



«El triunfo de la Muerte»
por Orcagna. Panteón de Pisa

CRONICA EXTRANJERA DE BELLAS ARTES

No ha sido rico de grandes acontecimientos el último período artístico. Las diferentes publicaciones señalan una tregua en el impulso del arte contemporáneo y en las actividades de la vida artística. Ya en el curso del año 1936 las manifestaciones más sobresalientes y que tuvieron más resonancia fueron exposiciones retrospectivas, como la de Corot y la de Cézanne u otras

destinadas a crear paralelos ilustrativos a la historia del arte: Exposición de los dibujos, acuarelas y pasteles de Ingres y Delacroix; Exposición del retrato francés, etc.

En contraposición a esta inactividad del pincel, la pluma ha estado secundísima. Los estetas abundan, más que nunca, en teorías casi siempre contradictorias y que

pretenden señalar al arte caminos seguros.

Entre esos grupos de teorizantes y de artistas, tres se señalan por el carácter definido de sus concepciones: los super-realistas, los neoclasicistas y los realistas.

Los primeros, cuyo jefe y apolo-gista es el poeta André Breton, pretenden que la única o la más segura fuente de inspiración es el

subconsciente. Pero para ellos es menester que la obra de arte sea capaz de traducir la incongruencia, lo fantástico y los terrores del estado de sueño. «No se ignora—dice Mr. André Lhote—que los superrealistas se han propuesto sanear el arte literario y plástico, manchado por la rutina académica, para que sirva a dar asilo a las efusiones sin control del yo profundo». El grupo cuenta con adeptos de reputación tales como Chirico, Desmoulins, Masson, Gruzewsky, Max-Ernst, Dali y otros. Picasso, renovador y ensayista sempiterno, se ha plegado, a lo menos teóricamente, a este programa de ensueño.

El neoclasicismo, cuyo propulsor es Mr. André Lhote, prefiere dar al arte la claridad de las concepciones puramente lógicas. No aspiran mucho estos clasicistas al sentido humano y pasional que los clásicos renacentistas, pompeyanos u otros, solían dar a sus producciones y buscan más bien penetrarse del aspecto intrínsecamente orgánico de la obra. «Reflexionando sobre la diferencia fundamental que existe entre el arte clásico y el arte barroco, dice Mr. Lhote, llegué a constatar que el arte clásico se reconoce, desde los frescos de Pompeya hasta la apoteosis de Homero (de Ingres) por el predominio del ángulo recto. La vertical sobre la horizontal, que constituye la armazón de toda obra clásica es, en cierto modo, el hieroglífico de la tranquilidad y del silencio, al mismo tiempo que la expresión del esfuerzo continuo de la conciencia para borrar las huellas de los aportes inconscientes».

No se puede negar, en efecto, que tal es la organización general de la composición en el arte es-

trictamente clásico, pero no es menos cierto que ese método de composición servía de sostén al complejo emocional del artista: Cristiano y religioso en el Beato Angélico, pagano en Rafael. Rembrandt, que tan fácilmente escapa a las clasificaciones de quienes aman el rigor de las definiciones cartesianas, componía muchas veces sus cuadros en la misma forma que los clásicos italianos («El Cristo en casa de Emaus» o las «Bodas de Sansón»), pero introducía un elemento plástico común al barroco: la luz y esa tercera dimensión que tan antipática ha parecido a Mr. Lhote.

El tercer grupo es el de la juventud, y a él se unen artistas cuyos talentos tienen ya la consagración de los museos, como son Robert Lotiron, Marcel Gromaire y Charles Pequin. Se llaman algunos de ellos pintores de la realidad—de una realidad cuyas fronteras, mal definidas van a confundirse con los atributos del espíritu puro—y se afanan por sacar la pintura del estetismo puro, por volver al tema y por reconquistar para el arte el interés de la humanidad. No carecen tampoco de apologistas, a los cuales la pasión da una elocuencia que no consigue la dialéctica hábil y desdeñosa de los otros. Uno de ellos, Mr. Chapelain-Midy, considerado como uno de los buenos pintores de hoy en día, expuso en una conferencia los conceptos siguientes que señalan con gran claridad las nuevas aspiraciones:

«Pienso que la pintura no debe ser considerada en el plan único de la técnica y que es preciso devolverle su lado espiritual, sin el cual no podía ser completa.

