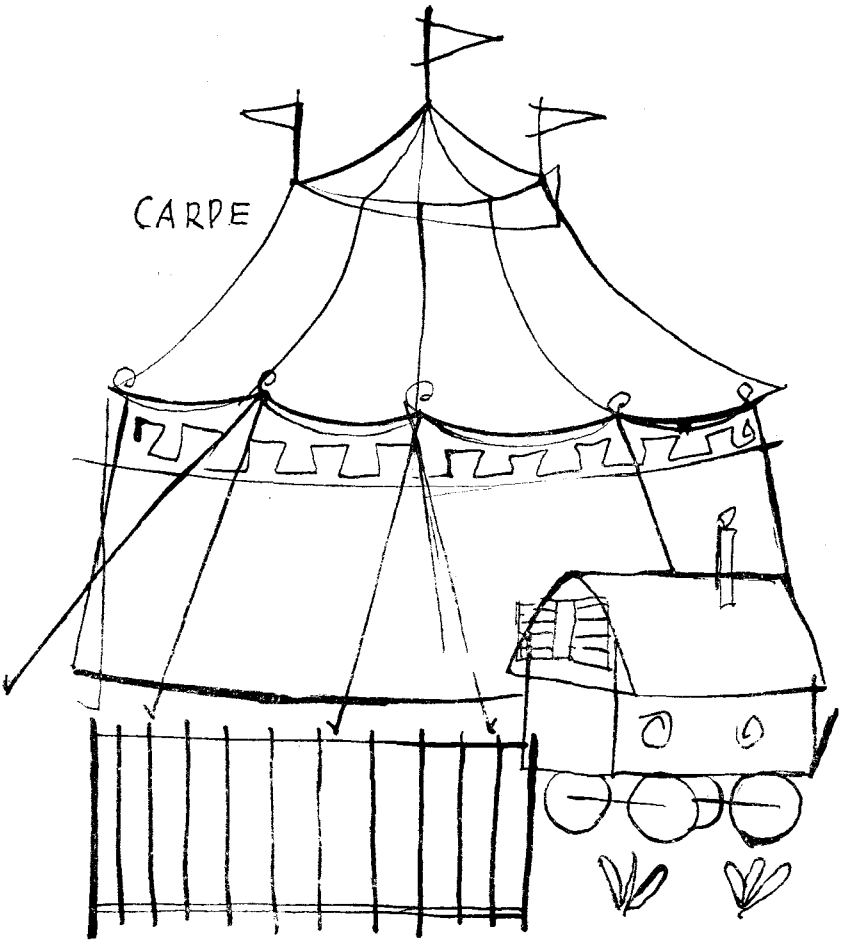



VICENTE AGUILERA CERNI

# ANTOLOGIA APASIONADA DE LA XXVIII BIENAL DE VENECIA

# *PRIMERA PARTE*

## PÓRTICO

Apasionada o arbitraria, como ustedes prefieran. Cuando se penetra en los jardines y pabellones de la Bienal veneciana, tal vez vaya uno con propósitos de imparcialidad, dispuesto a recoger una información completa, sin discriminaciones, guardando la proporción y los modos. Eso sería lo correcto y académico. Pero hay demasiadas cosas en juego para poderse permitir semejantes lujos. Si el arte es algo más que una frívola distracción, si ha de expresar un tema y un problema, será imposible permanecer tranquilos. Todos hemos de correr el riesgo de ser injustos y parciales cuando vamos buscando la palpitación esencial de un mundo, cuando se buscan respuestas a interrogaciones que hieren el meollo de nuestra contemporaneidad.

Así, pues, aquí vamos a ver una Bienal fragmentaria. Ni tan siquiera pretendemos haber seleccionado lo mejor. Unicamente hemos buscado la cohesión interior de un conclave abundantísimo y diverso, conformándonos con la posibilidad de hallar una sola palabra verdadera.

En cualquier caso, es difícil encontrar el equilibrio necesario para transitar desde la costosa elegancia del Gran Canal hasta la arquitectura de Alvar Aalto en el pabellón finlandés; o para pasar de Eugenio Delacroix a Piet Mondrian y de Juan Gris a Emil Nolde.

Esto es ir de punta a punta. Sólo la pasión podría intentar recorrer tales distancias.

## EUGENIO DELACROIX

Entre Eugenio Delacroix y nosotros, el impresionismo. ¡Qué tremenda frontera! ¡Cuánto camino andado desde entonces! Sin embargo, el gigante romántico sigue vivo, continúa hablando con palabras ardientes cuya vehemencia todavía nos quema.

¿Cuál es el misterio de esta vitalidad? Porque sus anticipaciones técnicas pudieron escandalizar a los devotos de David e Ingres, pero nunca nos harán olvidar que Velázquez llegó más lejos

en su última época. Por tanto, habremos de buscar en otra dirección.

Tampoco esperamos descubrir el secreto a través de sus temas, pues la literatura es uno de los pecados que los hombres de hoy condenamos sin reparo cuando tiene la osadía de contaminar lo pictórico. Y Delacroix es un contumaz saqueador de la historia literaria..., y de la otra...

Las setenta y seis obras que entre óleos, acuarelas y dibujos, expuso la Bienal en el «Ala Napoleónica» de San Marcos, pudieron darnos la clave. No en balde representan cabalmente la pasión creadora de toda una vida.

