

CRITICA DE ARTES PLASTICAS

TOMÁS LAGO

Exposición retrospectiva de Ramón Vergara Grez. Sala Universidad de Chile. 30 de abril al 18 de mayo.

Creo sinceramente que es una aventura extraordinaria, un acto temerario hacer pintura abstracta, después de toda la que se ha hecho. Por lo que tiene de principio repetido, inevitable; de experiencia ajena. ¿Cómo podríamos decirlo? Después de los grandes maestros de la Escuela de París, atreverse a plantear casos personales acerca de una pintura especulativa, clasificada, vendida y abandonada, en parte, por sus creadores parece un acto de frenesí expresivo que sólo puede tener cabida en una vocación irresistible. Me parece que éste es el caso del pintor Vergara Grez.

Posee él una vocación genuina a toda prueba, y verdaderas condiciones de sensibilidad plástica, e intelectual, sobre todo.

Sus cuadros expuestos en la sala de la Universidad, en sucesión cronológica, muestran todo el proceso de su desarrollo, desde la objetividad un poco obsesiva de obras elaboradas mentalmente, con ciertos elementos para producir un efecto literario, *Oggi e domani, Il gioco, L'ombrello, Fuga del tempo*, realizadas sin embargo de una manera estrictamente realista, pasando por las telas cada vez más subjetivas de concepción, con el anfiteatro romano de Flavio al centro en un espacio vacío, que empieza a crecer paso a paso, hasta sus últimos cuadros enteramente abstractos, de colores planos y formas más o menos geométricas.

Pero el señor Vergara Grez no se queda aquí. Va más lejos aún: teoriza también como los grandes maestros del arte moderno: "Quiero crear —ha dicho— un mundo con leyes y principios propios, regido por un concepto de orden y geometría".

No es nada fácil, después de Cézanne. Desgraciadamente hoy día no se discuten las teorías ni los procedimientos. En este período derivativo y epigonal de la pintura moderna demasiado teorizada, demasiado explorada, sometida a todos los reactivos imaginables, lo que importa es solamente el talento del pintor. Treinta años atrás el señor Vergara Grez habría obtenido un resultado más de su agrado con esta exposición. Junto con algunos elogios apasionados habría sido víctima, también, de enconados ataques lo que habría realzado su presentación de manera muy particular.

Pasado ese tiempo de guerrillas, ahora, sólo podemos elogiar su fino temperamento, tan bien dotado, susceptible a las menores inflexiones del hecho plástico, imaginativo y sensitivo al extremo. Sólo podemos exaltar la innegable virtud poética de sus temas y composiciones, como asimismo la deliciosa armonía de sus gamas en sus últimos cuadros.

Si alguna objeción pudiéramos hacerle a sus realizaciones —y esta tacha vale para la mayoría de los pintores abstractos del momento, tan lejos de la ferocidad bárbara de los *fauves*— es el exceso de cuidado con que compone y desarrolla sus obras, exigiéndoles siempre, a cada una de ellas un resultado previo, intachable, desde su punto de vista, arreglado en *well to do* hasta en sus menores detalles, los títulos inclusive. Tanta previsión y tanto celo les da un estatismo imponderable a sus telas que salta a la primera ojeada; nada se mueve allí y hasta parece que una atmósfera sorda, de silencio absoluto, un silencio de campana al vacío las envolviera.

No se tome esta objeción, sin embargo, en su aspecto negativo, solamente. Es un mal común al racionalismo en la pintura de calidad, también, esa que muestra los poderes del ojo y de la mano, capaces de obtener un resultado pre-

visto, muchas veces un producto puro plásticamente hablando.

El señor Vergara Grez es un pintor de excepción, en todo caso, y, abstracto o no abstracto, estoy seguro que oiremos hablar de él muchas veces en el futuro.

TOMÁS LAGO

Exposición Paz Subercaseaux. Sala del Ministerio de Educación. 1º al 8 de junio.

Desde la Colonia se habló del talento especial que tenían las mujeres en Chile. Sensitivas, inteligentes, bien dotadas en todo sentido, al lado de los hombres parecían de una raza diferente y superior, según dijo un extranjero que visitó el país una vez. Por de pronto en la pintura actual figuran muchos talentos femeninos en las más altas categorías y la exposición de Paz Subercaseaux¹ no hace sino confirmar esta frecuencia.

De una familia de pintores presenta una cantidad de telas donde es posible ver, paso a paso, el proceso que han sufrido los artistas de nuestra época, desde que entraron a la Academia a aprender todo lo que tenían la obligación de olvidar en seguida —la pintura figurativa que se tocaba con los post impresionistas, más la violencia de los fauves—, hasta llegar a los lindes del vacío alucinante de los abstractos. Y Paz Subercaseaux no ha sido una excepción en este tránsito; en ocho años, desde 1948 hasta 1956 ha tocado en todas las cuerdas de la paleta de colores. Hay en su obra reminiscencias y alusiones a muchos nombres ilustres de la pintura moderna, a muchos problemas ya resueltos, búsquedas y golpes de vista.

Es el camino obligado de un pintor en la actualidad, la academia del momento, y Paz Subercaseaux ha salvado todos los obstáculos con brillo. En términos fehacientes sus telas son un testimonio, sin embargo, del incierto cami-

¹ Ha vivido en Italia, Suiza, Inglaterra. De niña, hasta los 13 años, estudió con Katherine Wilczynski, en Roma. Desde 1941 a 1944, asistió a la Stude School de Oxford hasta obtener el título de Bachelor of Art, formando parte más tarde del grupo dirigido por el pintor británico Víctor Passumore. Estudió también en Suiza.

no que ha llevado una vocación por la pintura en esta época de crisis. Las dimensiones normativas del cuadro han sido borradas y trastornadas más de una vez. Estas exposiciones “que muestran todo” dejan ver con mayor evidencia que otras, hasta qué punto se ha llegado en este proceso, y los efectos que causan en un temperamento demasiado sensible, las influencias discontinuas y los medios expresivos de un individualismo paroxístico.

Como dice René Huyghe “en todas direcciones, el arte moderno ha cavado galerías rectilíneas y estrechas que han conducido al límite de la acción humana”. “En todos sentidos ha ido más lejos que antes, demasiado lejos para no encontrar más que *culs-desac*.”

Pero, en el fondo del saco se encuentran todavía algunas cosas, cuando se sabe buscar poniendo en la tarea pasión juvenil y dotes naturales. De todo esto tiene la exponente.

¿Qué rasgo podría definirla en pocas palabras?

El dinamismo con que sintetiza los contrastes de la luz en sus últimas obras. Están allí la cruda violencia de un carácter más plástico que pictórico. En efecto, podrían suprimirse los colores que emplea sin que perdieran gran cosa esos cuadros. Reducidos a luz y sombra harían de todos modos unas espléndidas aguas fuertes, llenas de profundidad subjetiva y elocuencia lumínica. Podríamos agregar que, en general sus colores —aún los más vivos y rabiñosos— son poco vibrantes y aparecen siempre secos, tal vez por descuido en la preparación de las telas que se chupan degradando los tonos.

TOMÁS LAGO

Exposición de la Colección Fleischman, de pintura y escultura. Sala de la Universidad de Chile. 1º al 26 de junio.

Muy interesante la muestra de la colección Fleischman, de pintura norteamericana, que ha llegado hasta Santiago. Tiene algo saludable para nuestro ambiente demasiado saturado de nove-

dades transitorias, de lugares comunes de última hora, de veleidades santiaguinas. Había allí algo directo y comunicable, reflejo de diversos aspectos de la vida de un pueblo que merece destacarse y es motivo de reflexión.