«Placer para el ojo, desde luego,

pero también y paralelamente placer para el espíritu. Hay que estar persuadido por otra parte, de que estos dos goces están unidos estrechamente y de que las raíces del uno se nutren en el mismo suelo que las raíces del otro. La pintura es—antes que todo—lo repito, un lenguaje que se dirige a los hombres. Debe, pues, por esencia ser humana, es decir; debe tocar sencillamente en el individuo sus grandes factores generales de emoción.

«Es allí donde residen sus condiciones de vitalidad y todo hermetismo aparente va contra este principio».

Y más adelante agrega. «La obra no puede salir sino del equilibrio entre la inteligencia que sabe, la sensibilidad que reacciona y el temperamento que puede. Gobernado por esos factores que emanan de las profundidades mismas del arte, un cuadro se convierte en un mundo completo, que tiene sus leyes rigurosas, y del cual no se puede mover la menor parte sin causar el derrumbamiento de todo. El gran arte no contiene ni casualidad ni imprecisión.

«Pienso, por último, que la pintura ha llegado a una tal libertad de acción que ésta se le ha hecho estéril y ya no saca de ella ni impulso ni fuerza.

«Ha llegado el momento en que las trabas le serían necesarias y beneficiosas.

«Me parece que el dominio de las combinaciones puramente plásticas se ha legado hasta el límite de lo inesperado.

«El público, habituado a las audacias objetivas que lo dirigían hace veinte años, permanece sin reacción.

«Este fracaso de la novedad in-

dica claramente que la pintura debe hacer llamado a medios de acción más humanos y más interiores.

«Creo en la virtud creadora de las obligaciones, de las disciplinas tanto individuales como colectivas, de las reglas que, lejos de entorpecer al artista, hacen por el contrario, más elevada su expresión, más densa al obligarlo a dominarse a sí mismo y a dominar sus posibilidades.

«Cuando el marco es estrecho y rígido, en arte no se desenvuelve en superficie, sino en profundidad y en substancia. No es la riqueza de los medios lo que engendra un arte rico, sino la riqueza interior de su creador.

«Leonardo de Vinci, para no tomar más que un ejemplo entre muchos, no fué el geómetra perfecto, el espíritu de abstracción por excelencia, cuyas telas todas obedecían a cánones rigurosos y secretos?

«Tengo el convencimiento profundo de que la pintura no debe ver su acción limitada a rarísimos iniciados—lo que engendra el snobismo y la especulación entre otras plagas del arte moderno—sino que cada cual debe encontrar en ella su beneficio y su placer en la medida de su desarrollo intelectual y sensible.

«Lo que hace eterno y universal el poder de las grandes obras del pasado sobre el espectador, es que el esteta, desdeñoso de la objetividad que le parece primaria, y el hombre de la calle que no es sensible más que a ella, son impresionados de una manera semejante.

«El verdadero «artesanado» es aquél con el cual se puede vivir, es decir, aquél en el cual uno puede elevarse progresivamente, descubrir horizontes perpetuamente nuevos y alegrías cada vez más profundas.

«El período de post-guerra ha tomado los medios por el fin, los trozos, los estudios, los bocetos por cuadros. Creo que los bocetos, los estudios y los trozos no son cuadros y que no debe pensarse en hacerlos pasar por tales. Que tres manzanas, o un desnudo, lo he dicho en otra ocasión, puedan constituir una obra de arte auténtica,

es evidente, pero no es menos cierto que, por bella que sea, esta obra permanecerá siempre limitada e incompleta.

«Si, por el contrario, esas tres manzanas o ese desnudo concurren, conservando sus cualidades plásticas intrínsecas, a la expresión de una idea o de un sentimiento, la calidad de la obra de arte ganará en profundidad, en perfectibilidad y en alcance».