Cuando se pierde el rumbo, sólo una mano fuerte y segura puede volver a encontrar la senda salvadora; hace falta una mano violenta y casi sobrehumana para enderezar voluntades, imponer una visión o hacer comprensible un lenguaje que ya se había olvidado. Delacroix no poseyó el incalculable equilibrio que define a Velázquez; careció de la cólera sarcástica que hizo de Goya el emblema de un pueblo grande, contradictorio y áspero. Sin embargo, supo recuperar la antorcha, rescatándola de las manos arqueológicas que hubieran dejado extinguir su fulgor. Todos los temas pasaron a ser suyos: dulces y agrios, del pasado y el presente, heroicos e íntimos... Transitó de la sangre dolorida a la piel acariciadora. Tuvo la noción emocionada del movimiento, de las composiciones huracanadas y de la pincelada suelta que tiene vida propia. Devolvió a su arte el olvidado rango de peligro y aventura que poseyera en las obras de tantos grandes maestros, llenándolo de sentimiento e imaginación.

La vitalidad actual de las obras de Eugenio Delacroix es un secreto a voces. Nos golpea con tanta fuerza porque supo cargarse sobre los hombros el peso de toda su época, dispuesto a descargarlo en cada cuadro, en cada toque donde volcaba el alma tormentosa. No hay, pues, más secreto que su propia condición de romántico transido por un romanticismo pleno, imprudente, sin reservas.

Delacroix es la esencia de su contemporaneidad. No puede envejecer porque el romanticismo, como todos los períodos que se cierran, ya está a salvo de las injurias del tiempo. Y aquellos que lograron expresarlo plenamente gozarán ese privilegio de la intemporalidad. Tal es el caso de este pintor que, por ser completamente fiel a su momento, fué un rebelde y un precursor.

Es curioso comprobarlo: el cubismo, que supo captar una nueva visión del mundo y establecer las bases de una estética inédita, tuvo una existencia fugaz. No pudo ser su propia prolongación, muriendo en el extremado rigor de sus continuadores. Su misma vitalidad le acarreó la muerte. En Rusia, Malewitch—inspirado por un vasto sentimiento de anonadamiento ante lo absoluto—ahondó en su vertiente más misteriosa e incognoscible. En Holanda, Van Doesburg y Mondrian racionalizaron hasta el ascetismo de la matemática su imagen dimensional de la forma. En Francia, Ozenfant y Le Corbusier (recordamos que es suizo) quisieron extraerle su máxima depuración.

Así murió el cubismo. Así ha sobrevivido. Como todo lo viviente, llevaba consigo, desde la hora del nacimiento, el desaparecer y el prolongarse. Un destino cuyo más acabado y limpio exponente fué nuestro Juan Gris.

Nuestro, porque este José Victoriano González, como Pablo Ruiz Picasso, son españoles hasta las entretelas, pese a todos los trasplantes. Así vamos regalando posibilidades para luego poder conservar intacta nuestra nostálgica y orgullosa indigencia.

Pero esto es harina de otro costal, aunque seamos los herederos de su dolor y su esperanza. Ahora importa recordar a este inmenso Juan Gris que supo dar al cubismo la claridad y la pureza que España había escondido desde San Juan de la Cruz. Evocación siempre debida, pues incorporó el soplo de un espíritu a la problemática de un momento crucial para la historia del arte.

Es bien sabido, aunque muchos críticos devotos de lo epidérmico se obstinen en ignorarlo: la estética cubista no estriba sino muy parcialmente en sus apariencias geometrizantes o en superficiales descomposiciones de la forma. Si así fuera, tendría escaso interés. Es su ruptura con la perspectiva renacentista lo que le otorga jerarquía, la captación del espacio, según unos principios opuestos a los de la geometría euclidiana y la física de Newton. Multilateralidad, punto de vista móvil, dinamismo: tales son las premisas que, desde mediados del siglo XIX, transforman la noción del espacio y el tiempo. Se planteó, pues, el problema de conseguir una expresión artística acorde con el continuo espacio-tiempo y el principio einsteiniano de la simulteaneidad.

El cubismo renunció a la perspectiva renacentista del punto de vista único e inmóvil. Su visión figurativa contemplaba el objeto desde varios sitios a la vez, o girando en torno suyo. Así los desglosaba y desentrañaba, penetrando su corteza material.

Si los cubistas prefirieron redescubrir las posibilidades emotivas de la simplificación geometrizante, la elección de tal vocabulario—pese a su indudable interés—será cosa secundaria.

Lo que sí es fundamental—y esto se lo debemos, sobre todo, a Juan Gris—es el esfuerzo para enriquecer con savia espiritual una experimentación que en ocasiones pudo parecer fría prueba de laboratorio o irresponsable botaratada. Gris no podía resignarse a ello. Pensaba que, mientras otros pintores creyeron poder alcanzar la poesía mediante bellos modelos o motivos, el único medio para lograrla era valerse de *elementos* bellos; y entre todos los *elementos* posibles, ¿cuáles podrán compararse a los del espíritu? Esta sola idea basta para definirle.

La serena hermosura que irradian sus obras nace, precisamente, de su tensión espiritualizadora. Por eso pudo mantenerse fiel a su propio lenguaje plástico, pues lo fundamental, lo único que verdaderamente contaba, era la fuerza interior. Como un hilo de acero, su tenacidad era firme y delicada: algo limpio, duro y sensitivo a la vez.

