos del sufragismo y de la emancipación femenina. En sus manifestaciones previas al viaje señaló: "Iré también a Chile". No sabía la muy ingenua que aquí en Chile la mujer estaba más emancipada y más metida en el sufragismo que en el propio país de la adoctrinadora.

Vengamos a Lily Garafulic. La escultora nos debía desde hacía tiempo esta exposición. Sabíamos que su esquivez para presentarse ante los amantes del arte no era desgana ni esa apatía que suele acogotar a muchos artistas que pierden la fe en sus tareas creadoras o caen en la rutina. Nuestras esferas artísticas están llenas de ejemplos.

No, la autora del "Espíritu del agua" trabajaba en silencio, rumiaba, como solía decir don Miguel de Unamuno, sus hambres espirituales y aquí, en esta exposición, está la prueba. Acaso ante las 21 obras presentadas en la Sala de la Universidad sólo quepa realizar un acto de concentración. ¿Para qué explicar algo tan evidente? Evidente por su ostensible jerarquía plástica, por su intensa poética expresividad, por su pasmosa recreación de la vida.

Hay además en estas obras, más que instantes felices, chispazos de inspiración o simplemente voluntad fragmentada de dar a luz lo que gestó la mano enérgica de la escultora; hay —digo— un afán de coherencia, un impulso sistemático, que no quiere decir receta, que no equivale a fría aplicación de un plan previo, sino que es un camino vertebrado, una apretada unidad de cosas en las cuales se advierten sutiles dependencias mutuas, como si cada una de ellas naciera para integrarse necesariamente en el total. Ello es más evidente aún en la serie de los "aku-aku", es decir, de "los espíritus", señalada por la influencia de las ancestrales formas pascuenses.

Lily Garafulic no querrá, sin duda, que se hable de abstracción frente a sus obras. Quizá nos hallamos más cerca de la verdad si decimos que las apariencias dadas en tales piezas de un arte lejano de la realidad es más bien producto de la síntesis, de lo sumario de las soluciones plásticas. La realidad está en su cifra o, si lo preferimos, sustituida por su signo. El arte de Lily Garafulic es un arte metafórico. A veces no hace sino sugerir o representar la sensación pura, como la bellísima escultura en ébano "Forma melódica". La intención es clara. Generalmente un escultor apegado a las exigencias tradicionales busca un tema cualquiera y en la interpretación plástica de ese tema hay valores espaciales, de ritmo, de armonía, táctiles, melódicos. Pero todo ello viene como apoyado en ese tema, que puede ser

un busto de mujer, un desnudo, etc. El retrato que Rodin hizo de la señora Lynch de Morla es ejemplo eminente de lo que decimos.

La diferencia del impulso tradicional con esa escultura en ébano de Lily Garafulic está en que nuestra artista trata de representar la "melodía pura", es decir, la sensación melódica rehuyendo el tema —el busto, el desnudo— y haciendo que todo ese bloque no sea sino un acto en el cual lo adjetivo se hace sustantivo, en que lo secundario se hace fundamental. Sin renunciar a las leyes de la escultura, puesto que tiene espacialidad, ritmo, pesantez, etc. esta "Forma melódica" parece acercarse a lo musical.

Lily Garafulic realiza con su exposición algo de mucha importancia. Pocas veces asistimos a una sala de arte más dominados por un espíritu expectante y pocas veces se abandona esa sala con menos reservas mentales. El trabajo de la artista, sus tareas bajo la rectoría espiritual de Lorenzo Domínguez, de José de Creft y su propia sensibilidad, su imaginación creadora, llegan ahora a la plenitud de madurez.

Cuando muchos artistas se contentan con un hacer desmayado, rehuyendo inclusive las dificultades de orden material impuestas por un arte de sumas exigencias, la autora de aquellas figuras monumentales de la Basílica de Lourdes nos vuelve a dar la lección de su enteriza voluntad creadora.

Paisajes de LUIS STROZZI

El cronista recibe de vez en cuando alguna carta. "Como a usted no le gusta el realismo, como usted es enemigo de la pintura figurativa". Así dicen casi siempre esas cartas. Unas son amables, otras impertinentes y casi todas ellas reñidas con la verdad. El cronista es sólo enemigo de la mala pintura. La exposición del Palacio de la Alhambra, cuyas obras están firmadas por el pintor Manuel Villaseca, implica la culminación de un pretendido arte que se halla por debajo de cualquier estimativa crítica. Supongo que nadie que haya visto esta malas oleografías dirá que juicio tan negativo sea indicio de la enemistad del cronista con la pintura figurativa. En otras cartas se insinúa que ese supuesto desdén por el mal realismo anuncia adhesión al comunismo. ¿Quién ignora que Moscú condena todo arte que no se acerque al cromo? Entre las telas del Sr. Villaseca y las de Opazo —y pido perdón a este excelente artista por la comparación— los rectores moscovitas del arte preferirían las obras de M. Villaseca.