«Creo que la razón de ser de un pintor es hacer cuadros y que un cuadro es una obra completa, que une a la belleza óptica un significado humano y espiritual, que tiene, fin, entre sus diversos elementos, al mismo tiempo que un lazo plástico, un enlace de idea o de sentimiento.

«Paul Valéry ha dicho en alguna circunstancia esta frase lapidaria que, para mí, contiene toda la pintura: «El instinto no da sino las partes, pero el gran arte debe responder al hombre completo». Sin embargo, no se ha ensalzado a este instinto, durante estos últimos veinte años como la fuente única y suficiente de toda crea-



«Figura yacente».
Lelia Celli, (artista italiana)

ción. ¿No se ha dicho que era menester que el pintor no fuera más que eso y nada más?».

No es ese un lenguaje aislado, es un coro de voces que se encuentran, como es natural, con la oposición de una dialéctica desdeñosa y sarcástica. Así, en el número de noviembre de la revista «The Studio», el articulista R. H. Wilenski, a propósito del tema en el arte derrama su ironía sobre los pintores que representan personas haciendo cosas (doing things), signo para él evidente de la mediocridad. Con toda la mala fe de su argumentación hay en ella una observación que merece considerarse y que señala claramente la idea que esos estetas y artistas se forman del cuadro. «Esas pinturas naturalistas de gentes haciendo cosas—dice—son intolerables en la formal serenidad de las habitaciones modernas». No se puede negar que esa observación puede ser justa. Yo mismo he visto uno de esos cuadros naturalistas—de Roll, me parece—detonar como una gresería en una sala del Palacio de Versalles. Pero si existe un naturalismo detestable y que tuvo su origen en la propaganda de una escuela literaria, cuesta admitir que el cuadro sea un simple objeto de adorno, sin ningún contenido humano que le dé un interés en sí mismo, independiente de cualquier estilo ornamental. En cuanto a las gentes haciendo cosas, es discutible también que sean responsables de la falta de inspiración de muchos pintores académicos de hoy día. Esos mismos temas, con más elevación, sirvieron para crear cuadros inmortales: «La lección de anatomía», de Rembrandt, «Las lanzas», de Velázquez. Pero tal vez que esos nom-

bres no sean del agrado de los forjadores de abstracciones. «El triunfo de la Muerte», de Orcaña, podría convenirles mejor. Nada hay de más anecdótico que ese fresco que representa un cortejo de damas y caballeros que se encuentran en un paisaje de rocas, austero y dramático, con tres cadáveres ya en descomposición. Uno de los caballeros se tapa la nariz, una dama considera consternada el horripilante espectáculo, mientras uno de los señores se vuelve hacia ella en ademán de explicarle algo; las catalogaduras indican instintivo horror, y todos los personajes de la escena, hombres y bestias, expresan una acción concordante con la dramaticidad de la idea. Ninguno posa inerte para servir de pretexto a esas expresiones de plástica pura. Sin embargo, anecdótica y todo, la obra está compuesta con el rigor geométrico que encanta a los cubistas. La verticalidad de las figuras se continúa en las hendiduras de las rocas, la curva del cuello de los caballos establece el ritmo de una greca.

En este asunto tan discutido de la vuelta al motivo, argumentan algunos—defensores casi todos del cubismo o del super-realismo que la marea montante de la juventud amenaza ahogar con un doctrinalismo estético muy imbuído de las teorías sociales del día—que la vuelta al motivo será la aparición de un nuevo academismo, otros el temor pueril de que la pintura vaya a confundirse con la fotografía. Si una opinión personal hubiera de admitirse al cronista que escribe estas líneas, él diría que en muchos artistas la vanidad, el temor de confundirse con la mediocridad les hace preferir la incongruencia del



«Niño con un conejo»
Primo Conti, (artista italiano)

desvarío a la modestia del sentido común. Por eso es loable la actitud de esos artistas que renunciando al afán de singularizarse por un personalismo arbitrario e incomprendible para el hombre que no sea un erudito en achaques de teorías de arte, prefieran alinearse en jerarquías y cumplir, cada cual en la medida de sus fuerzas, con el deber cristiano de servir.