Jamás recurrió al escándalo, ni buscó el llamar la atención, ni utilizó la propaganda. Fué alegre, sencillo y bondadoso. Quienes le conocieron bien nos dicen que amaba intensamente la vida. También sufrió mucho y murió muy joven. Pero aunque nadie nos hubiera dado noticia de tan egregia condición humana, ahí están sus obras revelándola infatigablemente, descubriéndola sin cesar; podremos encontrar en ellas alguna vacilación, incluso algún tropiezo; pero jamás hallaremos ni el más mínimo asomo de insinceridad o mixtificación.

Muy importante es el que hallara su expresión en el cubismo sintético, sin prescindir de ninguna implicación relacionada con este hecho. Sin embargo, su máxima lección es la de habernos recordado la incansable prioridad del espíritu y de los valores humanos. Incorporó una entrañable sinceridad a la temática de nuestro tiempo, una pureza insobornable.

Hallar nuestra exterioridad, la perfección de nuestra dicha: he aquí el objetivo, con palabras de Piet Mondrian, en el tercer manifiesto neoplasticista, publicado en la revista *De Stijl*.

Encontrar la exterioridad significa la realización de nuestra vida interior en la vida exterior. No sólo en nuestros actos, sino también en todas las cosas de que nos servimos, los lugares donde habitamos, los ambientes que creamos. Tal es el contenido, la esencia de la exterioridad.

Debiera estar bien claro el hecho de que nos hallamos ante uno de los pocos esfuerzos desarrollados en este siglo para lograr la armonía entre el hombre y su contorno, la integración humanística, la entereza contra la dispersión y la ruptura.

Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, George Vantongerloo, Jacobus J. Pieter Oud y otros personifican la concreción de un cuerpo ideológico cuya insoslayable necesidad aparece evidenciada por sus inmediatas consecuencias. El grupo *De Stijl* acertó a comprender que la dramática condición del hombre moderno reside en el antagonismo entre su interioridad y su exterioridad. Nada nos dijeron—que sepamos—de las guerras civiles y desgarramientos que nacen dentro de cada interioridad: ese papel correspondió al expresionismo. De todas formas, esa es otra cuestión. Nos falta el ideal común, la aspiración básica, esa plataforma de creencias y anhelos que tuvo—por ejemplo—el occidente medieval y que acabó por integrar existencia y esperanza en la confiada seguridad de un estilo.

Por eso, cuando Walter Gropius intentó con la *Bauhaus* otro gran esfuerzo para establecer la cohesión estilística de nuestro tiempo, llamó a Weimar a Theo Van Doesburg, el compañero inseparable de Mondrian. Allí quedó consagrada la eficacia didáctica del neoplasticismo, continuando más tarde en los Estados Unidos, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Harvard, también bajo la dirección de Gropius.

Buscamos nuestro estilo, nuestra exterioridad. Para alcanzar esa plenitud, Mondrian propuso la total ruptura con la «tradición»: idea completamente equivocada, pues la tradición sólo muere cuando se pretende la supervivencia de lo anacrónico, aquello cuyo significado y finalidad ha dejado de corresponderse con el conte-

nido y la aspiración de la época donde intenta sobrevivir. En tal sentido, como inserción de vitalidad, aquí hay estricta tradición: inconformismo creador, rebeldía constructiva.

El neoplasticismo es, fundamentalmente, una concepción arquitectónica. Como ha sido dicho y escrito tantas veces, bien puede repetirse una vez más. El esfuerzo hacia el logro de una plástica pura por el riguroso juego de equilibrios y contrastes, la descomposición de la superficie en campos de color, el gobierno absoluto de la vertical y la horizontal, llevan la pintura al terreno de la arquitectura. El pintor desaparece ante el arquitecto, incluso cuando se llega a la afirmación de los colores primarios y la negación de los no-colores.

La forma, en su máxima pureza, es geométrica. Siguiendo esa poética de incontaminación y desnudez, nos acercamos a lo aparentemente inamovible, a la sensación de que «aquello» es absolutamente necesario, matemáticamente exacto y conseguido en sus relaciones dimensionales.

Estamos casi al borde de la paz, la dicha y la perfección. Sólo nos falta—y esto también ha llegado—integrar la forma en el espacio, dar el salto desde el plano bidimensional hasta el vuelo inagotable del espacio-tiempo.

Sin embargo, hay algo angustioso en este lirismo, algo aterrador en la idea de un equilibrio total. Quizá necesitemos una dosis prudente de imperfección, la equidistancia entre la tortura barroca y el supremo desasimiento.

La exterioridad de Mondrian, su realización de la vida interior, tiene puesto el acento sobre la enorme tranquilidad—y el inmenso terror—del racionalismo. Llega hasta un límite, una frontera en la que, con sólo extender la mano, los dedos se empapan de sangre humana. Allí recomienza el problema. Allí hemos de volver siempre, a la criatura que lucha por hacerse en su mundo, que ha de hacerlo hasta encontrarse en él, que ha de hallar su entereza, su estilo y su dicha.

## CONCORDANCIA Y TRADICIÓN

Coincidiendo con la amplia antología de Piet Mondrian, Holanda ha expuesto obras de varios artistas relacionados con el movimiento *De Stijl*. El criterio que ha presidido la selección es de una admirable claridad y coherencia didáctica. Pocos artistas, pero absolutamente representativos.

