

ANTONIO R. ROMERA

## CRITICA DE ARTE

---

COMO ES HABITUAL, la temporada artística comienza en forma tímida. Los pintores de prestigio —real o fraudulento— suelen aguardar los meses invernales. En lo corrido hasta ahora no ha surgido ninguna sorpresa. Acaso el nombre que ha concitado mayor interés en la crítica ha sido el de Alberto Ludwig Urquieta. Ese interés ha sido, por cierto, relativo y justificado sólo por la ausencia de exposiciones de verdadera calidad.

El Instituto de Extensión de Artes Plásticas, con el auspicio de la Embajada del Perú, inauguró la serie de exposiciones del año en su sala universitaria con un conjunto de pinturas y grabados de artistas peruanos. Fue una decepción. En la presentación del catálogo podía leerse algo de ningún modo justificado en las obras mostradas: "La exhibición de los más connotados valores contemporáneos del país del norte deja ver los beneficiosos cambios que sufre el arte peruano, que se apertrecha de formas y colores que vienen del renovador hálito europeo, pero sin prescindir del ambiente telúrico y de los signos de una rica tradición autóctona...". Y más adelante: "Con esta muestra de pinturas y grabados nuestro público tendrá un antecedente más sólido para juzgar y valorar un arte en proceso de activa y brillante renovación".

Las palabras transcritas revelan optimismo injustificado o desconocimiento del escaso valor de estas obras. Sin poseer una documentación seria y sistemática del arte peruano puede afirmarse que la obra total de sus artistas contemporáneos no tiene aquí eco. Todo aquello del "apertrechamiento" europeo y del flujo telúrico son sólo palabras.

Las notas características del conjunto expuesto nos dan el siguiente esquema:

- 1º Ausencia de un estilo homogéneo por encima de peculiaridades individuales.
- 2º Ausencia de reflejos de la tradición precolombina.
- 3º Evidencia de escasa adquisición de normas sustantivas por aprendizaje poco serio y sistemático.
- 4º Desaliño cromático. Escasa pulcritud.
- 5º Tonalidades en general opacas que revelan timidez expresiva.
- 6º Predominio del impulso indeliberado. Intuición sobre estímulos razonados.

Salvemos un nombre: Sérvulo. Su *Retrato*, puesto bajo la advocación de un *fauvisme* de gran riqueza cromática (evoca vagamente las desenvolturas expresivas y, a la vez, refinadas de Van Dongen), lejos de quedarse en el matiz busca con ahinco el temblor de los tonos puros con la audacia y soltura que da la experiencia.

En la sección "grabados" están acaso las obras de mayor jerarquía de la exposición: D'Ebneth, Francisco Espinoza y Eduardo Moll son dueños de un arte que sabe unir modernidad y tradición. Que se complace en el rigor de la artesanía más cabal y respetuosa de las normas, sin que con ella corte el vuelo de su libertad expresiva.

• • •

Alberto Ludwig es un pintor joven. Esta condición justifica en cierto modo el tesón con que aparece sometido a una determinada factura sin que nada lo aparte de ella. Tiene por su juventud —digámoslo pronto— fervores de neófito.

Ortega y Gasset, si no recordamos mal y a propósito de Zuloaga, *il piú forte Zuloaga*, como lo llamaba un crítico, Ortega —digo— ha trazado la incierta frontera en que "estilo" y "manera" se confunden. En otra parte he señalado, sin ánimo de dar a ello carácter definitivo, que Ludwig se mueve plásticamente, con mejor o peor fortuna pero en forma sincera, en el dominio de una pintura que tomó de la revolución impresionista sus principales esencias. Sin embargo, se aparta de esa escuela. Lejos de triturar, de atomizar, de convertir el color en polvillo irisado, Alberto Ludwig lo coloca en pinceladas divididas de color puro, en pequeños fragmentos yuxtapuestos.

Con todo, no es un postimpresionista en la total acepción del término. Para merecer entrar en la corriente del postimpresionismo le falta la cultura plástica y el espíritu científico que los representantes de esa escuela poseían hasta la desmesura.