Decimos esto porque, actualmente, la pintura es llevada y traída por un cúmulo de intereses contradictorios que la sitúan en un vértice inestable, oscilando entre una actualidad demasiado urgente y los patrones tan conocidos de la escuela de París.

Pero, cabría preguntarse, ¿es esto todo? Hasta hace poco las obras de arte estaban destinadas al consumo, se hacían para disfrutar de ellas en el hogar familiar o en los sitios de convivencia colectiva. En la actualidad las artes plásticas se han convertido en investigaciones personales, problemas por resolver, experiencias originales, esto es, han dejado de constituir un bien superior de la cultura para convertirse en testimonio de una hazaña intelectual. No hay más que leer los catálogos de las exposiciones para caer en cuenta de lo dicho. El toque significativo en la presentación de un artista está en las investigaciones que ha emprendido, en las novedades que trae entre manos, en lo diferente que es su concepto acerca de la pintura misma, podría decirse en lo poco que pinta como todos. Y resulta patético el hecho porque, por lo general, no se trata sino de copias y *pastiches*.

La colección Fleischman es la otra cara de la medalla. Reunida por una pareja de amateurs de Detroit —marido y mujer—, comprende más de 60 obras que abarcan un período aproximado de 180 años de la historia del arte de los Estados Unidos. Cada cuadro o escultura han sido seleccionados allí para gozar de ellos por su contenido en relación a hechos, por su valor emocional y sus cualidades pictóricas, es decir, el viejo y siempre renovado concepto de la obra surgida de la magia del arte. Los Fleischman, en principio, sólo compraron para su colección los cuadros que les gustaban.

¿El resultado? A nuestro juicio positivo si consideramos que los coleccionistas han declarado honradamente que formaron su pinacoteca a base de un conjunto de obras de John Marin, a las

que se agregaron más tarde otras de Edward Hopper y luego algunos nombres jóvenes. Pues, la recolección siguió por último un camino de crecimiento lógico, dentro de su órbita, seleccionando aquí y allá lo que faltaba para darle un mínimo de coherencia. Hoy vemos el resultado.

Con un criterio ortodoxo se podrían tachar algunas telas del conjunto desde un ángulo de vista rigurosamente plástico. Pero, la obra de arte también vale en función de... Igualmente podríamos hallar defectuosa una escena de Le Nain, o incipiente y pobre a un primitivo italiano, si examinamos solamente esos valores plásticos, sin embargo no podríamos negar lo que esos artistas revelaron sobre la vida de su tiempo y dejaron allí viviendo como una esencia inmarcesible.

Confieso que es este punto de vista el que se abrió para mí ante la muestra de los Fleischman. En ello podemos ver el gusto medio de un norteamericano de nuestro tiempo, pudiendo entre otras cosas apreciar el escorzo histórico que ofrece el mercado de obras de arte, desde los artistas que vulgarizaron el neopresionismo hasta las fronteras de la construcción cubista. Un magnífico retrato del siglo XVIII, del pintor Singleton Copley, es una especie de piedra angular del repertorio.

Los cuadros viven una nueva vida cuando se les usa, cuando se disfruta de ellos como algo físico, cuya presencia está adherida íntimamente a la organización familiar y la relación entre personas. En este caso son los bienes de la familia Fleischman, pero también las preferencias artísticas que adornan su mundo ideal cotidiano.

Un nuevo plan para formar una colección de pintura que puede ser muy útil en el futuro para entender el espíritu de nuestra época, y entender también en cierto modo a los coleccionistas norteamericanos. Los hay de todas clases y su obra es ingente en el desarrollo cultural de los Estados Unidos. La especialización de algunos conjuntos goza hoy de fama internacional, por el rigor estético de sus selecciones, como asimismo, por la amplitud de sus búsquedas. La Frick Collection de Nueva York con sus numerosos Vermeer y sus Rembrandt,

que figuran entre los mejores del mundo, no es más que una galería particular. Pero, es inacabable la lista de las colecciones especializadas distribuidas en los diversos estados de la Unión, como igualmente los museos que deben al fervor de estos amateurs su irradiación de actividad cultural. Podría decirse que las grandes familias de los financieros han escrito con sus donaciones cuantiosas, en los peristilos de los grandes museos, sus pergaminos de casta: Morgan, Rockefeller, Vanderbilt, Gutman, Mellon, Kress, etc.

Ahora bien, por lo general, estos regalos que abarcan los más diversos segmentos del tesoro artístico universal, corresponden a selecciones metódicas llevadas a cabo concienzudamente por los más destacados especialistas. O sea, no vemos en ellas el rostro humano de los donantes ignorando su propia sensibilidad.

La colección Fleischman, que comentamos, por el contrario, con un plan más modesto, nos muestra antes que nada la personalidad de sus propietarios, incluso su retrato acompañado de su familia. También su ideas estéticas: Amplio campo de debate para críticos y aficionados.

Veamos el pro y el contra. Podría objetarse en líneas generales cierta baja de tono, calculada, en los valores escogidos, cierto aire convencional en las definiciones plásticas, una especie de "buen gusto" limitado, que no ha dejado lugar a los nombres de primera fila porque siempre rompen con el orden establecido. Tal ocurre con el *plair air* un poco de receta de Constance Richardson, el cubismo prefabricado de Starkis Sarkistan (*Red bottles*) y ese cuadro surrealista *There once was a house*, de Hughie Lee-Smiths hecho a lo Dalí, pero en fácil, podríamos decir, traducido para gente equilibrada, con una luz de mañana de un optimismo reberberante muy lejos de la obsesiva planicie lunar de los oníricos. Pero, tenemos también esas acuarelas maestras de la vieja escuela, de Winslow Homer, y los cuadros de John Marin que son una sucesión de flagrantes enérgicas de primera clase, y varias telas de Albert Ryder, un artista completo del siglo pasado, a más de las dos composiciones espléndidas de Abraham Rattner, una de las cuales, *Prairie*

Sky, figura reproducida a todo color en la portada del catálogo ilustrado de la exposición.

Y hay todavía más, mucho más. Citando estos nombres sólo hemos querido marcar algunos acentos en la muestra que, de todos modos, como ya dijimos al principio se presenta como una influencia benéfica para nuestro calendario por lo que hay allí de un sano amor a la pintura, de fervor personal por el oficio de las formas y los colores, por la falta de prejuicios y franqueza de espíritu para ver y sentir.

Estamos seguros de que en Chile, por lo menos, la pintura ganaría mucho con la estimación más frecuente de estas cualidades, que constituyen un buen principio para enaltecer la obra de arte y sus procesos de elaboración y creación.

LUIS VARGAS SAAVEDRA

Exposición de Venturelli. Sala Sol de Bronce, Amunátegui 491. Universidad de Chile. Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Del 5 al 20 de junio.

El Material: óleos, acuarelas, dibujos. Temas: se agrupan bajo 4 títulos: 1º *Maternidad* (7 obras). 2º *Trigo, mar y verano* (24 obras). 3º *Dolor y Esperanza* (25 obras). 4º *Matriarcado chileno* (18 obras). Total 74 obras expuestas.

Lo mejor de la exposición son los dibujos, poseen soltura y destreza. El *Matriarcado chileno* es de calidad inferior a los expuestos el año pasado en la Universidad de Chile. En éstos hay un retorno progresivo pero no completo, a lo occidental. Ya con esta exposición Venturelli se aleja de su anterior etapa oriental. Ahora surge cierta lejana influencia de Rodin y cierta tosquedad y proporción achatada, "terrestre", de Maillet. Pero es curioso notar que los dibujos mejor logrados denotan la pincelada japonesa. Hay dos dibujos que resumen sus dos tendencias, el 54, con una figura yacente de espaldas, con un tratamiento escultórico de los volúme-

nes, tórax captado como caja, "cuerpo tronco", geometrización. Aquí se recuerda los rápidos apuntes de Rodin. El 60, que tiene resabios orientales, aunque no llegue a la gracia de línea ni a la espiritualización del tema, ni a la excesiva destreza técnica de los dibujos chinos y japoneses. Los dibujos de su exposición anterior poseían más belleza de línea en sí, más cadencia en las curvas y una soltura que hacía de sus pinceladas una verdadera grafía. Aquéllos eran más aéreos, leves; en éstos hay algo desaliñado, cierta premura y descuido.