ARTISTAS ITALIANOS

En uno de sus postreros números del año 1936, la revista «The Studio» publicó una reseña informativa sobre la vida y la orientación artística italiana en los últimos años. La noticia, aunque breve, señalaba con claridad y conci-



Felia Casorati,
(artista italiana)

sión la voluntad de crear para el arte italiano una atmósfera de independencia, conforme al espíritu de los artistas de la península.

El aliento nacionalista del Fascismo no ha dejado de impresionar la conciencia del artista italiano. Es difícil al ser hijo de una patria grande y triunfadora, no sentir, malgrado las convicciones o veleidades políticas, un legítimo orgullo unido a un sentimiento de confianza. Tal debió ser la seguridad orgullosa del «civis Romae», y semejante a aquélla la actitud del americano opulento o simple marinero de los años que precedieron a la crisis.

El articulista, señor Antonio Maraini, señalaba al año 1911 como el principio de una nueva fase en la evolución de Italia. «Aquel año, dice, con la conquista de la Tripolitania y de la Cirenaica, marcó el despertar de la conciencia nacional,

Fué por ese tiempo cuando un grupo de jóvenes, entre los cuales Carena, Selva, Zanelli, etc., hoy día todos artistas de notoriedad, iniciaron un movimiento de reacción contra anticuadas modalidades en el mundo del arte. En Florencia se publicó una pequeña revista «La Voce» en torno de la cual se agruparon Papini, Soffici y algunos otros «pioneers» de un arte nuevo. En Mián aparecía el Futurismo bajo la dirección de Marinetti. Entre sus adeptos se contaba Carrá, Sironi, Severini y otros que, desde entonces han alcanzado fama. Todos nosotros—yo contaba entre los romanos—sentíamos la necesidad de una renovación y luchábamos contra el actual estado de cosas: sentíamos que nuestro país, como una provincia, quedaba a la zaga de los otros pueblos de la Europa. Nos propusimos en consecuencia, trabajar, no sólo en grupos separados, sino que también, en conjunto, simpatizando con los propósitos de cada cual, por el mayor bien del mundo del arte italiano».

«Con el año 1919 y con la paz, continúa el señor Maraini, cuando después de los años de interrupción, entramos de nuevo en nuestros talleres, sentimos que la creencia en los antiguos dioses nos abandonaba, y que algo de cambiado había en nosotros. Aunque continuamos repitiendo los nombres de los antiguos ídolos y mirábamos siempre a sus obras, comprendimos que nuestros propósitos eran diferentes y que habíamos despertado a la realidad de la vida racional y de sus tradiciones, mucho más fuertes en nosotros que la fascinación de la utopía de una estética internacional. Aunque la

Escuela de París, identificación de esta utopía, continuó por unos cuantos años más, siendo el objeto de mucha publicidad y discusión, los artistas más esclarecidos regresaron a sus respectivos países, al aproximarse la crisis que había de arrasarse con ese mundo de valores falsos y enviar a sus hogares, desde Montparnasse y Montmartre, a cuarenta mil artistas reunidos en los Boulevards».

Sin idea de discutir el dejo de proselitismo que se advierte en algunas opiniones del señor Maraini y que le lleva a declarar «falsos valores» a un movimiento artístico tan interesante y rico como el de la llamada Escuela de París—nuestra época ignora la indulgencia—es del mayor interés señalar en qué forma el Gobierno

«La Familia del pintor
Gino Severini, (artista italiano)



Panear
de
ziles
para
la
Industria
Cerámica



Fascista procura prestar protección a las artes. «Ha creado para los artistas, dice el señor Maraini, el Sindicato de Bellas Artes que se entiende con ellos como un organismo profesional y protege sus intereses y sus trabajos. Dependiente del Ministerio de Corporaciones, se subdivide en dieciocho sindicatos que corresponden a las antiguas regiones de la península». «Su dirección principal es una Secretaría Nacional compuesta por un consejo directivo cuya sede es Roma y de la cual dependen las dieciocho subsecretarías regionales. El número de artistas inscritos alcanza al presente a unos cuatro mil y pagan alrededor de diez liras como contribución anual».

