

ANTONIO R. ROMERA

C R O N I C A S D E A R T E

1º RETROSPECTIVA DE JOHN DUGUID

EL PINTOR falleció en una aldea galense el 18 de septiembre de 1961. ¿Predestinación? Quién sabe. Aquí en Chile vivió casi una década. Llegó huyendo del vendaval de la guerra. Y fue Chile para Duguid una playa de reposo. Aquí vivió silencioso. Pintaba, daba clases, pero el tumulto de capillas artísticas no pudo contarle entre los suyos. Sus amigos fueron otros pintores tan silenciosos como él. Echó fama de antipático y de áspero. Quienes lo conocieron más íntimamente aseveran que la verdad era exactamente lo contrario.

De Chile se llevó un recuerdo fijado en sus telas y un puñado de nostalgias. Ahora, en la exposición de homenaje realizada en la Universidad, ha sido descubierto como un gran pintor. Un pintor sin duda importante. No sería arriesgado vaticinar que con el correr de los años estas obras entren en el pequeño grupo de las destinadas a perdurar.

Se dice a menudo que las Islas Británicas poseen tradicionalmente un clima espiritual esquivo a las artes plásticas. La humanidad vive de lugares comunes. La idea de la ineptitud del inglés para las artes del espacio es uno de esos lugares comunes que las gentes de caletre angosto gustan de repetir. Italia, los Países Bajos, Francia, han producido más pintores, ello es evidente. Pero los ingleses suelen dar, como compensación de una menor fertilidad, ciertos genios de la anticipación, ciertos espíritus poéticos y vaticinadores. Tal por ejemplo Constable, responsable del vuelco sufrido por la pintura de Eugenio Delacroix a partir de "La matanza de Quíos", repintada después que el maestro romántico francés contempló —como refiero más adelante— un paisaje del inglés.

Turner enuncia el impresionismo. Y los surrealistas reivindicaron la obra precursora de William Blake, quien afirma también en sus telas —más literarias siempre que plásticas— el simbolismo prewagneriano. A mi juicio, sin embargo, el débito más grueso de la pintura de Occidente a Inglaterra está en el influjo de algunos de sus retratistas del siglo XVIII sobre el período rococó de Goya. La acción de Reynolds y de Gainsborough, aproximadamente de un grupo generacional anterior al del maestro español, me parece sobre-

manera decisiva. No es posible entrar ahora en mayores esclarecimientos, pero quede aquí consignado, aun cuando sólo sea para deshacer otro escandaloso lugar común en el que todos hemos caído: el del supuesto *adanismo* de Goya.

En cuanto a Duguid, sin poder vaticinarle —por razones de contemporaneidad— tarea precursora alguna, debe consignarse a título de cauta sospecha que en su ya lejano retorno al figurativismo, tras la adhesión a las teorías de Kandinsky, pudiera estar el gesto de un lúcido y futurible cambio. No ignoro que tal gesto no es único y que desde campos diversos se postula una semejante voluntad mutativa. Lo que sí parece señalar un fenómeno radicalmente sintomático es la primacía marcada por Duguid en su retorno a una estética figurativa. El hecho decisivo se produce en el lejano 1939.

¿Figurativa? No extrememos las cosas. Sin la libertad expresiva conquistada por los pintores no figurativos la obra del período postrero de John Duguid no sería lo que es.

Cuando hablamos de expresionismo empleamos un término sólo aproximado. El lenguaje del autor de "Caballos en la playa" se entronca con el expresionismo, pero estos trozos de pintura hirsuta, áspera, hecha de desgarró y patetismo interior, huyen de los rojos, de los verdes, de los azules violentos de la pintura expresionista germana. Más aún, de las refinadas orquestaciones del *fauvisme* francés.

Conviene insistir. Estas obras que miran hacia el pasado no son anacrónicas. Duguid se propone —o se propuso— una tarea de cierta manera heroica: la recuperación de la Pintura (con mayúscula, porque aludo a esa cosa dotada de una característica singular sin la cual se desnaturaliza). Es decir, la representación plástica, por medio del color, de un mundo visible reelaborado por el espíritu del hombre.

La sensación de una obra inequívocamente moderna, actual y en cierto modo más investigadora que "realizada", viene, insisto, del hecho de que en ella el color y los hallazgos e investigaciones de los abstractos postulan una nueva óptica. Nunca insistiremos bastante al decir que lo esencial en un arte que nace con ambiciones y voluntad de cambio no está en el lenguaje, ni siquiera —aunque esto sea más importante— en la "sintaxis", sino en la óptica. Es decir, en un modo ya *distinto* de percibir la forma y de hacerla significativa de acuerdo con esa nueva óptica. Y esto es lo que yo creo adivinar en la pintura de John Duguid. Queden apuntadas aquí escuetamente estas vagas ideas en espera de un desarrollo más profundo.