Mas vengamos a la distinción de estilo y manera.

Lo primero supone una especie de efluvio sutil, impensado, que viene a ser la objetivación o la materialización en la tela de lo peculiar de un carácter o de un talante. El estilo responde a razones entrañables, íntimas, que se van sublimando con la experiencia creadora. El estilo es, pues, cosa interior.

La manera es lo externo y se adquiere. A veces —casi siempre— no es sino el fruto de una fórmula, copia o trasunto de estilos observados en otros. El estilo es difícil de ver cuando no cae en lo extravagante o busca lo desusado por afán de notoriedad. La manera es evidentísima.

Aun cuando hayamos hablado del “estilo” esencialmente cromático de Ludwig Urquieta, lo evidente es que la palabra tiene sólo un valor aproximado y se utiliza con cierta imprecisión crítica. Los cuadros del expositor de la Sala Previsión insisten sobremanera en un modo técnico que no surge de su realidad interior. Es algo deliberadamente propuesto, algo perpetrado según un esquema previo. Se sabe, sin duda, que todo producto artístico surge de una voluntad creadora antepuesta al hecho de pintar, de escribir, de componer. Ni siquiera el “automatismo” del surrealismo escapa en rigor a esa voluntad creadora.

Al hablar de esquema previo no se alude a los trabajos preparatorios de la obra, sino a una determinada corriente “estilística” que por no responder a la profunda verdad interior del artista deviene receta, manera. El autor de *Letrero rojo* traza sus cuadros dividiendo la superficie en un conjunto de manchas regulares que le dan aspecto lejano de mosaico. El sistema recuerda al utilizado por Seurat y Paul Signac, aun cuando estos dos maestros obtenían, por supuesto, frutos muy superiores y hacían gala de una mayor sensibilidad y, como decía antes, de un más profundo sentido científico.

La razón de parcelar la tela en fragmentos cromáticos regulares se justifica por el deseo de hacer que cada tono armonice con el tono vecino por yuxtaposición, es decir, por *mezcla óptica* (Subrayo yo). La mezcla óptica es la realizada en la retina. Si yuxtaponemos un azul y un amarillo, su vecindad creará a la vista una mancha indecisa, vagorosa, de verde. Los impresionistas siguieron este principio y, sobre todo, acudieron al juego de los complementarios para hacer de la tela un repertorio de manchas brillantes. En efecto, si colocamos un verde y a su lado el complementario rojo, ambos tonos se realzan mutuamente.

Algo de todo esto se ve en los cuadros de Alberto Ludwig. Por eso llama la atención que en una crítica se haya leído: “Como ama con pasión el color,

en estos modelos se vale del tono local y le (sic) hace vibrar...". Es todo lo contrario. El tono local es el especial de cada objeto, el color ajeno a las variaciones introducidas por la luz o por la vecindad de otros tonos que podrían afectarlo. Los románticos, los realistas, los pintores primitivos y los ingenuos modernos han buscado el tono local. Desde el impresionismo se suprime y se ve el color no en su inmutable esencialidad, sino con aquellas modificaciones a que los agentes ambientales lo someten. Para que vibrara adquiriendo ese temblor atmosférico los impresionistas y sus secuaces suprimieron el color local.

Después, cuando la obra de arte se deshizo de la servidumbre al tema y el pintor vio el cuadro como un objeto autónomo, hubo un mayor apartamiento del tono propio de cada objeto. El error del crítico es manifiesto. Era necesario aclararlo.

• • •

En la Sala del Banco de Chile expuso Rudolf Pintye. En el catálogo, retratos y paisajes. En los primeros, el pintor persigue lo cortical y fácil, aquello que se queda en la superficie de un trasunto del modelo, sin verdaderas calidades plásticas. Es evidente que ciertos retratos de niños ofrecen menos objeciones a una crítica exigente. Estas estampas logran bien lo frutal y puro del tema, la gracia ingenua. Los paisajes son estampas endebles con una pretendida sumisión al natural, ajena al verdadero sentimiento terrícola que entre nosotros fue ilustrado en forma cabal por Ulises Vásquez. En esta misma Sala expuso, con no mejores logros, el pintor Martín Hidalgo.