El 26 y el 27 son quizás los mejores de todo el conjunto, sobre todo el *Perfil*. Aquí el lápiz da unos grises espesos junto con líneas de precisión, sobrias, gráciles. La cabellera está bastante bien indicada "y el alma del personaje llega y se asoma, aunque no logre permanecer frente a nosotros". Quizás nos desvie la ejecución.

En el 27, *Mirta*, es de alabar lo cristalino de los ojos, donde Venturelli ha trabajado con cuidado, con cariño, usando líneas y sombreados levísimos. En algunos dibujos del grupo *Dolor y Esperanza*, hay pájaros a la manera de Nemesio Antúnez; son apretados grupos de pinceladas, como pequeños tarugos, que estilizan las figuras y dan sensación de multiplicidad. *Pisagua* tiene la brusca pincelada de las ilustraciones que hiciera Antúnez para el libro *Chile o una loca geografía* de Benjamín Subercaseaux. (Por ejemplo, *Valles suspendidos*", pág. 65 de la Edición *Ercilla*, 1940).

Es curioso el dibujo 54, *Hombres*, donde se ha empleado la técnica del sombreado florentino: líneas paralelas que caen al sesgo.

Las acuarelas cubren escasamente el fondo blanco del papel, son rápidas, muy aguadas, de colorido pobre, apagado. Verdes crudos, amarillos, gris oliva. Dan una sensación de suciedad y poco trabajo.

En *Celebración e Invierno* hay mucho de Antúnez en las figuras. *Las encinas y las banderas* tiene un buen contraste de árboles cálidos y neblinas.

Y por último los óleos enormes y de un colorido deficiente.

Aquí el dibujo se malogra. Mezcla de pinceladas anchas, cucharazos y otras,

delgadas como alfileres, que quedan chillando entre colores enemigos. *Flor y frutos* muestra unas hermosas castañas pero sólo buen dibujo. Lo mismo ocurre con unas hierbas ralas, motivo decorativo del terreno de algunas escenas. Estos elementos de fondo se repiten: las castañas se presentan en los siguientes óleos: *Flor y frutos* y en *Reunión bajo el castaño*; las plantas, en *La vara de mimbre y Madurez y otoño* (el mes predilecto). Hay un rostro de niña de grandes ojos que nos sigue desde dos telas.

El señor Venturelli no es un colorista. Es un eximio dibujante. De esto, nos convence su exposición. Hay un trío de grabados sencillos sin mayores pretensiones, de trazo seguro, fondos parcos; un conjunto silencioso.

En general su exposición anterior es muchísimo mejor que ésta. Con respecto a aquélla, la actual representa un retroceso. Pero quizás sea el necesario paso de progreso que conduce con muchos titubeos hasta la forma final, nueva y señera.

RAMÓN VERGARA GREZ

Exposición Diez años de pintura italiana.
Museo de Bellas Artes. Del 18 de junio
al 19 de julio.

En el mes de julio pasado se clausuró en el Museo de Bellas Artes la exposición *Diez años de pintura italiana*. Fué organizada por la Bienal de Venecia con el auspicio del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y el Instituto Chileno-Italiano de Cultura. El Profesor Umbro Apollonio que prologa el catálogo, al explicar el contenido de la muestra, dice: "que no se ha pretendido ofrecer una caracterización en sentido histórico como si en diez años se creara en la pintura italiana algo particular o común, o fuera tan sólo una tendencia más acentuada". "Más bien se ha querido presentar el cotejo de dos generaciones en un debate acerca

de la forma que se ha estado ensayando en el arte moderno desde hace medio siglo”.

La presente exposición italiana nos recuerda, por su visión y vigor creador, a aquella francesa titulada *De Manet a nuestros días* realizada en mayo de 1950. Está destinada también a tener una influencia importante en el desarrollo de nuestra joven pintura. Sin embargo no se la comentó ni se la discutió suficientemente, como si la timidez o pereza del trato corriente estuviera también alcanzando a nuestros intelectuales. Nos hemos ido acostumbrando a escribir o hablar en frases sutiles que aún cuando en ocasiones condenan o reprueban, se prestan para el equívoco o la incompreensión porque se dicen en modo demasiado gentil. Parece de mal tono discutir y hasta definir lo que tenemos en presencia. Preferimos hablar con vaguedad y hasta afirmar que existe una manera “borrosa” de hacerlo. Rechazamos o huímos de todo lo que sea expresar cosas concretas en el arte y estimamos como odioso el someter todo a análisis para formarnos un criterio.

El generoso interés del público está requiriendo de la palabra que se dice sin miedo, palabra fuerte y clara. Sentimos como una necesidad salir del momento de confusión e incertidumbre que estamos viviendo y esto necesita de la discusión, la polémica y la crítica que nos puedan alejar de las costumbres falsas y viciosas. Hay que dar al traste con aquella literatura plástica hinchada de metáforas, que orilla los puntos de la definición para no comprometerse en el juicio.

Para nuestra generación que ha sabido superar la imitación de los tardíos módulos impresionistas y postimpresionistas, la presente muestra ha sido valiosa por cuanto nos ha confirmado en nuestras convicciones. El arte es producto de osmosis, permuta, provocación de sentimientos del modo más impensado y vario, y seguramente en la confrontación de estos resultados, surgió el deseo de luchar por un arte que grabe en la historia la fisonomía de nuestra época. Es de desear también que los más jóvenes, aquellos que por timidez o falta de información siguen tan fielmente a sus maestros, entren en un período de

meditación que les lleve a tentativas más claras y difíciles.

Cuando se tiene la visión de este conjunto, podría pensarse en una muestra destinada a destacar la realización y fuerza de convicción de los abstractos, impresionistas y expresionistas, pero estamos informados que se ha hecho una selección de la última Bienal y que se han agregado algunos pintores. Sin embargo echamos de menos algunos nombres, los de Alberto Magnelli, Rádice, Enrico Prampolini, entre los abstractos puros. Giorgio de Chirico, Leonor Finí, Fabrizio Clérici, entre los surrealistas. Carlos Levi, Marco Novati entre los neo-realistas, y el solitario Giuseppe Capogrossi.

Es impresionante el resultado italiano, más si se toma en cuenta que razones políticas trababan su desarrollo artístico.

Después de la segunda guerra mundial, es cuando se liberta el espíritu y la raza se desborda. La fantasía del italiano vuelve a ser la misma que en las grandes épocas, y nos recuerda a Giotto, Piero de la Francesca, Mantegna o Botticelli, porque el abstractismo está latente en toda la historia de la pintura italiana. Individualidades y grupos de pintores surgen de todas partes. Discuten, polemizan y practican la crítica, para poner en contacto con el pueblo, el conjunto de sus preocupaciones. Trabajan mucho y en la locura de la creación, una pareja de artistas florentinos no ha trepidado en solicitar la creación de un Ministerio. “Queremos oír —dicen— cómo resuena alegre esta propuesta, ¿pero qué otra cosa mejor y de mayor sensatez podría hacer nuestra sociedad, después que se le haya pasado el capricho de la bomba atómica y el satélite artificial? Queremos un Ministerio de la Búsqueda Artística... Piensa un poco Betina —habla a su compañera. Tú y yo, empleados estatales de la *Búsqueda pura*, con el deber de estudiar el sistema electrónico para pintar todas las mañanas de hermosos cuadros, el cielo.