El tema propuesto es del mayor interés: contribuir a perfilar los orígenes del neoplatonismo (obras de Van der Leck) y sus más recientes derivaciones (Constant y Volten). La mística de Mondrian —que por su misma esencia pudiera parecernos incomunicable— tuvo sobrados elementos de permanencia y transmisión. Resonancias aparentemente ajenas al campo pictórico, pero que en realidad significan la incorporación de una temática nueva al idioma arquitectónico.

Desde Theo Van Doesburg y Mondrian, hasta la poética intelectualista de Ludwig Mies Van der Rohe, se ha recorrido en poco tiempo un largo camino; el momento presente todavía puede ser considerado como transicional, como etapa de esperanzadora provisionalidad. En esto, como en todo, interesa más lo interino y en formación que lo definitivo y clausurado.

El casi octogenario Bart Anthony Van der Leck representa la concordancia con los principios de la revista *De Stijl*. A. M. Hammacher nos recuerda las fecundas discusiones entre Van der Leck y Mondrian, sostenidas en Laren entre 1914 y 1917, mientras Europa se dedicaba con fruición a su perseverante manía de destruirse a sí misma. Ateniéndose al plano bidimensional, Van der Leck manejaba por aquel entonces (*La Tempestad*, de 1917, por ejemplo) un lenguaje agudamente simplificado, de inspiración geométrica, muy puro, aunque estilísticamente nos parezca hoy excesivamente contaminado por algunos elementos de rápido envejecimiento. Si bien en otros momentos tanteó la pintura con tinte social o bordeó la inspiración ingenuística, su mayor interés es el histórico y aparece centrado en torno a las afinidades con el neoplasticismo.

Michel Seuphor ha visto en la vida de Van der Leck dos elementos decisivos: soledad e impaciencia. Una condición y una fuerza, sin las cuales no se puede ser artista ni es posible alcanzar la pureza y la emoción necesarias para trascender y durar.

Dos artistas jóvenes—Volten y Constant—representan simbólicamente la vigencia de una tradición neoplasticista.

André Volten se aparta de Mondrian con sus esculturas espaciales, aunque su pintura guarde un severo rigor geométrico estrictamente abstracto.

Los trabajos de Constant (Nieuwenhuys) conservan y actualizan las preocupaciones que inspiraron el movimiento *De Stijl*. Su «Construcción espacial en negro, naranja, blanco y azul», utilizando planchas de plexiglás coloreado, se plantea y resuelve con

maestría un problema arquitectónico que nos recuerda a Theo Van Doesburg en alguno de sus estudios de descomposición y encastre de planos, previos al proyecto definitivo de un edificio.

Es imposible evitar la insistencia sobre los contenidos que «hacen» del neoplasticismo, desde sus orígenes, una arquitectura.

Desde Jacobus J. Pieter Oud, G. Rietveld y S. Van Ravesteyn, entre otros, hasta los más recientes maestros en los que persiste la tensión depuradora de la arquitectura racionalista, se marca un foco de potencia creadora nacido y robustecido en Holanda. Aunque sus últimas consecuencias todavía pertenezcan al terreno conjetural, lo aportado hasta ahora justifica sobradamente la revisión del neoplasticismo planteado por esta Bienal.

## EMIL NOLDE

Otros nos ofrecerán un augurio, un deseo, una esperanza o una pasión. Emil Nolde nos entrega un alma entera, sin reservarse ninguna parcela; se arranca a manos llenas la intensidad de un sentir, dejando al descubierto la misma tragedia esencial de todo lo viviente.

Así como Edvard Munch ahonda en la pavorosa soledad de las criaturas, describiendo amargamente su aislamiento ante el amor y la naturaleza, Nolde se destroza con un sentimiento elemental. Lo que es amargura y decepción para Munch, es incontenible drama para Nolde.

El noruego concibe el movimiento como una extensión que se define sinuosamente, como una sensación melancólica y en cierto modo resignada. Para este alemán aterrador, es una zarabanda irresistible, un agotamiento mortal repentinamente transformado en la sonrisa demente de alguien que ha perdido la razón a golpes de sufrimiento.

Ya han pasado muchos años desde la formación del grupo *Die Brücke*, donde se hermanaron los nombres de Nolde, Hodler y Munch.

Quisieron ser «el puente» entre el impresionismo y la pintura del porvenir. En tal empeño no se les puede negar una aportación fundamental: la de que el pintor puede convertir en una sola cosa su vida y su arte, como hiciera Vincent Van Gogh. El cuadro ya no podía ser el producto de la sensibidad, el saber o la adscripción a un dogma estético: tenía que contener hasta el último

padecimiento del hombre que se debate entre el terror y la alegría, entre el amor y la vida, entre la fe y la imposibilidad de reposar en su segura confianza.

El cuadro—como hijo del hombre—está constantemente haciéndose y desmoronándose. Su aparente inmovilidad es una perenne gestación, algo siempre inacabado, anhelante, insatisfecho. Es la pasión infatigable, el existir como conflicto, el filo estrechísimo entre el ser y la nada. Es la humana conciencia mortalmente herida por lo imposible.

*«Estos cuadros no deben realizar un coloquio cordial o simplemente bello. No; yo quisiera que representasen algo más: que muevan y eleven, comunicando a quien los contemple una concordancia entre la vida y la existencia humana.»* Así escribía Nolde en una carta de 1913, proponiendo un camino para identificar el *hecho* de vivir con la *voluntad* de vivir. Eso es lo que, en definitiva, representa la obra para quien intenta crear algo. Eso es el amor, la fe o la misma desesperación.