Cuando, con no se sabe qué pretendidas razones de "defensa de la tradición", se refuta a la crítica no adicta a la pintura sin calidad, se comete un primer error de partida: el de creer que los reparos nacen por adhesiones a un arte de avanzada. No es cierto. Suele ocurrir, empero, que los artistas mejor dotados son los más afines a las innovaciones. De ahí que los comentarios "favorables" recaigan en general sobre sus obras. Antúnez, Matta, Balmes, Hermansen, Strozzi, Alfonso Vila, Zañartu, Laureano Guevara, Mori, Magdalena Lozano, etc., suponen dentro de las más diversas corrientes —a veces antagónicas— cimas en la pintura contemporánea chilena. A esos nombres podrían agregarse otros. Pero basta con los mencionados.

Concitan, sin duda, el elogio de la crítica y esos elogios no tienen prejuicios de escuela o tendencia. Lo importante no está en someter el juicio al rasero de una determinada preferencia, sino en aplicar la norma sustantiva del "valor" que la obra intrínsecamente posee.

Es frecuente que el parecido en un retrato se confunda con algo de esencia plástica. El parecido es por cierto importante, pero no lo es todo e inclusive el parecido, sin otras exigencias, no es nada. El agrado sensorial, epidérmico, que una pintura produce en ciertas gentes —sin eludir a determinados comentaristas— tampoco constituye un factor de valor. Las *Magdalenas* de Furini suelen ser más bellas que las de Georges de La Tour, pero las de éste aparecen más intensamente profundas en su significación moral y, lo que es más importante, en sus valores plásticos.

En los días en que surge Caravaggio dominaba en la pintura italiana todo aquel vendaval de mediocridades que fueron los pintores manieristas. Aplicados a una expresión superficial y grata, sin problematismo ni hondura, repitiendo la lección lejana de Rafael en formas estilizadas, según receta, esos pintores recibían complacidos el baño de elogios de sus adeptos. En cambio, Caravaggio y los *tenebrosi* pasaban por enemigos del arte. A Caravaggio se le llamó el Anticristo de la pintura.

Más tarde sucedió lo mismo con Delacroix. Pero mucho más grave fue lo ocurrido con los primeros intentos habidos para sacar a la pintura del taller y hacer un arte de *plein-air*. La emperatriz Eugenia vuelve ostensiblemente la espalda a *L'Olympia*, de Manet.

No sigamos. La historia es interminable y, por supuesto, se prolonga hasta nuestros días. Sin embargo, los obstinados, es decir, los que persisten en el error, no quieren enterarse y llaman libresco a cualquier alarde de conciencia o seriedad profesional.

\* \* \*

En unos tiempos como los nuestros, de generalización universal de la práctica de la pintura, los Salones de Aficionados no parecen tener el auge de períodos anteriores ni son siquiera necesarios. Un buen porcentaje de las exhibiciones de “profesionales” se confunden con las que podrían realizar los pintores “amateurs”. ¿En qué medida —cabe preguntarse— se diferencian las obras del 6º Salón de Aficionados (Ministerio de Educación), de las que habitualmente se cuelgan en las dos salas regentadas por el Banco de Chile?

Pero hay algo más lamentable. Esos salones que con plausible intención organizan los servicios culturales de aquel Ministerio, no poseen ni siquiera el encanto de las obras pueriles e ingenuas de quienes van a la pintura ayunos de los fundamentos básicos, pero ricos en sensibilidad y en amor a las representaciones visuales.

La mayor parte de los expositores de este año hace un arte indeciso, inter-

medio, entre lo profesional (con sus recetas, sus trucos, sus tics de amañamiento, sus limitaciones) y lo aficionado que ha perdido el rasgo virginal.