No falta naturalmente la doctrina de aspecto político que explique los procedimientos puestos en práctica. «Se trata, dice el señor Maraini, de crear en el artista un sentimiento de responsabilidad, una conciencia de su lugar en la vida de su país y de la sociedad que no poseía con anterioridad al régimen fascista».

En un terreno más práctico, cada una de estas subsecretarías debe

organizar una exposición anual en la capital de cada región. Los artistas más destacados en estas exposiciones provinciales pueden ser admitidos en los grandes concursos artísticos nacionales, que tienen lugar cada dos años en Roma o en otras grandes ciudades. Los mejores de estas exhibiciones son invitados a participar en la Bienal de Venecia.

Otras leyes sabias han sido dictadas en pro del artista italiano: una que destina el cinco por ciento de las entradas a los museos y galerías de la península para acudir en socorro de aquéllos que estén pobres o enfermos; otra que ordena invertir el dos por ciento del costo de cada edificio público, en decoraciones artísticas, encomendadas al Sindicato de los Artistas, y por último, el Fascismo ha creado la Real Academia de Italia cuyos miembros, elegidos entre los artistas más destacados, gozan del prestigio de académicos y del más positivo de una asignación en dinero.

Comentando los resultados del sistema, dice el señor Maraini: «Primero que todo, el contacto

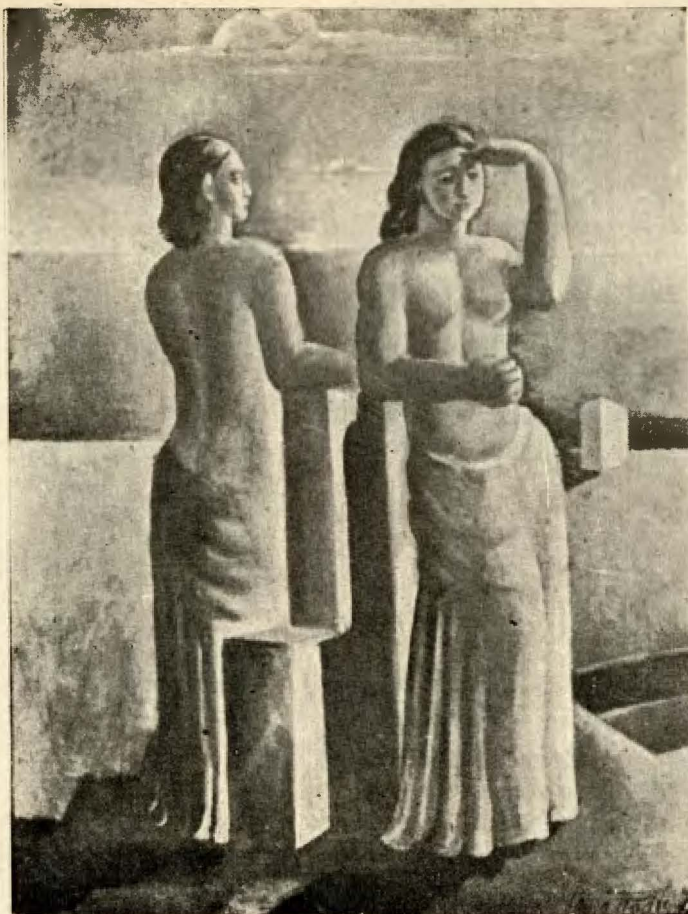
más regular y continuo de los artistas con las organizaciones del Gobierno, por un lado, y con el público por otro, ha tenido como resultado estimular obras que aspiran a expresar alguna idea o a conmemorar algún hecho. De aquí la desaparición de una orgullosa y falsa estética que contaba con los círculos de teorizantes y de profetas del arte por el arte».