* * *

Italia pasó la segunda mitad del siglo XIX, enclaustrada culturalmente. La inquietud espiritual de la península se había basado en una tradición falsa y re-

tórica que hacía urgente la reacción en busca de las tradiciones más legítimas. Gracias al Futurismo se libertó y pudo volver a la Italia el interés artístico europeo, comenzando su aporte a la historia del arte moderno. Entonces se producen las profundas transformaciones del lenguaje que habrían de relegar a segundo término las simples habilidades técnicas. Comienza el proceso que había de caracterizar la cultura figurativa moderna en un rechazo categórico del objeto, el que debía ser reemplazado por la reacción que experimenta el espectador frente a él. El Futurismo se proponía introducir las conquistas mecánicas de la época, la actividad práctica del hombre y el reemplazo de los idílicos campos por los paisajes de la ciudad que era donde habitaba el hombre moderno. Su emotiva naturaleza se veía impulsada por el vértigo de la velocidad, el automóvil y el ferrocarril. La estética del Futurismo partía de las premisas del Impresionismo, del cual admiraba el lirismo y el movimiento, afirmando que no podía existir pintura sin divisionismo, que eso debía ser un "complementarismo congénito". Un cuadro debía ser "la síntesis de lo que se recuerda y se ve" y debía conservar la "simultaneidad de los estados de alma". En algunas afirmaciones podían recordar a los cubistas con quienes sostuvieron interesantes polémicas. Sin embargo Boccioni, con mucha perspicacia, hacía ver que existían profundas diferencias entre ellos. "Es muy peligroso en arte, pasar del concepto como quieren hacer los cubistas, cuando falta en nosotros la identidad entre la realidad exterior y la interior".

Luego del genio aislado, Amadeo Modigliani, que creó retratos de exquisita poesía lineal, aparece el interesante tríptico de la pintura metafísica: De Chirico, Carrá y Morandi.

Giorgio de Chirico fué el creador de la *Pintura Metafísica*, uno de los más notables contributos italianos al arte europeo. Esta invención plástica está ligada a uno de los movimientos culturales más vastos y típicos de nuestra época, el Surrealismo. Nace en los primeros años del segundo decenio de nuestro siglo, resultado de la inquietud poética y juvenil del artista. De Chirico y Carrá son los animadores de la tendencia y

tienen su centro polémico y teórico en una Revista fundada por el escritor Mario Broglio, llamada *Valori Plástici*.

El misterio y el silencio, el estatismo y la frialdad de los objetos, son las características fundamentales de la *Pintura Metafísica*. El cuadro se desarrolla a manera de una fábula y en él los yelmos viejos, las arcadas de arquitectura, los maniqués, las plazas desoladas se organizan en un mundo extraño y apasionante. El choque inesperado entre las formas plásticas y los objetos, produce desconcierto y a este respecto existe una instructiva composición de De Chirico en que se oponen unos bizcochos a unas formas geométricas. Cuando este pintor daba los últimos toques a su *Héctor y Andrómaca*, con la fábula pagana terminaba la primera guerra mundial.

En los años de euforia fascista nace un nuevo movimiento, el llamado *Novecientos*. Tiene su nacimiento en 1922 con un vasto y ambicioso programa, resumir las alborotadas experiencias artísticas de los dos primeros decenios de nuestro siglo y conducir las bajo el emblema de una tradición de italianidad y clasicidad. Fueron en realidad largos años de dudas y tanteos, una especie de vacío de la pintura italiana. Las ideas se confunden y el desarrollo natural del arte se entorpece y retarda. Pero no sucumben los mejores agregando nuevos matices y nuevas calidades, Máximo Campigli, Mario Sironi, Filipo de Piscis.

La reacción contra el *Novecientos* viene en 1930 de distintas partes casi simultáneamente. *La escuela romana* de filiación expresionista con Scipione y Maffai que servirá después a la pintura que realiza Gutuso; la corriente abstracta de Magnelli (1915) que vive en París desde hace largo tiempo, alimenta en Milán las primeras escaramuzas del arte abstracto: Osvaldo Lucini y Mauro Reggiani. *El grupo de los seis* de Turín, con Carlos Levi, Francesco Menzio, Enrico Paulucci aprovecha de un llamado neoimpresionista para oponerse también al *Novecientos* de inspiración neoclásica.

Después de la segunda guerra se concreta la que se ha llamado *Generación intermedia*, artistas que rechazan categóricamente el objeto real para basar su confianza en las posibilidades de la plástica misma. De un lado los abstrac-

tos puros con Mauro Reggiani, Rádice, que niegan totalmente el objeto y procuran crear un organismo que trascienda nuestro mundo real. Y del otro los abstractos concretos que buscan expresar exprimiéndose en cada línea y tono sus íntimas reacciones frente a la realidad visual. Viene después la generación reciente y que determina la denominación a la generación anterior con Dova (1925), Crippa (1921), Sterpini, Tancredi, Carmassi, Brunori, Romiti, Vacchi (1925).

* * *

Muchos son los artistas que en Italia han trabajado en los dos o tres primeros decenios de nuestro siglo. En la Sala Chile se alistaron sólo aquellos cuyos ideales artísticos se identifican con los que siguieron a la primera guerra y cuya inquietud parece marcada por el *Novecientos*. Intentaremos un breve análisis de las obras expuestas dentro del espíritu que informa a la muestra: cotejo o polémica entre dos generaciones y en un espacio forzosamente limitado.

Arturo Tosi (1871-1956). Está representado con cinco obras discretas. Sin embargo son características de su lirismo y modalidad: se percibe en ellas la procedencia impresionista unida a las mejores cualidades de la tradición lombarda y la lección de Cézanne en términos de claridad constructiva. Tienen fino colorido y una materia graciosa y delicadamente sensual.

En una pintura que busca el enlace con la tradición clásica italiana por la solemnidad de las composiciones realistas expresionistas, Felice Carena (1879), aparece exaltado y violento, de dibujo incisivo y hermosas entonaciones en sordina. Concibe la pintura como una práctica ante todo sensual, que produzca arrebatos a la forma y le dé a su materia una construida y rica vibración.

En Felice Casorati (1886), persisten las sugerencias de la *pintura metafísica* en convivencia perfecta con el ideal neoclásico. El carácter principal de su obra está determinado por la composición de los objetos perfectos y fríos, sean figuras o naturalezas muertas, en una arquitectura de formas superpuestas de gran simplicidad en un comienzo hacia complica-

dos equilibrios de planos y volúmenes. Siempre ha sido fiel a una visión de una humanidad desamparada. *Sombras* es una obra típica de la posición racional de Casorati, no exenta del todo de romanticismo.

Pío Semeghini (1878), es un temperamento lírico moderado. Utiliza colores pálidos y delicados que recuerdan a la técnica del pastel por su calidad y manera de colocarlos en la tela con pincelada larga y delgada. Sus figuras, naturalezas muertas, paisajes, se sumergen en la atmósfera sin perder su natural consistencia.

Carlo Carrá (1881) es un artista que ha tenido una labor infatigable y de permanente enseñanza. Representante genuino del arte los primeros decenios al cual ha contribuido y ha reflejado en los diversos períodos de su desarrollo. Participó en el movimiento Futurista y contribuyó a la *Pintura Metafísica*. Es un romántico que ha elegido al impresionismo como partida a sus especulaciones y lo ha enriquecido dándole solidez plástica y claridad arquitectónica. Por una natural disposición de su espíritu en la conjugación y depuración de sus formas crea un clima poético entre soñado y abstracto, lleno de soledad y silencio. Las obras que aquí se exhiben son el resultado de una nueva concepción del color nacida en 1930 y de la cual ha resultado en hermoso ejemplo, *Bacino de S. Marcos* (1948).