En el origen de estas tempestades, en su medula recóndita, hay una torturada religiosidad. *«La tragedia*—decía Paul Rostenne—*es el más poderoso aliado de los hombres y de Dios»*; para encontrar ese aliado en las creaciones de Nolde bastará con mirar de frente el alucinante golpear de los amarillos, los violetas, los naranjas. El color se basta por sí solo para expresar la tremenda ruptura interior que le desgarraba en la misma entraña de su ser hombre. Aparece sin paliativos, con una salvaje sinceridad que otorga valor simbólico a cada pincelada.

Allá en el fondo alienta un espantoso desaliento mezclado con patéticas esperanzas, pero la indiferencia o el escepticismo no aparecen jamás. Carecen de lugar cuando el vivir y el existir arden con una sola llamarada, purificándose por el sufrimiento, viviendo de su propio morir.

Nolde murió el mes de abril del pasado año. Había nacido en 1867. La Bienal ha expuesto una importante selección de sus óleos, acuarelas, litografías y aguafuertes.

## EL RESTO DEL PABELLÓN ALEMÁN

No cabe duda; el arte alemán de hoy se está fraguando con una seriedad y una altura impresionantes. Si exceptuamos la banalidad decorativa del pintor Ernst Wilhelm Nay, los demás—un

pintor y tres escultores—están trabajando con una solvencia difícil de hallar, incluso buscando en la propia Bienal.

La pintura de Fritz Winter representa el logro de una soberbia madurez dentro de las tendencias abstractas. Los cuadros se estructuran con amplio dinamismo, organizándose bajo un concepto espacial resuelto con fuertes tensiones independientes situadas en diversos planos. El espacio y la superficie acogen formas procedentes del inframundo biológico, multiplicidades y movimientos, energías de lo que pugna por hacerse.

Entre los escultores, Toni Stadler tiene un suave tinte arcaico. Bernhard Heiliger encuentra formas rotundas y claras, expuestas de modo muy personal. Karl Hartung posee una vigorosa fantasía que maneja volumen y espacio con rotunda seguridad.

## EVOCANDO A RIK WOUTERS

Es tremendo esto de no ser ni comienzo ni fin. Así se puede dramatizar—desde fuera, tal vez como lo vemos nosotros—el clima sosegado de una trayectoria artística. Sí; es tremendo estar entre el precursor y el epígono, entre lo que concluye madurándose y el verdor que empuja irreprimible.

Así vemos a Rik Wouters, el belga que nació en 1882 y murió en 1916. Estuvo fuera del eje en torno al cual giraron los problemas pictóricos desde Cézanne hasta los «fauves». Mas su desplazamiento no perteneció al orden artístico, sino—esto es lo triste—al geográfico e incluso al que pudiéramos llamar «político». Vivió y murió ignorado por esa casta sacerdotal que crea, solidifica, difunde y valora los nombres-fetiches del arte moderno. Esto no es un reproche: es una queja. Wouters se mereció algo más. Su obra es importante, noble y llena de verdad. Y por si esto fuera poco, hállase cuajada de presentimientos.

Muy importante es presentir. Pero quizá lo sea más el ser verdaderamente contemporáneo de su época. Esto no es, en modo alguno, una redundancia o una perogrullada, pues tiene aquí un especial significado. Quiere decir *estar en su momento*, vivir su esencia y saber expresarla.

Mientras algunos se quieren escapar de su contemporaneidad —hacia el pasado o hacia el futuro—, otros intentan captarla. Por ser este último el caso de nuestro hombre, fué posible que, par-

tiendo de Cézanne, desembocara por sí solo en el mundo de los «fauves».

Quien se encare con sus obras encontrará en algún momento la influencia de Cézanne. Y acertará al señalarla, pues fué muy grande su admiración por su gran maestro; sin embargo, no conoció más que reproducciones hasta 1912. Pero sus otras conexiones son coincidencias. Pensando en ello, Wouters se nos agranda, afirmándose históricamente como un caso al que no se le puede regatear atención.

Si mitiga la construcción cezanniana, en cambio exalta su color, le otorga mayor libertad y amplitud. Su mundo pictórico es siempre sincero; no hay en él ni una sola disonancia buscada para halagar o sorprender. Todo responde a un sentido honesto, plácido y alegre. Por eso puede exaltar los tonos hasta dejarlos en su más pura violencia solitaria, pues lo hace sin truculencia, tranquilamente, con amor.

### MARC MENDELSON

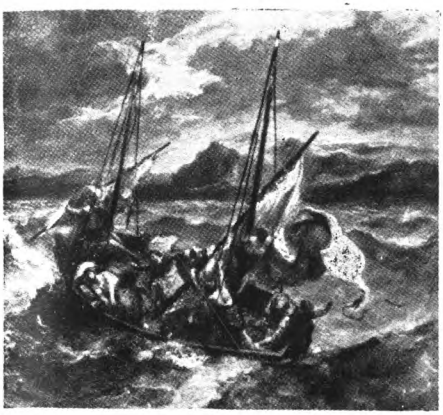
Sin salir del pabellón belga podemos dar un brinco espeluznante hasta el *hoy* más estricto y puntual. Ese *hoy* se llama Marc Mendelson, uno de los más claros y conscientes pintores abstractos que conocemos.