Vengamos a Luis Strozzi, un pintor extremadamente figurativo, pero un buen pintor. Seguramente nadie ha seguido entre nosotros con más atención que el cronista el desarrollo de un arte eminente.

¿Qué lugar ocupa Strozzi en el panorama de la representación de la naturaleza? Digamos ante todo que su visión supone una especie de con-

trapunto entre la fidelidad al modelo y un peculiar modo de transposición, de interpretación subjetiva. Del choque de ambos factores surge el estilo.

A mi entender Luis Strozzi, por su manera de sentir la naturaleza y de traducirla en imágenes, posee esa cierta y determinada constante morfología perfectamente reconocible, que constituye el "estilo". "Este es un Strozzi", decimos en seguida al ver uno de sus cuadros.

Tal estilo está hecho de forma —manchas, color, dibujo y de sentimiento llevado a la tela. Querámoslo o no, en esta pintura hay una buena carga del "yo" diseminada aquí y allá sobre los grumos coloreados y sobre el caprichoso juego de las formas.

Ahora bien, no habremos dicho nada mientras no indiquemos cómo son esas formas y esos grumos cromáticos. Y cómo se organizan en el cuadro.

Vemos, en primer lugar, una previa decantación de los materiales figurativos. Sin insinuar que Strozzi persiga el sintetismo plástico como objetivo final, su arte se apoya en renunciaciones, en la sobriedad cromática, en la eliminación de lo que no es esencial. Su paleta es exigua, predominando los tonos *quebrados* (es decir, los colores vivos debilitados por su mezcla con otros colores) y los grises. Su estilo es ascético, indigente.

Al observador superficial puede parecerle su pintura de una riqueza opulenta. A veces este juicio asoma en alguna página escrita sobre el maestro. Es cierto, sin duda, que las telas de Strozzi ofrecen una extraordinaria proliferación de volúmenes, un intrincado relieve, un rebullir barroco de formas.

Esa impresión está lograda con plausible economía de medios formales y, sobre todo, coloridos. Acerquémonos al cuadro. Veremos que a menudo la pasta no cubre el lienzo, que la factura, en la proximidad de la visión surge como un repertorio informe de manchas, de tonos, que aislados del conjunto carecen de toda posibilidad de belleza.

A la distancia el cuadro organiza sus intensos efectos de relieve, de vida, de movimiento, de vibración cromática. Todo ello no es sino una simple operación de justeza y de rigor técnico, de la debida jerarquía de los planos en el orden de la profundidad, sumados al juego preciso de la luz sobre los volúmenes.

El realismo supone en la obra de Strozzi cosa aleatoria y en cierto modo aparente. En sus paisajes el contacto íntimo con la realidad es muy acusado. Pero la fidelidad queda en la apariencia total. Es un arte de impresiones, más que de realidades. Conviene separar su realismo de la frenética exarcebación objetivista e imitativa de algunos pintores decimonónicos.

Cortemos un fragmento del cuadro de cualesquiera de esos pintores del siglo pasado. El trozo seguirá viviendo con su plena autonomía. La mano, el árbol, el pedazo de paisaje, serán una mano, un árbol, un fragmento de paisaje reconocibles. En cambio, en Strozzi el cuadro vive en función de su totalidad. Una totalidad hecha de sensaciones fugaces de la naturaleza modificada por la atmosferización, obtenida por golpes nerviosos de espátula, con amor entrañable hacia el paisaje.

Sin el impresionismo esta pintura no sería posible. Pero Strozzi logra aplicar la técnica del "pleinair" fundida al fuerte sentimiento provocado por la realidad. El expresionismo se mezcla a las impresiones. Es decir, proyección del "yo" en unas telas vistas como visiones fugaces de luz y color. Ese es el secreto de este artista.

Pertenece —según he señalado más de una vez— al grupo pictórico que Isaías Cabezón ha llamado "La Escuela de Santiago". Se trata, claro es, de un conjunto de pintores que, desde el siglo pasado en que florecieron Ramírez Rosales, Antonio Smith, Onofre Jarpa, toma la visión de la naturaleza como motivo de preferencia.

El paisaje es una constante en nuestra representación plástica. Las razones de ello no las hemos de dar ahora. Lo que sí puede aseverarse es que en el conjunto de actividades artísticas la pintura "paisista" —como dicen los viejos tradistas hispanos— alcanza su más alto grado de perfección. Un artista como Valenzuela Llanos —la sensibilidad hecha decantación, hecha magia, hecha prodigio pictórico— debe situarse en el punto alto de madurez y acaso como el más grande de los pintores chilenos de todos los tiempos.

Precisamente Strozzi deriva de Valenzuela Llanos. No sólo por haber sido su discípulo, por haber trabajado junto al maestro en los días en que el autor de "Puente de Charenton" buscaba en la zona central los temas más caros a su modo de sentir la naturaleza. No sólo por eso, digo, sino por haber conservado, por haber hecho hondamente suyos los principios de aquel pintor sensitivo y delicado, sin renunciar a lo que en Strozzi hay de reflejo de una personalidad predestinada al arte.