Giorgio Morandi (1890) es un artista original y profundo. Es ejemplo de honestidad artística, cuya lección están aprovechando las generaciones más recientes de pintores "no figurativos" de Boloña, donde el maestro ejerce una cátedra en el Ateneo local desde hace veinte años. Su obra se enriquece por el modo de expresarse. No lo busca en la variedad de los temas. Ha utilizado siempre los mismos objetos, botellas o candelabros, las mismas macetas de flores, el mismo paisaje, y con ellos cada vez, crea una cosa distinta, como el músico en las variaciones de un mismo tema.

Mássino Campigli (1895), es pintor de visión muy original cuya trayectoria se ha basado en el estudio de las formas antiguas, pero no en el sentido arqueológico sino más bien cultural, por lo que aparece con respecto a ellas, indiferente

e irónico. Característica es su materia que recuerda la de un fresco antiguo, por su aspecto árido y calcinoso, con la cual obtiene efectos finísimos de color. Su recorrido va de las terracotas etruscas, a las pinturas pompeyanas, las estilizaciones egipcias y bizantinas, las que enriquecen a su propia pintura por medio del juego puro de la fantasía.

Filippo de Pisis (1896-1956). Está magníficamente representado con cinco obras, naturalezas muertas, paisajes y figuras. De la pintura italiana ha sido de los temperamentos más ricos y de los que han tenido más vasta producción. Su pintura está más próxima de una forma de expresionismo, que de una visión impresionista, por cuanto antes que la representación verista de las cosas, se percibe nítida y clara la exaltación del sujeto. El fondo es dramático y exaltado, histérica la anotación de las formas, cálidas y graves las armonías de color.

La segunda parte del comentario la dedicaremos a la *generación intermedia*. No nos referiremos a los pintores que se realizan en ideales que corresponden a las tres primeras décadas de nuestro siglo; muchos de ellos se ven en franca etapa de reelaboración de cuanto han visto y han aprendido. Hablaremos de aquellos artistas que tienen una actitud definida y valiente y afrontan el problema de la expresión en tentativas difíciles y aventuradas.

Estamos lejos de los tiempos en que se ridiculizaba al artista. Se ha comprendido que algo ocurre en el arte, un cambio de concepción y objetivos, para expresar la vida tumultuosa del hombre contemporáneo. Nadie podría pensar que el artista se burla del público cuando le presenta panoramas enmarañados. Recordamos las derrotas sucesivas y tristes que sufrieron los *Independientes*. La historia guarda el documento del Notario del tribunal del Sena, Paul Henri Brionne, en el que declaraba que un cuadro pintado por un asno, había sido exhibido en el Salón de los *Independientes*. Era la época de las primeras búsquedas y los pintores estaban desconcertados. La broma había sido planeada y llevada a cabo por los periodistas de la alegre y popular revista parisien *Fantasio*. Un asno había pintado un

cuadro con una brocha amarrada a la cola. Los periodistas se habían limitado a untarlo cada vez en tarros de colores diferentes. Al término de la operación, lo habían llevado al Salón con el título *Y el sol se adormeció sobre el Adriático...* firmado J. R. Boronali, anagrama de Aliborón que era el nombre del asno.

Aproximadamente cincuenta años de pintura experimental, han clarificado la ruta del arte, confirmando las audacias del comienzo. Los artistas buscan interpretar su propio mundo interior como realidad humana, en signos que naturalmente no son los habituales. Es cosa corriente entre ellos sentir el repudio por la anécdota y hablar de ella como cosa que complete más a la fotografía o al film. Los artistas italianos como artistas de nuestra época, sienten el arte como solución a problemas estéticos y morales, que resueltos pueden generar otros. Rechazan toda expresión artística que pueda convertirse en fórmula o generar en "profesión".

Se muestra a Virgilio Guidi (1892) con la generación intermedia tal vez porque el artista sexagenario ha sabido mantener su pintura en un plano experimental y en interés creciente. Sus visiones surgen de un estrecho contacto con la naturaleza, la que somete a depuración o síntesis con inflexible rigor mental. Constituye su preocupación fundamental la interpretación de la luz espacial, radiante y pura, a través de colores de extraordinaria claridad y pureza. El color azul aparece como la clave de su pintura y una forma de interpelación a la sensación del infinito.

Mauro Reggiani (1897) pone en juego lo más simple, aquello que ha hecho grande a la pintura y a los pintores: la belleza de la forma, el color y las relaciones cromáticas, la preciosidad de la terminación formal. El esquema de sus composiciones está perfectamente organizado en una rara perspectiva espiritual sin que se refiera a ambiente alguno. Existe en la definición y articulación de sus formas una voluntad de geometría en perfecta correspondencia con la elección del colorido. Sus arquitecturas proceden de mundos desconocidos y producen serena, sostenida e intensa poesía. Rechaza totalmente la imagen naturalista la que reemplaza por

la imagen de la fantasía pura. Por ninguna parte se ve concesión a lo "agradable", "lo bello", o lo "pintoresco". truculencias para solicitar sensualmente al espectador. No se piense que esta pintura definida por afán de libertad no tenga deberes u obligaciones, están los de la voluntad ordenadora que controla la fantasía y los arranques superemotivos.

Enrico Paulucci (1901) es genovés pero trabaja desde hace un tiempo con los artistas torineses. Perteneció al grupo de *Los Seis* promovido por Eduardo Pérsico contra el *Novecientos* sostenido por la dictadura fascista. *Los Seis* enarbolaron *la Olimpia* de Manet como emblema con la cual querían significar la necesidad de entrar en las artes figurativas europeas, en un gusto moderno de ideas propuestas por Lionello Venturi. Aspiraban a la universalidad y a la defensa de los valores de la civilización occidental. El tiempo les ha dado la razón.

Paulucci comenzó recibiendo la lección de Cézanne y fué avanzando llevado de su temperamento a la furia de los Fauves, Matisse y Dufy especialmente. Ultimamente realiza una visión abstracta expresionista en que los objetos se expresan en placas de colores sin que se hagan visibles en forma inmediata. En las cosas que aquí se muestran se percibe la evolución de la composición cerrada en la escala de los azules y los verdes profundos con trozos de color ribeteados a la manera de las vidrieras hacia la liberación de los ribetes o red que aprisionaban sus planos coloridos para expresar en *Colinas al atardecer* (1956) una naturaleza encendida y libre.

Renato Birolli (1906) es un temperamento sensual que modifica la realidad según exigencias fantásticas que no debe suponer una preferencia por el abstracto absoluto. "Birolli tiene bien puestos los pies en la tierra —ha dicho Lionello Venturi— quiere materializar su fantasía de sensación y de sentimiento, quiere expresar su fantasía con una vitalidad que se concrete en cada línea y en cada tono. Si Birolli aparece más realista que muchos de sus colegas se

debe a la vivacidad de sus reacciones ante el mundo que le rodea". En la época del *Novecientos* oficial, Birolli pintó San Zeno inspirado en la estatuilla del santo en la iglesia del mismo nombre en Verona, en el que demostró una simpatía por el color poco común en esos días. Un viaje a París en 1936 le puso en contacto directo con el impresionismo que modificó sus asperezas del color y enriqueció su paleta. En 1947 volvió a París y se detuvo en Bretagna (Trinité—sur—Mer) y estudió con humildad las últimas experiencias de Picasso y al cubismo cuyo lenguaje no había perdido vitalidad. La simpatía que había sentido por Matisse, y que conserva, le permitió el equilibrio, rechazando el aspecto terrible y dramático de la obra de Picasso.