Gracias a su claridad y consciencia nos conduce de lleno a esa zona donde la plástica se transfigura para volverse musicalidad; donde la forma, el color y los conceptos todos del vocabulario pictórico no ocultan su vocación hacia el sonido. Quizá por ello ha titulado *Tocata y fuga* a ese cuadro tan meditado donde el abrumador impacto del amarillo limón aparece surcado por finos trazos negros.

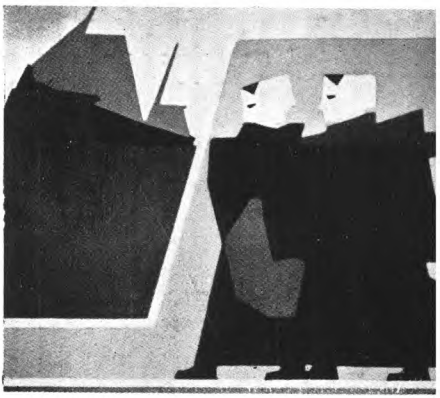
El lirismo, cuando brota tan contenida y reflexivamente, puede llegar a ser algo angustioso. Eso ya nos lo enseñó Mondrian y ahora volvemos a recordarlo.

### HELENE SCHJERFBECK O EL TOQUE MELANCÓLICO

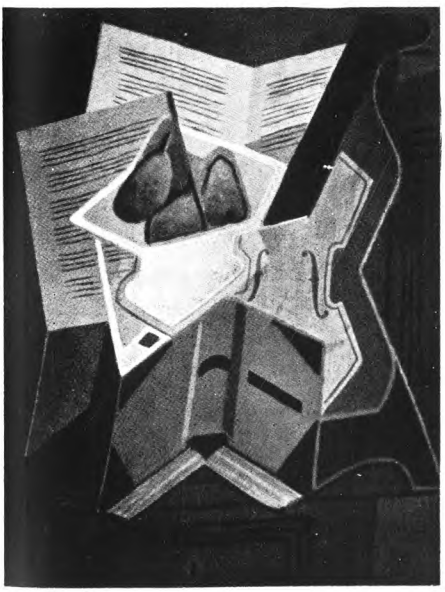
Al final se impuso la soledad, el aislamiento, la olorosa melancolía de un país de lagos y bosques. Esta pintora finlandesa, que fué alumna en París de la Academia Colarossi, de Bastien-



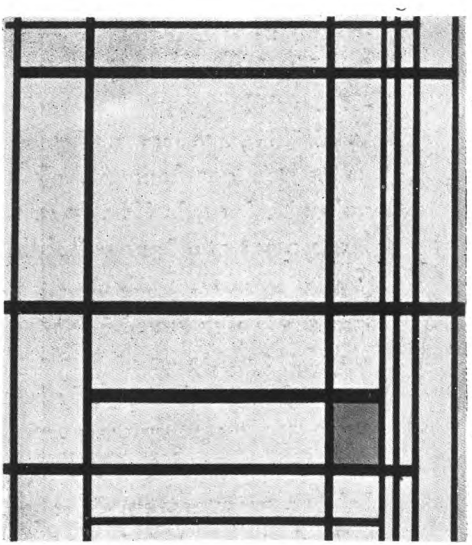
Eugène Delacroix: *Cristo en el Lago de Genezaret* (1853).



Bart Anthony van der Leck: *La tempestad* (1916).



Juan Gris: *El libro rojo* (1925).



Piet Mondrian: *Composición en azul* (1937).

Bernard Heiliger: *Figura* (1953).

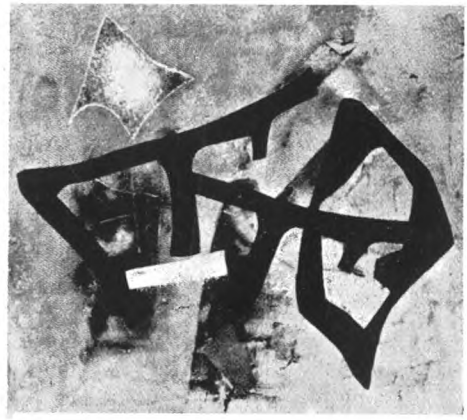
Karl Hartung: *Composición* VIII (1948).

Emil Nolde: *Muchachas danzantes* (1925).

Helene Schjerfbeck: *Cantante en negro* (1916-17).

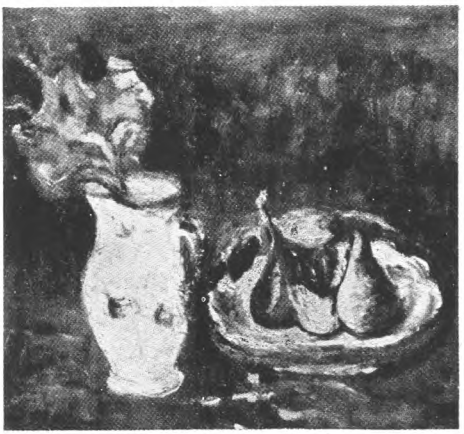
Filippo de Pisis: *Museo Poldi Pezzoli* (c. 1937).