2º UNA BREVE APORTACIÓN AL CENTENARIO DE DELACROIX

SI COTEJAMOS la calificación de romántico dada a Delacroix con su peculiar tendencia a teorizar tropezaremos con una aparente disconformidad. El romanticismo es impulso indeliberado, intuición, gesto apasionado, sentimiento, mientras que el afán teorizante supone el empleo de un elemento razonante, el frío análisis, lo inteligible, lo especulativo, lo sometido a juicio. Es decir,

algo en abierta contradicción con el evidente subjetivismo del autor de "Las matanzas de Quífos".

Eugenio Delacroix fue un gran pintor. Pero fue también un gran escritor. Creo que en toda la historia de la pintura no existe un caso en que de modo tan cabal y sorprendente se fundan dos actividades espirituales tan distintas. Fenómeno raro. Lo habitual es un cierto desequilibrio gravitador sobre uno o sobre otro campo. Fromentin fue más escritor que pintor. En Poussin la relación se daba al contrario.

A medida que pasa el tiempo la obra pintada nos va ofreciendo los tornasoles de una belleza plástica que el decurso de los años parece acendrar. La gran figura de la primera mitad del siglo XIX ensombrece con su alta silueta espiritual a quienes la fama un poco apresurada trató de imponer a la posteridad. Sí, Delacroix es criatura del romanticismo, pero esa pasión subjetiva y ardorosa que pone en la paleta de los años de madurez las fulgurantes orquestaciones de una paleta embellecida por todos los lirismos, no se ve limitada por el romanticismo angosto y temporal que vive en las formas de una moda transitoria. Eugenio Delacroix es un ser conmovido por los reflejos del más hondo humanismo y por esa persistente melancolía que anida en el hombre por el hecho de serlo.

Delacroix, postrer representante de la pintura sinfónica que viene desde Veronés, Rubens, Rembrandt y Goya, confirma la tesis de Eugenio d'Ors, quien ve en el romanticismo uno de los afluentes del caudaloso río del barroco. En este sentido puede decirse que el autor de "La Libertad guiando al pueblo" es el que de un modo más intenso desmelenaba en su pintura los grandes temas del sentimiento dramático.

Pero Eugenio Delacroix fue al mismo tiempo una conciencia —o mejor una consciencia— en el logro de ese arte soberano. Ahí están sus textos. Esos textos deben incluirse en la bibliografía de estética que explica no sólo los problemas de la pintura del maestro, sino todo lo atañadero al cambio que comienza a producirse en la primera mitad del siglo XIX. Delacroix es un temperamento exaltado, con una mente lúcida. Tomemos un ejemplo. La tendencia de ese temperamento a lo patético podría llevarlo a recargar sobremanera los contrastes del claroscuro, como hizo en una tela temprana, "La barca de Dante". A ello, por lo menos, postula el romanticismo entendido de la manera más sentimental y blanda del cual nuestro artista se apartó en seguida llevado por esa lucidez.

En 1857, año extraordinariamente rico en trabajos literarios, Delacroix planea su "Ensayo de un diccionario de Bellas Artes" y anota en el artículo "Sombras": "No existen las sombras propiamente dichas. No hay más que reflejos". La anticipación de las sombras coloreadas de los impresionistas se halla genialmente expuesta en tres líneas. En otro lugar escribe: "Las más bellas obras de arte son aquellas que expresan la libre fantasía del artista".

El secreto del que llaman padre del romanticismo pictórico estuvo en traducir la pasión íntima del hombre en formas plásticas puras. Todo ello mediante un estudio consciente de los efectos producidos por el color en sus relaciones científicas.

En los varios volúmenes de sus "Obras literarias", en el "Diario", en la "Correspondencia" asistimos al espectáculo vivo de las meditaciones de un espíritu superior. El "Diario" debuta con notas íntimas, sentimentales. Tiene Delacroix 24 años y su ser se conmueve con el hálito vital que le llega de su dintorno. Poco a poco comienza a predominar lo intelectivo y la fría razón. Son páginas de un valor soberano para comprender la evolución de la técnica del pintor y para entrar en muchos de los más hondos secretos de la pintura. Delacroix descubrió la vibración cromática, la fulguración y el temblor luminoso de las manchas de color contemplando un paisaje del inglés Constable, "El carro de heno". El mismo cuenta en el "Diario" este débito y refiere que cuando se disponía a enviar al Salón de 1824 "Las matanzas de Quíos" vio en la vitrina de un "marchand" parisiense aquel cuadro. Advirtió que las superficies verdes vibraban de un modo extraordinario. Miró con atención y vio que esas superficies estaban hechas con una multitud de verdes diferentes. En seguida rehizo la tela destinada al Salón. "Delacroix —escribía el crítico Gustave Planche— ha inventado una manera nueva, pero el público no la comprende". En ese Salón, como en los inmediatamente posteriores, la atracción de la muchedumbre iba a las aparatosas telas de Paul Delaroche. ¿Quién lo recuerda hoy?