Emilo Vedova (1919) dentro de una visión abstracta-expresionista aparece arrebatado y patético. No es el hombre que mira gozoso el espectáculo del mundo como Birolli, él ha observado su desarrollo y vive con respecto a él conmovido y pesimista. Sus imágenes producen la impresión que un mundo se desintegra o bien que busca integrarse, articulándose a través de una dinámica interna. Su afán depurador le lleva a abolir los artificios esteticistas o sensualistas, las exigencias del ojo y el paladar.

Estamos en presencia de un esfuerzo cultural considerable impulsado de la voluntad de universalidad que anima al hombre de nuestro tiempo. Italia ha batido las formas cansadas hecha retórica y ha tomado las que dicta una conciencia libre y creadora. Su arte se encamina con fuerza que avasalla hacia las últimas orientaciones del arte modernos; es de esperar que como se ha puesto al día en tan corto tiempo, con su capacidad de genio y trabajo conquiste las zonas inéditas de la poesía reservadas al arte de mañana. Las fuerzas espirituales se organizan y levantan en mensaje claro y amenazador...

Cuando el hombre italiano se habitúe a la libertad ganada con tanto esfuerzo, su espíritu logrará el equilibrio. No serán gritos o manifestaciones de conten-

to por ganancias más o menos locales o productos de una neurosis de postguerra. Se unirá al deseo imperioso de conseguir la unidad y la paz que el hombre busca ansioso para el desenvolvimiento de su vida normal. El temperamento italiano privilegiado, donde el lirismo mediterráneo y las formas matemáticas se dan en conjunción maravillosa debe lograr el producto que refleje tal conquista. Los fundamentos de ese arte que se ha venido anunciando desde el principio de siglo no podrán ser otros que el respeto constante del equilibrio entre la forma y el color, el peso y el valor, la geometría y la medida.

LUIS VARGAS SAAVEDRA

Exposición de Ernesto Barreda F. Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación, 25 de junio al 6 de julio.

Es un verdadero agrado encontrar en la obra de este artista serio y consciente un conjunto de telas soleadas y poderosas. Aquí se ha sublimado el cartel (affiche) a un rango de maestría, aquellos ángulos nuevos y asimétricos que nos llegaron del Japón, pasaron por Degas y Toulouse y fueron explayados en la fotografía moderna. Son miradas a los objetos que todos "siguen de largo" para hacerlos resucitar en la luz. En este sentido, Barreda nos "presenta" muros y ventanas. Es una reivindicación de los objetos hecha con amplia originalidad. Llega al hombre caminando por los objetos.

En el terreno técnico "en el lenguaje de los materiales", hay un cierto abuso leve, que merece reparo. Por lo general sus cuadros están hechos con manchas de colores puestas en forma de terrones de azúcar, esto da un efecto vibrante, luminoso y alegre, pero casi es una tiranía. No hay rasgos lisos ni superficies simples. Muchos cuadros ganarían considerablemente si se pusiera un espacio de pinceladas largas y fundidas. Por ejemplo, en el N° 7: *Sol y sombra*, hay

una muralla con este sistema de pinceladas "baldosas" y una reja que aprieta un paisaje tibio. Hay excesiva tremolación. El cuadro "parece un bosque de naipes tiritando". Aquí vendría bien una pared plana que contraste con el enrejado. La luz tomaría un valor pleno y la técnica en sí se destacaría con mayor fuerza. Los contrastes de técnica son tan efectivos y hermosos, como los de tema y de color.

En cuanto al colorido, se pueden distribuir en dos grupos, colorido limpio y sucio. Unos son nítidos y luminosos, entibian la sala, pero otros parecen ahumados, como cubiertos por un barniz de neblina. (Quizás una capa de *D'amar* daría más profundidad a los colores). Esto respecto a la luminosidad; los colores como armonizaciones son, en general, excelentes. Por ahí un desliz, en que el color chilla demasiado: un azul excesivo, muy dramático (15 y 2).

Usa la espátula con mucha agilidad, dibuja con la punta, un delgado surco que desentierra el fondo de la tela, abriendo la pintura. En algunos casos se ha dejado visible el trazo del carboncillo: *Ventana*.

La composición es sobria y posee aquella rara cualidad de no ser pedante y "solista". Es por esencia asimétrica, (el único ejemplo de cuasi simetría es el cuadro de la ventana y la jaula) juego de verticales y horizontales, casi ausencia de curvas (sólo en *Patio porteño*, Buenos Aires). Pocas diagonales. Ocul-tas secciones áureas, que no parecen obedecer al cálculo intelectual sino a intuición.

Examinando los cuadros diré que la muestra es dispareja, hay algunos de extraordinaria calidad y belleza, otros son muy inferiores. El mejor logrado me parece el N° 22 *Ventana*. Una composición austera, un tema glorioso y una luz a cascadas. La cortina es de un colorido perfecto, el juego de sombras con bordes azules es muy delicado. El paisaje de barandas posee una espesura de aire empapado de sol. Es un cuadro que dora las manos.

El patio porteño es una composición bien abstracta de colores sencillos, muy decorativa. *El Otoño* de color cristalino... Y daríamos la vuelta en alabanzas.

HUMBERTO DÍAZ-CASANUEVA

Exposición de Haroldo Donoso. Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile. Del 9 al 20 de julio.

Después de algunos años de ausencia y búsqueda implacable, Haroldo Donoso arroja a la pintura chilena un puñado de esencias. El resultado obtenido es el fruto de una responsabilidad duramente mantenida, más bien que de una fácil audacia o disimulada imitación. Me interesa destacar sus creaciones porque ellas brotan de aquella zona del espíritu moderno en que se encuentran apasionadamente juntas, la pintura y la poesía. Esta unidad funcional se resuelve en la visualidad pura en que se enlazan intuiciones líricas, vestigios oníricos y hallazgos imaginativos. Oscila Donoso entre la combinación de lo figurativo con lo maravilloso; y la pura subjetivización de las formas sin mayor contenido figurativo. En ambos planos o senderos, es innegable que este pintor alcanza estructuras pictóricas de punzante intensidad que lo sitúan junto a Matta y Zañartu y lo personifican como uno de los más ardientes exploradores de la pintura chilena actual.

Donoso bucea en el origen de las formas y sigue el curso de las raíces o el impulso que traza las curvas siderales, siempre con mano vidente, con voluntad tensa e iluminada. No ignora la realidad ni pretende una organización lineal o colorismo estrictamente no figurativo guiado por un propósito de frío geometrismo. Perfora lo real, profundiza la apariencia y viaja con intención órfica en el mundo de los orígenes buscando significaciones simbólicas. No nos da ejemplos de pintura automática o irracional porque equilibra la máxima espontaneidad con la clarividencia en la fijación de los valores plásticos. Si sus obras son proyecciones maravillosas del subconsciente, son, a la vez, problemas plásticos. Los planos vertiginosos del sueño no lo arrebatan ni lo precipitan y jamás pierde su sentido de claridad arquitectónica y refinado lirismo. La visión mágica y poética lo ayuda a sumergirse en el tesoro de las formas y los ritmos primordiales que constituyen el fondo dinámico de la materia. Sus

colores son puros, simbólicos y, a menudo, alucinantes. Cumple una verdadera "morfogénesis" en que el artista, como sucede con todo creador auténtico, no "representa" sino que "presenta" a un mundo "re-creado".