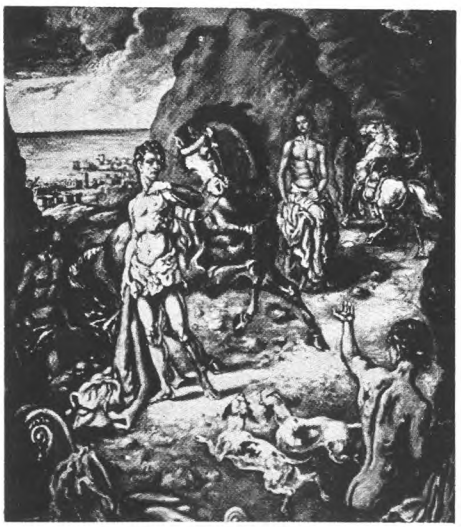
Rik Wouters: *Madame Wouters* (1912).



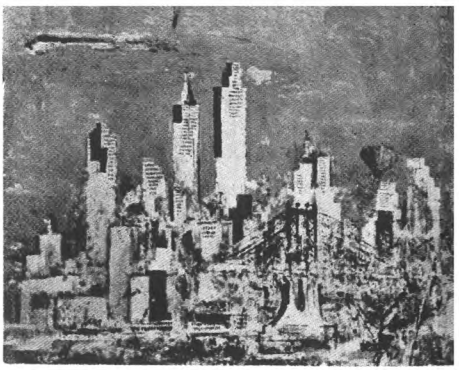
Fritz Winter: *La señal* (1950).

Arturo Tosi: *Naturaleza muerta con lirios* (1940).





Giorgio de Chirico: *Hipólito con sus compañeros en los montes de la isla de Creta.*



Wilhelm Thöny: *Nueva York* (1937, aprox.)

Lepage y de Puvis de Chavannes, acabó aislándose voluntariamente. Fué como el sometimiento a un imperativo latente en el tono íntimo y recatado de toda su obra.

La pintura de Helene Schjerfbeck — nacida en 1862, muerta en 1946—es de las que valen sobre todo por el «clima» que revelan. Por lo demás, es enormemente femenina, si aceptamos como signos de feminidad esa pincelada leve y diluída, ese colorido suave y apagado, ese dibujo elegante y un poco en proyecto. Incluso en su primera fase naturalista revela una entrañable vocación hacia lo esencial, lo que solamente puede alcanzar el soplo tibio de una observación espesamente amorosa.

En algún momento se nota el lastre de cierto «modernismo» epidémico, poco grave en artista tan contenida y prudente. Sin embargo, el daño es mínimo, pues en su ambiente manda el silencio, y cuando escuchamos palabras éstas llegan susurradas, suaves, penetrantes. La suya es una pintura sin prisas, para gentes reposadas. En tono menor, contiene una verdad indudable.

### FILIPPO DE PISIS

El día 2 de abril del pasado 1956, que casi aún usufructuamos los que todavía vivimos, murió en Milán Filippo de Pisis. Eso hace demasiado trascendental cualquier comentario sobre su pintura, pues no es lo mismo decir «he aquí lo que nos está dando», que recapitular cuál ha sido—y es y será, de forma irrevocable—la herencia, el balance de un existir, del sueño y la pasión de toda una vida.

Excesiva solemnidad, no cabe duda. Y, por otra parte, copiosos peligros de caer en la fría nota necrológica o en el obligado elogio incondicional. Es terrible comprobar el cambio que experimenta la valoración de las cosas cuando la muerte interpone su ruptura. Ahora, tras ese corte, tras ese distanciamiento distinto e irreparable, podemos preguntarnos: ¿qué ha quedado en nosotros de Filippo de Pisis?

¿Qué ha quedado? Pues poco y mucho. La pintura de Filippo de Pisis nunca nos impresionó en demasía, entre otras razones porque no estaba hecha para impresionar. En ella no cupo ninguna clase de truculencia, pues para eso hubiera debido estar más «acabada», más segura de sí misma.

Pues bien, mi mejor recuerdo de unos cuadros, vistos en di-

versas ocasiones y lugares, procede precisamente de esa inseguridad íntima. Lo cual no quiere decir vacilación, ni duda, sino algo más hondo y entrañable. No es un problema de dicción plástica —que en eso evolucionó con lógica y seguridad—, sino de visión del mundo.

Porque el mundo de Filippo de Pisis se quedó en plena gestación. Mas no es esa la palabra exacta. Mejor sería decir que se hallaba todavía disperso.

El artista lo veía a trozos. Era el anti-Cézanne por excelencia. Los toques aparecían repartidos como en un juego donde cada fragmento de los objetos quisiera iniciar una fuga o afirmar su minúscula personalidad inapresable. Si su color no fuera tan contenido, tan humilde; si su concepción no fuese tan sincera podría hacernos pensar en un Matisse menos conscientemente malicioso, sin tanta picardía para buscar una sencillez que en el fondo es construcción e intelectualismo.

No. Filippo de Pisis fué más espontáneo, sin dejar de ser consciente. Su nota predilecta y predominante ha sido la melancolía de quien espera el milagro de ver hacerse su mundo. Y eso es un idealismo un poco amargo, convencido de que le será imposible vencer la esquivez esencial de la hiriente, lejana y siempre huidiza realidad.

### ARTURO TOSI

Como Filippo de Pisis y Emil Nolde, Arturo Tosi casi acaba de abandonarnos. Murió el 3 de enero del pasado 1956 de nuestros pecados.

¡Qué horrible es constatar lo poquísimo que nos dice su pintura a los que hemos sido hechos atravesando otra sensibilidad, sufriendo otras pruebas, alimentando inquietudes nuevas! Así como el impresionismo se exasperó con los divisionistas, en Arturo Tosi encuentra su languidez, su pérdida de virulencia, su trasladarse a una fórmula ecléctica y tranquila.