Destaca un nombre. Raúl E. Gajardo es un ser pintoresco. Se dice pintor. Y lo es. Lo es dentro de ese dominio en que se mueve una vocación poderosa, imposible de ser contrariada. Raúl E. Gajardo agrega ahora al título de pintor el de literato. Es, pues, hombre de inquietudes múltiples. Con frecuencia el expositor del Ministerio de Educación ejerce las arduas tareas de hombre-rana. De modo que si le diera por la extravagancia podría ingresar en el escafandrismo con mejores derechos que el que más los tenga.

Los pintores ingenuos, realistas populares, primitivos, modernos, instintivos o del "coeur sacré", pues todas esas designaciones reciben, guardan pocas semejanzas entre sí, puesto que la obra es en cada artista la simple emanación de intuiciones e impulsos entrañables. Sin embargo, es posible discernir unos rasgos comunes que en nada anulan aquella autonomía individual.

El pintor Gajardo posee esos rasgos definidores de la corriente "ingenua". En lo referente a la técnica, propende a un cromatismo vivaz, plano, basado exclusivamente en el *tono local*. Carencia de perspectiva. Individualización de cada objeto en forma concreta y, consecuentemente, ausencia de totalidad composicional. Presencia del paisaje en función del hombre, lo que explica el predominio del tema urbano. Gajardo tiende, como los pintores de su corriente populista, a captar con fría sumisión objetiva lo cotidiano, lo vulgar y corriente del vivir. En las tres obras enviadas al 6º Salón ello se ve en forma patente: *La afeitada*, *Idilio ciclista*, *18 en el Parque*.

Su pintura recuerda lejanamente la de Luis Herrera Guevara. Carece, no obstante, de aquella temblorosa y casi genial intuición con que el autor de *Caleta Abarca* acercábase a lo maravilloso.

En este Salón exhibieron obras Mario Rojas, con tendencia a la abstracción; O. Parod, dentro de la corriente de realismo populista; Carlos Bolaño, inclinado hacia el sentimentalismo romántico del paisaje; Víctor Carrasco, de un barroquismo delirante; Rafael Arriagada, influido por la pintura vernacular mexicana, y Manuel Soto, Luis Valenzuela, Raúl Besoán y Pedro Bolado, que están situados con desigual fortuna en la zona naturalista más deplorable. Lo más maduro del Salón de Aficionados es el conjunto de acuarelas de Boris Aljarí.

• • •

En la Sala Sol de Bronce se pesentó una notable exposición de óleos de Mario Carreño. El conjunto estaba formado por obras recientes en las cuales al

artista cubano se pliega ya definitivamente a las corrientes abstractas. Quienes han seguido la carrera, tan fervorosa y lúcida del joven maestro, saben que esa obra responde a una constante acomodación a sus mejores y más plenos estímulos creadores. Quiero decir que es, ante todo, obra de sinceridad.

La pintura de Mario Carreño ha ido acendrándose. Ha ido de la expresión más complicada —no destituida de simbolismos formales como *El concierto*, 1947—, de las arquitecturas rítmicas, a la pureza. Ha ido de lo reiterado, a lo desnudo y claro; de la pasión, a la lucidez.

Su arte nos da la suma de inteligencia, normas rigurosas y libertad expresiva. Pocas veces nos enfrentamos a una pintura de mayor pulcritud, de oficio más tenue y, sin embargo, más eficaz en su misión estética.

Carreño nos parece el creador consciente, dotado de fuerte capacidad inventiva, que transforma la tela en espejo de su imaginación. Huelga decir cuán evidentemente necesaria se hace en la pintura abstracta la posesión de dotes creadoras. La realista vive del remedo del asunto, de la imitación, y el artista se apoya en entidades que no están en el cuadro mismo, sino fuera de él.

En cambio, en la pintura no figurativa —¡qué claro se ve esto en Mario Carreño!— la fantasía viene a sustituir esa temática hasta hacer un ente autónomo.