«Segundo: en conexión con este cambio, algunas técnicas que por más de un siglo habían sido olvidadas—la pintura al fresco, por ejemplo—han vuelto a revivir, y otras, tales como el mosaico, el vitraux y la tapicería, han sido devueltas a su genuino estilo. Puede lo mismo decirse de la talla en mármol y en piedra y del tratamiento del bronce».

«Tercero: La representación de las personas, objetos y de cuanto los rodea no se identifica ya con el valor del colorido y de la forma sino que es comprendida y realizada por el significado que pueden tener en el sujeto y composición

«Perro lobo»,
Arturo Dazzi, (artista italiano)





Oleo de
Laura
Rodig

de la obra. En una palabra, el arte entiende ser un medio de expresión y no un fin».

Entre los grupos regionales que señala el señor Maraini figura en primer término el llamado «Novecentista», de Milán, y cuyo principal director es el paisajista Arturo Tossi. Se juntan a él Mario Sironi, Carlo Carrá, Aquiles Furai y Alberto Saliotti. En Turín se destacan las figuras de Felice Casorati y el escultor Eduardo Rubino; en Venecia el mosaísta Guido Cadorin y el escultor Lucarda; en Bologna José Romagnoli y el escultor Vignoli Farpi.

En Florencia Felice Carena y Romanelli, pintor el primero, escultor el segundo. Ambos pertene-

cen a la Real Academia y son los maestros más admirados y seguidos. Junto a ellos Ardengo Soffici, pintor y escritor de gran autoridad; Gianni Vagnetti, Primo Conti, Baccio Bacci y los escultores Arturo Dazzi, Italo Griselli, Giuseppe Graziosi, Bruno Innocenti, Antonio Berti.

En Roma el pintor Ferruccio Ferrazzi, de la Real Academia, que ha resucitado el arte de la tapicería y el escultor Atilio Selva, también académico.

Muchos nombres más señala el artículo del señor Maraini de entre los cuales escogemos, por más conocidos, los de Giorgio de Chirico y de Gino Severini, ambos residentes en París.

FRANCIA

MARQUET

París ha visto en los primeros meses del año una gran exposición del célebre pintor de paisajes. Venecia, la ciudad de los Dux, de San Marcos y del agua, no podía dejar de cautivar a tan delicado pintor.

Para Marquet, la poesía de los puentes, de la transparente y vaporosa luz de la mañana, de los malecones del Sena, de Napoles y de la costa mediterránea del Africa francesa, fueron siempre temas preferidos. Pintor francés y muy francés, ha sabido encontrar deleite en lo ponderado y lo justo. Su pintura de un realismo suave y poético le debe mucho a la sensibilidad del impresionismo; su colorido gris aperlado, cálido a veces y particularmente en su última producción, sobresale por relaciones precisas y acordadas. La precisión hace también parte del genio, ha dicho J. J. Weiss. «La justesse toute seule est aussi du génie».

PERU

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTE CHILENO

Desde Lima nos llegan las primeras noticias de la exposición que la voluntad de Federico Schwarz consiguió organizar y sacar del país, para darla a conocer en tierra extranjera. Se deben estas noticias a un extenso artículo de pluma de Carlos Raygada, aparecido en «El Comercio» de la graciosa capital del Perú. Es amigo el señor Raygada y los chilenos debemos agradecer a su cortesía, junto con la hermosa presentación de la exposición chilena que hace a la sociedad