### CIUDADES MÁGICAS : WILHELM THÖNY

Para Wilhelm Thöny las ciudades no tienen calles, ni avenidas, ni rincones podridos. Solamente parecen brotar—siempre en la distancia—como finos esbozos.

¡Qué diferencia con los norteamericanos! Para éstos manda la trepidación: sus ciudades están habitadas, se estremecen, sufren. Las de Thöny se desvanecen, quedan distantes, dejan un regusto agradable. Y es que este austríaco—pese a haber muerto en Nueva York en 1949—nunca dejó de ser un europeo.

En este caso la condición de europeo quiere decir que posee cierta indiferencia humorística, un deseo de reposar viejos sufrimientos sobre el acogedor disimulo de la alegría. Por eso pensó Werner Hofman en Dufy—como actitud—y en James Ensor—como dicción plástica—. Sin embargo, en el fondo de este querer quedarse en los umbrales, de este buscar la protección de las lejanías, se oculta un dramatismo que la pincelada no quiere confesar. Entonces, Thöny, el europeo, ve la gigantesca vibración vertical de Nueva York como un turista que llega en lujoso transatlántico, todavía embriagado de humor amargo, resistiéndose instintivamente a dejarse atrapar por los implacables engranajes.

El problema está allí, confuso y multitudinario. Mas, para protegerse de la tentación épica, Thöny interpone ligeras nubes y agrega graciosos aerostatos. Hasta la tragedia puede llegar a tener la apariencia de un juguete.

## LA FALSEDAD, TAMBIÉN

Este grosero sensual, este declarado enemigo del espíritu, representa uno de los síntomas más catastróficos que puede registrar el arte actual. Pese a la perruna admiración de la culta señorita Isabella Far (quien ha escrito la presentación en el catálogo general de la Bienal), Giorgio de Chirico seguirá siendo lo que ha sido y lo que es: la auténtica demostración de que en el mercado artístico y entre los críticos e historiadores hay un papanatismo aterrador.

Hace dos años Chirico expuso una amplia antológica al margeu de la Bienal. Esta vez la ha repetido, pero dentro de su marco protector. La impresión sigue siendo la misma no por las obras (cada uno puede hacer lo que guste), sino por su aceptación. Contemplando este fenómeno verdaderamente curioso es lícito pensar que algo funciona muy mal cuando puede prosperar la pobreza íntima de aquella «pintura metafísica» o la supurante podredumbre de esta lascivia petulante y agresiva. Los cuadros pertenecientes a esta última «manera» han sido pintados para ser en-

marcados con costosas y recargadas molduras doradas, para complementar ambientes de lujo sin refinamiento, para halagar el gusto por la carestía, el brillo y la molicie. Hay en todo ello como una mofa cruel y despectiva del pintor, una burla quizá merecida.

## LA NOBLEZA INMÓVIL

Por Giacomo Manzù para el meridiano de la nobleza. La escultura de bulto—como peso y corporeidad—alcanza aquí una rara plenitud, un difícil reposo, una casi imposible serenidad. Estamos, amigos míos, ante un verdadero clasicismo. Poder decir esto en pleno siglo XX, y ante unas obras que prescinden olímpicamente de casi todas las fiebres contemporáneas, es algo por sí mismo casi sobrecogedor.

¿Cuál es el secreto de Manzù? Porque, indudablemente, debe existir una misteriosa fórmula de alquimista del espíritu tras esa certidumbre que desploma tanta solemnidad sobre los bronces.

El enigma no puede ser nada más que la honda comprensión de esa única y definitiva palabra apresada en la materia donde se realiza la obra. Así se permanece o, por lo menos, se habla en *permanente*; eso es ser clásico: beber lo intemporal expresando la propia temporalidad.

Ignoramos si esto será o no el verdadero enigma del Manzù que va de 1951 a 1956. Si así fuera, sería el heredero milenario de un destello de la sorda y maciza gravitación de la escultura egipcia. Hay menos distancia conceptual entre un *Cardenal* de Manzù y *El Escriba* del Louvre, que entre una obra de Juan Van Dyck y otra de Van der Weyden.

Sin embargo, esta es una cuestión histórica y, por tanto, absolutamente prematura. Más interesante sería—si ello fuera posible—sacar a la luz, aunque sólo sea una lección de las muchas que podemos aprender tocando estas sólidas superficies. No una enseñanza estética, que eso puede verlo cualquiera observando su tenso anhelo de depuración—, sino un adoctrinamiento humano. Algo de eso que la crítica arqueológica bautizaría despectivamente como «literatura».

No obstante, para aislar ese mensaje hemos de volver al hombre que posa sus manos sobre la inerte expectación de la materia, al liberador de su emoción transformada en pura quietud. Así desaparece toda tortura, cualquier padecimiento. Pues en la pasión, y

hasta en el mismo amor, hay siempre el peligro de algo bajamente egoísta. Por el contrario, esta nobleza inmóvil—por mucha amargura domeñada que oculte—sabe sepultar las exaltaciones, ofreciéndose a nuestra vista con una suprema dignidad, con una egregia indiferencia que no se deja turbar ni por la alegría ni por el sufrimiento.

*(Concluirá en el próximo número.)*

Vicente Aguilera Cerni.
Fernando el Católico, 29.
VALENCIA.