Sus obras son en esta etapa última la inevitable consecuencia de una constante aprehensión de la autonomía plástica. Tenían que desembocar en esa concisión admirable en que el cuadro, libre de alusiones extrapictóricas, se echa a vivir por su cuenta como un objeto, como un repertorio de líneas y de manchas coloridas de sencillez, depurado y riguroso equilibrio formal.

Tomemos, por ejemplo, *Tensión espacial*, 1957. Nos hallamos ante un orbe plástico independiente, organizado según sus leyes propias. Las leyes de su armonía, equilibrio, ritmo, las de su vertebración cromática. 'Formas', en fin, que no quieren ser trasunto de nada o que, en todo caso, huyen cuanto pueden de la realidad circunstancial.

Si hubiéramos de definir al joven maestro antillano con una breve fórmula, diríamos que Mario Carreño conserva el cromatismo apasionado y fulgurante aprisionado en la cárcel del ascetismo que depura y ennoblece.

\* \* \*

En los meses transcurridos desde nuestra crónica anterior se han celebrado otras exposiciones importantes. Entre ellas debemos mencionar la retrospectiva de Nemesio Antúnez, en el Museo de Bellas Artes. Otra retrospectiva

del viejo marinista Alvaro Casanova Centeno, en la Sala Universitaria. La exposición de Oscar Trepte, pintor que formó en el grupo de los innovadores postexpresionistas alemanes de donde surgió la fórmula que Roh designó con el nombre de "realismo mágico". Trepte conserva muchos de los rasgos de aquellos años. Volvió a exponer tras algunos años de silencio, el pintor español Arturo Lorenzo. Un poco renovado, con mayor crudeza de color, sin que su nueva manera —tímida aún— agregue nada de valor a su pintura 'tonal' anterior. Exposición en la Sala Previsión de Sergio Montecino a su regreso de Europa. Montecino suma ahora a su *fauvisme* temperado, algunas briznas de metafísica a lo Chirico y Carrá. Exposición conmemorativa de William Blake, en que se exhibió, en el Instituto Chileno-Británico de Cultura, un conjunto de grabados bíblicos del poeta y pintor inglés. Volvió a Chile, tras larga ausencia, el pintor Alvaro de Silva. Se le conocía fundamentalmente como coleccionista de obras de Luis Herrera Guevara. En Estados Unidos, sin embargo, goza de prestigio en círculos minoritarios atentos a todo esfuerzo por un arte de innovación. Su pintura refleja muchos influjos, pero Alvaro de Silva ha sabido con todo darle un aire original. Busca en las personas el aura más sorpresiva y deforma a veces como los expresionistas. Pero su color vivaz, alegre y tierno lo emparenta con los cultivadores franceses de esa corriente; es decir, con los *fauves*. En algunos retratos la huella de Matisse y de Van Gogh es patente.

Se celebró también el Tercer Salón de Invierno. Expusieron obras siete pintores y siete fotógrafos con una fórmula que asimilaba cada uno de los pintores a un fotógrafo. En suma, los organizadores de este certamen —de los cuales este tercero ha sido el mejor— quisieron ver la experiencia de una complementación de pintura-fotografía. El resultado ha sido al parecer satisfactorio. Después de algunos años de ausencia de exposiciones, en la Sala Libertad mostró un conjunto de témperas, de inspiración greco-romana, el pintor Hernán Gazmuri.

Consignemos para terminar esta larga crónica que en el Banco de Chile expuso Roberto Echenique. En la Sala Previsión, Juan Richasse e Iván Alegría. En la Sala Universitaria, José Ricardo Morales. En el Instituto Chileno-Británico de Cultura, grabados ingleses contemporáneos con obras de Hayter.

La nota triste la puso el fallecimiento del pintor superrealista Haroldo Donoso, quien había regresado recientemente de Europa y había celebrado con éxito una exposición de sus últimas obras. Donoso desaparece joven aún y cuando había alcanzado madurez y experiencia.