La existencia de artistas dedicados al cultivo de la pintura más informal, la entrega de los pintores jóvenes a las tendencias que concuerdan con su espíritu amante del cambio y de la innovación, no debe anular la existencia de otros espíritus que, dentro de los rigores de la obra trazada con plenitud y rigor, se mantienen fieles a una tradición, que mira más que a posibilitar su fecundación en el futuro a hacer perdurable el pasado. Pero de esto hablo en las siguientes líneas.

Respuesta a una carta sobre arte abstracto

Me escribe un lector de estas modestas reflexiones dominicales. Su carta es polémica, pero en ningún momento pierde el buen tono. "Cree, usted, que la pintura no figurativa supone un estilo ya adquirido, vigente para siempre y que todo lo anterior está ya muerto. ¿No piensa, usted, que puede estar equivocado?".

Hasta aquí uno de los párrafos de esa comunicación.

Pues bien, yo no creo que la pintura no figurativa va a tener una vigencia perennal. Ningún estilo plástico se ha eternizado. Más aún, si el amigo corresponsal se toma la molestia de mirar con cierta detención la

historia del arte advertirá en seguida un fenómeno inquietante: la vigencia de los estilos plásticos es cada vez más breve. Para no remontarnos mucho diré ateniéndome siempre al campo de la pintura, que el romanticismo duró más que el realismo; éste más que el impresionismo; el impresionismo más que el expresionismo; el expresionismo más que el cubismo, etc. El devenir se produce según una dinámica acelerada.

Según ésta que parece —por lo reiterativo de los testimonios— una ley, podría aseverarse con la seguridad de no errar que la abstracción durará menos que el cubismo.

Sus antecedentes —aludo a la abstracción— son más lejanos: Kandinsky, Klee, Mondrian. Pero el gran período abstracto, en el que de un modo deliberado y por comodidad de exposición confundo expresionismo abstracto, "tachisme", informalismo y pintura de texturas, comienza a desarrollarse en los años siguientes a la última guerra. Llevamos, pues, menos de dos décadas. ¿Existen signos de fatiga? Sería arduo contestar a esta pregunta. Pero lo que sí puede responderse es que el destronamiento de la abstracción no supondrá el entronizamiento o la vuelta al poder de ningún estilo del pasado.

Esto requiere algún aclaramiento. Cuando se dice que todo lo anterior está muerto se enuncia una gran verdad. Los estilos históricos sólo viven contemplados en su realidad histórica. Rafael, Rembrandt, son excelsos como joyas de museo y suponen en este orden un tesoro egregio que la humanidad sigue disfrutando porque todos, al contemplarlos, los dan ya como pasados. Lo inadmisible sería ahora un pintor que pintara como Rembrandt o como Rafael. Tendríamos un pastiche y por lo tanto algo inane desde el punto de vista del valor estético puro.

No se volverá a pintar ya como Monet, ni como Courbet, ni como Cézanne. Puede correrse el albur de vaticinar que la abstracción creará un estilo opuesto. Inclusive que se vuelve con gran denuedo a lo figurativo. Pero cabe pensar que ese figurativismo será cosa distinta a la plástica figurativa del pasado.

Al texto citado yo me atrevo a responder de la siguiente manera: la pintura abstracta es un estilo adquirido, puesto que de hecho este estilo se ha incorporado al repertorio de la historia del arte. No creo que ese estilo vaya a tener vigencia para siempre. Creo, en cambio, que lo anterior está definitivamente muerto. La razón es obvia: *es anterior*.

En otra parte de la citada carta se insiste en los argumentos de siempre. Se dice, por ejemplo, que la pintura abstracta no es sana y tiene en sí, en estado latente (es decir, agregaría, oculto), un principio de destrucción. Tomemos dos obras de dos pintores chilenos actuales: un desnudo de Pascual Gambino y una composición geométrica de Ramón Vergara Grez. Según aquel donoso principio la tela de Vergara no es sana y la de Gambino sí. La salud o la enfermedad son estados que atañen a organismos vivos. De una obra de arte puede decirse que produce un efecto de agrado, un cierto placer en quien la contempla, pero de ahí no podemos inferir

que una pintura es o no sana. Si los pigmentos colocados sobre el lienzo se descomponen y destruyen por inadecuado empleo de las mezclas o por desconocimiento de la química del color, podremos decir metafóricamente que la pintura "está enferma". Sólo ahí la expresión podría tomarse como lícita.

En cuanto a la función destructiva de la pintura abstracta no es fácil imaginar en qué medida un cuadro de Antúnez puede poseer mayor carga subversiva que "Los fusilamientos de la Moncloa", de Goya.

Puede tenerse como perfectamente legítimo el rechazo de las obras de tendencia no figurativa. Pero para rechazarlas no deben utilizarse argumentos que además de ser incongruentes tienen una buena dosis de ingenuidad y demuestran en quienes los utilizan escasa reflexión. Bastará con decir: "No me gusta". En el fondo es ésta la mejor y la más poderosa y convincente razón.