Lo dominan ritmos parabólicos y la obsesión del espacio mágico. A veces captamos, especialmente en la serie, *batalla contra la recta*, una profunda angustia que lo lleva a atormentar la forma y tornarla agresiva. Lo guía la necesidad de liberar la forma como si quisiera proyectar en un espacio desmesurado la vida ciega y constreñida que palpita en los gérmenes vitales más oscuros del ser. Pintura de buzo o de minero que descubre la plenitud dinámica y discierne con ánimo transparente, las relaciones formales hasta entregarnos la metáfora y el signo. No trata de anclar en el decorativismo o en el formalismo racional ni jugar con las formas o insistir en especulaciones espaciales, o evadirse en el caos. Exterioriza, con la ayuda de lo imaginario, ciertas ondas ocultas que la vida orgánica irradia y que sólo antenas muy sensibles pueden recoger y ligar en nuevas sintaxis. Sigue la curva que va produciendo en ella misma su propio espacio y en la búsqueda del movimiento van surgiendo los caracteres formales perfectamente definidos y nada sobra ni falta y las soluciones constructivas rechazan todo elemento arbitrario. Todo se afina, se purifica y se justifica en un orden nuevo, en un sistema de inquebrantable coherencia. Lo que para el ojo profano puede ser laberinto, es metamorfosis. Lo que puede ser imprevisto o caprichoso, es el decantamiento de espesas levaduras o el refinamiento de ritmos secretos. Si logramos familiarizarnos con sus composiciones, y encontrar el eje que las sostiene, entonces nos será fácil penetrar toda la riqueza de su desarrollo interno.

Haroldo Donoso trae a Chile una obra que impresiona por su sabiduría pictórica. Es posible que no traiga sino que devuelva a Chile algo profundo, enmarañado, algo que vive dentro de nuestro mar o de nuestra tierra, forma viva y misteriosa que él arranca del sueño de su alma y trasmuta en su espíritu lúcido.

HERNÁN VALDÉS

Ante la última exposición de obras de Carlos Faz. Galería Sol de Bronce. Amunátegui, 491. Del 23 de julio al 16 de agosto.

Si pudiera creerse que fuera posible obtener una lección de creación artística diríamos que la última exposición de obras de Carlos Faz serviría preciosamente para ello, en las actuales y aún en las pasadas generaciones de pintores chilenos. Pero el acto de la creación no se enseña ni se aprende. Carlos Faz nos lo muestra, simplemente como la expresión de un mundo personal (y entendamos mundo personal por la manera particular de sentir el que nos rodea) a través de medios que, si en un comienzo no parecen serlo, llegaron a conseguirlo mediante ese compromiso tácito, que ya en la naturaleza es posible observar, entre toda verdadera necesidad de la vida y su compensación formal. Agreguemos que cuando una necesidad no es auténtica la naturaleza suele negarse a procurarles medios de expresión y que, como en el caso de Faz, una auténtica necesidad de esa índole tarda a veces en definirse o, por una prisa, por una ansiedad irracional busca prematuramente formas que no le son propias, hasta que una íntima depuración resuelva la que corresponde a lo suyo. Este proceso en Faz es perfectamente susceptible de seguirse, lo que en más de una ocasión ya se ha hecho. La pintura chilena ha sido creadora en el sentido de que hablábamos, muy pocas veces, tantas como el artista haya logrado comprometerse vitalmente en su obra o cuantas su capacidad artística le haya permitido comprometerse.

Sabemos que Carlos Faz murió en 1953, a los 22 años, de manera aparentemente divorciada de las cosas a los motivos por los cuales él hubiera debido morir. Decimos divorciada, pero uno se explica muchas cosas de su vida, que parecen absurdas miradas objetivamente, al contemplar con devoción estética y sentimental su obra. Uno se explica, incluso, su muerte. Trataremos de aclarar esto y de probar —¡cuánto quisiéramos

lograrlo!—, la sabiduría con que el destino personal de algunos hombres, como Carlos Faz, dirige sus acciones.

Y es que si la muerte de Faz no corresponde al sentido de su vida, su obra, en cambio, tiene una secuencia tan perfecta que justifica hasta la falta de sentido de su muerte. Nos arriesgaríamos a decir que a través de ella su muerte se nos aparece como prevista, como fatal y claramente anunciada. No celebraremos aquí especialmente sus primeros dibujos, sus telas abstractas, sus intentos cubistas, extraordinarios para su edad y para su medio plástico, ni aún su período de primitivismo americano, en que hay más histrionismo y afectación que sinceridad, de expresionismo teatral, de placer estético ante la miseria que de familiaridad sentimental ante ella. Todo esto no nos parece sino capítulos, un gran trabajo del alma y del oficio, elementos impuros propios de las primeras excavaciones, para llegar a la gran síntesis, a la preciosa revelación que son sus obras últimas.

Es ante ellas que uno se interroga y llega a la conclusión de que en su destino su muerte estaba calculada como algo natural y de segunda importancia. Tanto nos hemos dolido y condolido de eso ya. Recojamos ahora el maravilloso trueque ofrecido a cambio de su existencia y ¿por qué no? junto con ella. Se pensará quizás que tratamos de sofisticar las cosas o que deseamos especular sobre un hecho puramente objetivo. Recuérdese, si tal sucede, que el arte no se ha producido casi nunca sin riesgos, sin dolorosas consecuencias, sin una vital devoción desinteresada del peligro y del éxito, los que habrán de sobrevenir, cada cual a su tiempo. En este caso creemos que el tiempo de cada cual ha sido, más o menos, el justo. Si la vida de Carlos Faz no alcanzó su madurez, ni siquiera toda su juventud, su obra, por el contrario, llegó a ella en un momento cuya relación con su muerte no deja de asombrarnos. ¿No hemos de pensar, pues, que ya había cumplido cabalmente su destino?

Sus últimas telas —quisiéramos referirnos especialmente a *Desesperación*, ejecutada en México en 1953—, alcanzan tal plenitud expresiva y sabiduría en los materiales con que fueron reali-

zadas, que sólo podrían equipararse a trabajos de artistas logrados después de gran experiencia y de una genialidad intensamente cultivada. Particularmente esta obra alcanza esa ambición tan difícil que encontramos lograda en los grandes maestros europeos, de la perfección en el detalle y en el conjunto. Cada centímetro de tela es una obra perfecta en sí misma y la obra en total lo es como los grandes espectáculos de la naturaleza.

Carlos Faz era ante todo un artista. Poseemos la madurez y perfección de su arte. Su vida —perdónennos quienes le amaron—, nada más podía hacer por ella, que su obra nos permitiera requerirlo.

Concluamos destacando la necesidad de un mejor conocimiento en nuestro país de su pintura a través de una *completa* exposición retrospectiva, y la posibilidad de su descubrimiento por los artistas y público de otros países, americanos y europeos. Faz deberá ser una conquista de la sensibilidad y creación humanas.

DOMINGO EDWARDS G.

Grabados, de Andrés Racz. Museo de Bellas Artes, 8 al 25 de agosto.

La primera impresión al visitar la exposición de grabados de Andrés Racz en el Museo de Bellas Artes, es la de asombro ante un alarde de técnica verdaderamente extraordinaria y fuera de lo corriente. En primer lugar, las dimensiones de algunos grabados son tales, que no estaríamos extrañados que un día se nos contara que Racz está ejecutando murales grabados. *La muerte de Orfeo* y *La serpiente de bronce* están bien cerca de este concepto. Existe en ellos cierta atormentada esquematización de las formas anatómicas que de repente nos hace pensar en algunos frescos de Signorelli o Polalluolo. Esto en cuanto al tamaño del grupo de grabados con temas alegóricos se refiere. Ahora, si empezamos a analizar la técnica misma de Racz nos hallaremos sencillamente ante el grabador con más conocimientos de su oficio que nos haya tocado

apreciar aquí en Chile (hablamos naturalmente de los grabadores actuales). La esquematización y la pureza de trazo a que ya nos hemos referido lo hace aparentarse a los grandes grabadores del Renacimiento italiano y, en ciertos momentos en que el trazo se hace más sutil, aún podríamos hablar de influencias japonesas.