limeña, otros artículos que ha publicado en el mismo diario sobre el ambiente veraniego de Viña del Mar y sobre la exposición artística del Casino. En el artículo que ahora nos ocupa, sin olvidar a nadie, destaca con preferencia los nombres de Marcos Bontá, Laureano Guevara, Eduardo Donoso, Carlos Isamitt, señora María Tupper de Aguirre, señoritas Inés Puyó y Ana Cortés, Jorge Madge, Pablo Vidor y otros. Ya he dicho que es amable el señor Raygada, pero no escapa a su fina observación una característica curiosa y sobre la cual nosotros, por un exceso de montparnassianismo, no habíamos reparado mayormente. Observa el señor Raygada, con razón evidente, que somos demasiado europeizantes y que no procuramos llevar a la tela los aspectos característicos de nuestro pueblo y sus costumbres y de nuestro paisaje. No podemos negar la justicia de esta observación que, de ningún modo, puede significar un reproche. Nos ha parecido que el arte debe ser por el arte y se puede advertir que, en general, a ese fin tiende entre nosotros todo artista, desde el que hace sus primeras armas, llevando a los salones figuras deformadas en perspectivas imposibles, hasta los artistas experimentados, cuyos esfuerzos se gastan en sutilezas cromáticas. No se puede sostener que el tema sea todo, ni siquiera lo principal que para eso sería mejor que las cosas quedasen en su actual orientación, pero sin duda hay algo de vital importancia en el motivo que sostiene la inspiración del artista. Por otra parte, el tema puede ser el vínculo de unión entre el arte y el público, ya que, razonablemente, no puede un artista darse a pensar que la perfección técnica y la sutileza de las

observaciones puedan ser factor impresionante para un público numéricamente considerable.

No tengamos pretensión de llegar a conclusiones sobre estas materias y reconozcamos al señor Raygada la parte de razón que le cabe, esforzándonos por no confundir el arte con el artificio, pero reconozcamos al mismo tiempo que un

artista como nuestro Julio Ortiz de Zárate tiene también la suya.

¿Quién puede pronunciarse entre «Las Matanzas de Icio» de Delacroix y un buen paisaje de Corot o de Cezanne? ¿Quién entre la Infanta María Teresa de Austria de Velázquez una Crucifixión de Rubens? —J. L.

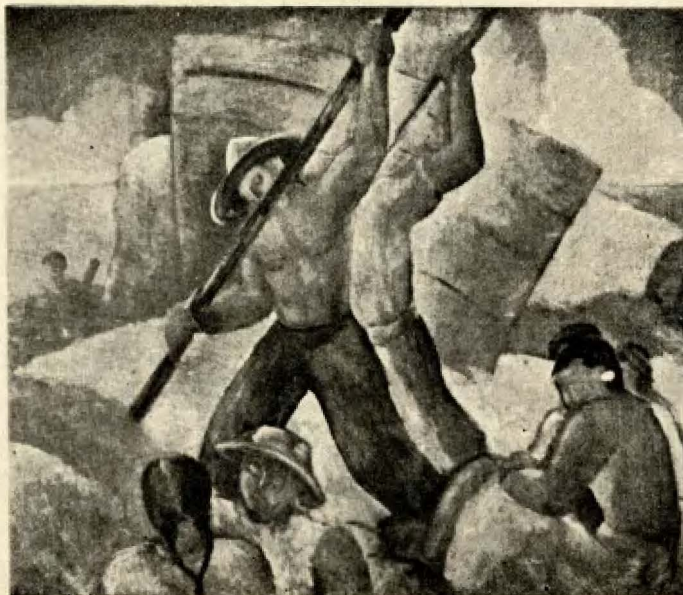
CRONICA CHILENA DE ARTES PLASTICAS

LAURA RODIG

«El joven, dice Goethe, cuando la naturaleza y el arte lo atraen se imagina, con la viveza de su deseo, de poder penetrar cuanto antes en lo íntimo del santuario. Llegado a hombre, después de largo peregrinar, advierte que se encuentra siempre en el vestíbulo». No he pensado en Goethe para sostener que Laura Rodig se encuentre todavía en la antesala del arte. Si alguien

me lo preguntase, no sabría yo decirme por la afirmativa ni por la negativa. Eso guarda, bien mirado, relación con la exigencia del observador. Si es Goethe quien exige, cuesta comparecer ante ese Júpiter con una ofrenda digna de su altar, porque el vate máximo de la Alemania era además de un poderoso ingenio, un artífice maravilloso.

Pero me alejo aquí de la obra pictórica de Laura Rodig, que un conocimiento más aparente que



Oleo de
Laura Rodig