3º EL ARTE COMO ASUNTO DE ESTADO

"VEAN USTEDES —leemos por ahí—, la Academia de Artes, de Moscú, tenía razón al condenar el arte informal o como se le quiera llamar. La prueba nos la proporciona el desprestigio actual que se advierte en las nuevas tendencias de la pintura. Derrotada la abstracción, hemos de reconocer el acierto —por lo menos como vaticinio— de aquellas condenaciones".

Aun suponiendo que ello fuera cierto y admitiendo que las tendencias no figurativas, empleando el mismo lenguaje de comunicado de guerra de sus detractores, hubieran sido derrotadas, ello no implicaría por cierto que quienes preconizan un arte del cromo o fotográfico tuvieran razón¹.

Estamos lejos de aliarnos en las falanges del encomio incondicional del abstraccionismo en las que no faltan las mentes preclaras: Lionello Venturi, Seuphor, Michel Ragon, Romero Brest, Cirlot, etc.; el problema se nos plantea de manera distinta, no desde la apología o de la condenación, sino desde su realidad. Quiero decir que existe; existe un arte abstracto, se expone en galerías y muscos, es objeto de ventas y compras, actúa en las mentes, puesto que de este arte se escribe y se razona, y con ello basta para que merezca la atención de quienes viven atentos al pulso del tiempo.

El lenguaje empleado por sus detractores parece que estuviera destinado a condenar las actividades de malhechores. Es comprensible la condenación y persecución de quienes infringen los códigos y quienes cometen delitos contra la propiedad o contra las personas, pero ¿en qué medida el pintar de negro,

¹Véase lo que digo más arriba con relación a John Duguid.

de rojo o de azul un trozo de tela atenta contra la moral o hace daño físico o espiritual a las personas?

“El arte no puede ser asunto de Estado”, dijo en cierta ocasión un político holandés, lo que no implicaba desconocer las obligaciones que los poderes públicos tienen hacia el fomento y cultivo de la educación artística. Se refería —como es obvio— a la perniciosa intromisión del Estado en las actividades de los artistas. Este político holandés pronunció aquellas palabras en los días en que el Tercer Reich condenó y destruyó las obras de los pintores modernos. Su aseveración adquiere dramática realidad ante la actitud semejante adoptada por los jefes moscovitas alarmados por el despertar, incipiente pero rebelde y lúcido, de los jóvenes artistas rusos.

Todavía podría ser excusable en alguna medida esa intromisión si se atuviera a motivos estéticos. Las formulaciones contra el abstraccionismo tienen un inequívoco cariz político y al hacerlas se trata de verter el arte en unos moldes de utilidad pedagógica y propagandística. “De ahí —escribe Guillermo de Torre en su último libro— el arte dirigido. De ahí el carácter tendencioso de su novela, su cine y su música, con sanciones severas para quienes incurrían en el nefando ‘formalismo’, esto es, pretenden hacer arte independiente”.

No olvidemos tampoco que por orden de Estado se produjo la abjuración oficial de las leyes de la genética mendeliana y la imposición de otras, como si la ciencia se impusiera o se desechara por decretos o leyes promulgadas desde las esferas del poder.

De modo, pues, que aun en el caso de que fuera cierta la declinación de las corrientes del arte abstracto no justificaría ni haría buena la actitud de quienes en Rusia las condenan, ni mucho menos podría señalar en esas repetidas detracciones ningún acierto vaticinador.

Y ello por un hecho incontrovertible. Si el arte no figurativo comienza a suscitar algunas resistencias por razones que no son del caso explicar aquí, parece evidente que tales resistencias no se hacen oponiéndole la pseudoestética que pretenden enfrentarle los defensores del realismo marxista.

Bastaría el cotejo más superficial de las obras que no siguen las corrientes abstractas, pero desde una sensibilidad fiel a lo “nuevo”, con los cromos fotográficos del arte oficial moscovita, para advertir que el relevo de aquel arte no está en dicho realismo marxista. En las dos o tres tendencias que comienzan a apuntar, los relentes del lenguaje abstracto son ostensibles. Una vez más se advierte la continuidad y el influjo de lo anterior en lo que comienza a nacer y aun cuando las nuevas formulaciones se generen por un movimiento de reacción contra lo precedente, nadie puede negar que, al matar el viejo estilo, el recién nacido conserva de aquél muchas impregnaciones.