A esta pureza de líneas dentro de algo que llamaremos un barroquismo esquemático se une, sobre todo en cierto tipo de grabados que se podrían clasificar como expresionistas y en lo que incluimos los con temas bíblicos y algunos de carácter intimista, un empleo vigoroso y expresivo de los negros. La atmósfera sombría y tormentosa de la composición nos trae a la memoria reminiscencias de Münch, Rouault, Kate Kolwitz y, por qué no decirlo, Goya. La influencia de Rouault de la primera época en *Estatua de sal* es notoria y la del expresionismo nórdico en *Degollación*, *Ofrenda*, etc. . . . lo es igualmente.

Mientras contemplamos la obra de Racz, la palabra tormenta está siempre en nuestra mente. Tormenta no sólo formal sino al parecer, anímica; Racz no es lo que podríamos llamar un hombre tranquilo y su religiosidad es del tipo violento y rebelde y nada de contemplativa. Racz parece amar el prójimo casi como a sí mismo, pero lo hace con desesperación, con furia.

El arte de Racz no es nada tranquilizador pero sí profundamente humano.

DOMINGO EDWARDS G.

Exposición de Arte Peruano. Museo de Bellas Artes. Celebración de la *Semana Peruana*. 26 de julio al 5 de agosto.

No creemos que se haya querido mostrar a través de la exposición de arte peruano que acabamos de visitar en el Museo de Bellas Artes, un panorama de la evolución de la plástica desde la época precolombina hasta nuestros días. Si así fuera estaríamos muy lejos de tener por intermedio de la exposición una vi-

sión de conjunto, ya que ésta adoleció de lagunas enormes en lo que se refiere no sólo a arte colonial, sino a arte popular actual.

Partamos entonces de esta base para hacer un análisis más o menos concienzudo de esta interesantísima manifestación estético-cultural. Para ello vamos a referirnos en forma relativamente extensa a la cerámica precolombina representada en esta ocasión por piezas, si bien no muy numerosas, poseedoras de un valor excepcional. Igualmente consideramos sumamente interesante, tanto en el sentido documental como en el estético, la curiosísima colección de máscaras rituales. Nos referimos, aunque someramente, a las influencias de esta riquísima herencia estética en la plástica peruana actual, reflexiones que podrán en muchos casos hacerse extensivas a las influencias ancestrales en el arte indigenista actual en Latinoamérica; las verdaderas, las falsas y, por consiguiente, las buenas y las malas, si es que estos términos de "bueno" y "malo" caben en forma absoluta dentro de la crítica de arte.

Comencemos por lo ausente (o casi) y constatemus que los cuatro o cinco objetos coloniales expuestos son piezas de menor cuantía si bien sirven en cierto modo para constatar la influencia de los motivos tradicionales del arte vernáculo en las formas barrocas importadas de la Madre Patria; influencias no sólo materiales sino en el espíritu mismo de la obra de arte.

En lo que se refiere a esa extraordinaria tradición artesanal que constituye actualmente la alfarería de Trujillo, Pucara y la sierra de sus alrededores, constatemus que en esta muestra la maravillosa diversidad de sus formas y motivos, su policromía tan especial, su ingenuidad tan cargada de tradición (atractivo especialísimo dentro de las artes populares) están pobremente representadas. Unas pocas de esas encantadoras iglesias de greda de Trujillo que son verdaderos exponentes de un arte ingenuo no artificial ni artificioso como es gran parte del arte *naif* de nuestro tiempo y algunos de esos sorprendentes toros de Pucara que más que ninguna otra manifestación de artesanía popular hacen pensar en relaciones insospechadas

entre Indoamérica y la India, Asiria y aún la cerámica Tang. Estos dos prototipos, si bien son de gran atractivo e interés no dan ni con mucho una idea cabal de la excepcional riqueza artesanal peruana. En lo que a artesanía elegante se refiere (objetos de platería, porcelanas, maderas) constatemus que para que una tradición artesanal sea pura y atractiva, debe mantener una gran proporción de ingenuidad, de candor y simplicidad, cualidades ciertamente ausentes en este arte pseudoindigenista de salón. No queremos decir con esto que la calidad de los objetos exhibidos sea inferior, ni que dejen de tener su atractivo, pero esos collares, cigarreras, carteras a veces muy finamente ejecutadas no guardan el espíritu del arte del cual derivan su ornamentación. Son flores artificiales y por consiguiente faltas de vida.

Lo que hemos comentado hasta el momento es el aspecto débil de la exposición, entremos ahora a una de las manifestaciones más sorprendentes del arte procolombino en América, cual es la alfarería costeña peruana y que constituye el punto fuerte en esa exhibición.

No pretendemos hacer un análisis detallado de la evolución de ésta. Contentémonos con constatar la asombrosa variedad de estilos, casi podríamos decir de escuelas. Desde la estilización de orden mítico, simplificada en Nazca y Pachacamac, hasta la transformación en un tejido intrincadísimo de motivos ornamentales análogos al arte indú de los siglos XVI al XVII.

Ese intrínquis lineal colorístico no pierde nunca su sentido de unidad y de armonía lo que hace que su contemplación, en vez de producir desconcierto, nos dé una sensación mezcla de equilibrio y fascinación, una sensación de carácter mágico que es lo que realmente perseguía.

Luego tenemos la alfarería de tipo naturalista que desde los ejemplos de un carácter arcaizante de Chancay, alfarería tosca casi en bruto que por decir así hace sentir la materia misma de que está constituida (estos "idolillos" Chancay poseen ese mismo carácter directo de los primeros balbuceos de la alfarería cretense). A continuación el realismo estilizado y monocromo de la alfarería Chi-

mú. Pocas veces en el dominio de las artes aplicadas se ha explotado las formas naturales estilizándolas de manera más perfecta de lo que lo hicieron los alfareros Chimú. La coronta de maíz, la calabaza, la espiga de trigo adquieren en manos de estos artífices un valor estético y expresivo insospechados. Como coronación a este conjunto de alfarerías realistas, figuran las Mochica con su acabado perfecto en dos colores (generalmente el color natural de la greda combinada con un blanco amarillento). Es realmente inexplicable que sin poseer el torno alfarero los Mochica hayan llegado a lograr una superficie tan lisa y perfecta que a veces sus huacos parecen barnizados o con una ligera capa de vidriado. El realismo de sus figuras es total, podríamos hablar al través de ellas de un arte del retrato en el Perú precolombino. Nada tienen estas figuras que envidiar a los retratos escultóricos de la Roma republicana o del bajo imperio Egipcio. Al través del realismo descarnado de los huacos Mochicas se han podido hacer estudios acerca de las enfermedades en el Perú procolombino, tal es la perfección con que estos artistas reprodujeron los más ínfimos deta-

lles de la anatomía facial; si a todo esto le agregamos una sensación de vida sorprendente, llegamos con la alfarería Mochica a una de las cumbres de la artesanía no sólo indoamericana sino que universal.

La edad de oro de la alfarería peruana fué entre los siglos X y XII. ¿Qué sucede con el arte actual? Más o menos lo mismo que en tres cuartas partes de Latinoamérica. O el artista trata de desprenderse totalmente de la herencia ancestral o cae en un pseudoindigenismo pintoresco e insípido que capta ciertos motivos plásticos, pero no el espíritu mismo del arte vernáculo. Hagamos una honrosa excepción con México. Perú no es excepción a la regla. Prefiero no referirme individualmente a los pintores que expusieron en el Museo de Bellas Artes. Sus obras me impresionaron como algo muy elaborado, muy cerebral, a veces con un excelente *metier* pero, sin ese impulso avasallador que presupone un arte que tiene como fundamento una tradición estética del calibre de la peruana.

El viejo maestro Sabogal vislumbró lo que podría ser una pintura peruana, pero sólo lo vislumbró y... nada más.