El realismo fotográfico, crudo, imitativo, hasta la servidumbre más repulsiva no es, como muchos pudieran creer, un estilo —en el caso de que se pudiera calificar así— con algún atisbo de vigencia. Ya se hizo en el último tercio del XIX y su vida fue corta. Esa corriente de los pintores fotógrafos generó como reacción el Impresionismo. Y es posible que nunca regrese más y ello por un motivo poderoso y decisivo: fue la negación del arte. Sólo una dictadura puede imponerlo.

49 SOBRE LOS JURADOS DE ARTE

EN TODOS los certámenes internacionales en que se conceden premios, los jurados están constituidos por críticos, profesores de estética y especialistas en las artes plásticas. Ello ocurre, como es obvio, en las Bienales de Venecia, de San Pablo, en los concursos que desde hace muchos años realizan algunas ciudades de Estados Unidos, en las exposiciones internacionales de España, en la Bienal Juvenil de París. Se hizo en la Primera Bienal Americana de Arte celebrada en Córdoba el año pasado. Se acaba de comprobar en la reciente exposición "Arte de América y España", que tuvo lugar en Madrid.

En el concurso celebrado en Santiago para premiar una obra de pintura, patrocinado por una empresa industrial, el jurado ha estado constituido en su totalidad por pintores. Es el hábito entre nosotros. Y pintores son los encargados de seleccionar las obras y dar premios en los salones; pintores los encargados de elegir los concurrentes a los certámenes internacionales. En fin, tal principio se mantiene de un modo invariable y sin desmayo alguno.

Alguna vez, por rarísima excepción, se rompe este principio y se admite un crítico o, como ocurrió con la selección que representó a la pintura joven en Córdoba, se produce el hecho increíble de que el comité seleccionador se componga de profesores y críticos. Debe decirse como explicación de tan sorprendente suceso que dicho comité fue nombrado por los organizadores de esa primera Bienal Americana.

En teoría el criterio habitual que se mantiene entre nosotros no es condeñable. En la práctica sus inconvenientes y sus resultados negativos surgen tan pronto como se le somete al examen más superficial. Partamos de una base que puede estimar como igualmente válidas las opiniones de un especialista (crítico o esteta) y de un pintor. Podemos desdeñar para nuestro razonamiento el hecho de que el especialista tiene la capacidad de un juicio razonado. La tiene, por lo menos en teoría.

Lo más grave está en que el artista tiende a inclinarse al arte practicado por quienes poseen una sensibilidad estilística idéntica a la suya. Existe —como se sabe y se ha repetido tantas veces— afinidad en la concepción creadora, y un miembro de jurado que reconoce filias en determinada tendencia artística se inclinará hacia la obra del colega que más próxima se halle de su propio estilo. Y si el jurado está formado por pintores y escultores de distintas corrientes estilísticas se impondrá el concursante cuyo modo de pintar responda a la corriente mayoritaria. Eso es lo que ha sucedido en el reciente concurso plástico. Los premios menores, lejos de deshacer tal impresión, la refuerzan. La nómina de pintores que han recibido los premios secundarios demuestra que éstos se dieron de acuerdo con un criterio que trató de compensar las tendencias minoritarias que habían salido derrotadas en la concesión del galardón máximo, con la cesión de galardones en un acto determinado por la justicia distributiva y no por un sentido estricto y radical de la justicia atendida a los valores artísticos absolutos.

Se argüirá que la crítica puede ser tendenciosa igualmente. La verdad es

que la crítica y los especialistas de arte se atienen a esos valores artísticos absolutos.

En los jurados formados por artistas no faltan los miembros que habitualmente exponen sus preferencias por una determinada corriente estética y que mantienen su oposición polémica a las tendencias cuyos gustos no comparten. El juicio emitido por quienes así obran y piensan nace lastrado por un inconveniente gravísimo.

La Asociación argentina de críticos de arte, en una nota publicada en su Anuario de 1961, señalaba con respecto a este problema que "la entidad (que los agrupa) no puede garantizar la excelencia de pensamiento y condiciones de todos los individuos que la componen. Pero en cambio puede asumir una línea de conducta en concordancia con la valoración que exige la expresión artística y con las incesantes conquistas del lenguaje plástico, aproximándose a esa nueva realidad que, cotidianamente, señala y exalta la corriente central del arte". Sería absurdo pretender que la crítica tuviera el monopolio del juicio. Pero el que ahora se ejerce por parte de los jurados formados por artistas ha demostrado los deplorables efectos que del procedimiento derivan. Bastaría con repasar la historia de los Salones para ver a qué extremo han llegado las maquinaciones y los juegos más o menos interesados en la concesión de premios.