

## EXPOSICION DE JOHN DUGUID

*por Enrique Lihn*

Entre el 16 de julio y el 3 de agosto del año en curso, la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, suplementó y renovó su público habitual con la visita de los admiradores, conocidos y amigos del pintor inglés John Duguid y de aquellos que enterados de su existencia vagamente legendaria, esperábamos, con sumo interés, la ocasión de esta última visita suya al país transfundido, esta vez, en la obra que lo perpetúa.

La circunstancia de haber vivido más de diez largos años en Chile —entre 1936 y 1946 (regresó aún en 1956)— no agota la explicación de la tempranía con que, a sólo dos años de su muerte, acaecida el 18 de septiembre de 1960, ha sido posible, en esta tierra lejanísima, disfrutar de una visión panorámica de la obra de Duguid; la misma muestra, o poco menos, que auspiciara en el Canning House de Londres la Sociedad Anglo-Chilena en mayo de 1962. Hasta el final de su vida las relaciones de Duguid con los chilenos fueron de buena voluntad o amistad legítimas, a tal punto que insistía en proporcionar a los pintores nuestros, extranjeros en Londres, acomodo en su taller. El actual director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Jorge Elliott, fue de los más constantes y entusiastas amigos que hizo el pintor en Valparaíso, con oportunidad de la exposición titulada Arte Británico en Chile que ayudara a organizar Duguid en 1940. Por todo lo cual lo puede sorprender a uno, un buen día, la oportunidad de entrar en contacto, en extensión y en profundidad con la obra de un excelente pintor inglés contemporáneo. Muestra que incluía cuarenta y seis telas, con el aditamento de algunos de esos cuadernos de apuntes de uso entre los paisajistas viajeros.

Los datos que sobre la vida de Duguid aparezcan en estas líneas, los he tomado de la monografía del pintor preparada por un grupo de sus amigos: Richard Carline, Max Chapman, Edmund Swinglehurts y otros. Sería bueno traducir y difundir ese trabajo y si me limito a citarlo y a explotar las sugerencias contenidas en él es que deseo, ante todo, reco-

ger las impresiones que la exposición de Duguid ha despertado en nuestro público y desarrollar el tema desde el ángulo de esta revista.

Ante todo, los datos biográficos más importantes que pongan en conexión vida y obra.

Nacido en 1906, maduró lentamente como pintor en una familia sin más tradiciones artísticas que las implantadas por su madre y uno de sus hermanos, arquitecto. Recibió en Oxford el grado de Master of Arts en Lenguas Modernas: hablaba perfectamente el francés, el alemán y luego el castellano.

Sus primeros estudios artísticos los realizó en el Ruskin Drawing School, donde conoció e hizo amistad con los hermanos John y Paul Nash y Gilbert y Stanley Spencer.

En compañía de un amigo —Richard Carline— vino, por primera vez, a América, en calidad de grumete, desembarcando en La Guaira —Venezuela—, para expedicionar, mientras su barco —velero de una flota mercante—, permanecía inactivo, el Orinoco, rumbo a Ciudad Bolívar. Lo precedieron, en el *descubrimiento* de América, su abuelo y su hermano Julián, autor de un libro que relataba sus aventuras en este continente.

El *Grace Harwar* no pudo respetar su itinerario y un viaje al Perú fue reemplazado por el regreso al puerto de salida en Finlandia. Su vida aventurera ha cumplido el noviciado clásico para abrir un ciclo en que se afianzarán, a partir de 1931, sus inclinaciones artísticas disciplinadas por la Escuela que fundara Walter Gropius en Weimar, en 1919: El Bauhaus, dirigido luego por Mies Van der Rode, con sede en Dessau.

“Las primeras noticias de la escuela de pintura del Bauhaus en Dessau —escribió Jorge Elliott en una nota cronológica “John Duguid ha muerto”, (Revista de Arte Nº 16): de la labor de Kandinsky y de Paul Klee en ella fue a través de Duguid, “quien atravesó —según la misma nota— por un período abstraccionista entre 1935-1938, “mucho antes de que el no figurativismo entrara en boga”.

Alumno de Kandinsky, Lionel Feininger, Albers y otros constructivistas del Bauhaus, su aplicación, su interés por la pintura no figurativa —desarrollo de formas en el espacio según criterios refinados con el mundo de las apariencias—, no hicieron de él un discípulo estable de los pioneros del arte abstracto. “Su temperamento —escribe Max Chapman— parecía sorprendentemente inapropiado a las ideas iconoclastas y radicales tal como se obtenían en la Academia Germánica”.

Era una mala época para el Bauhaus que terminaría con la clausura, bajo la acusación nazi de judaísmo artístico. La escuela fue trasladada a Berlín (y refundada en 1937 en Chicago), pero Duguid, que había

esperado reincorporarse a ella, viajando en compañía de unos estudiantes alemanes, verá frustrada su oportunidad de hacerlo.

Entre las telas exhibidas en la Sala de la Universidad, una obra de juventud llama la atención: "Palacio Ducal de Venecia" (1932-33), que representó a su autor en una muestra en el London Group, "el más importante de Inglaterra en esos momentos", de un colorido que recuerda —según su autor— los frescos del Giotto en Padua: gris piedra, rosa delicado e índigo.

El pintor figurativo se desentendiende rápidamente de sus episódicos, laboriosos ejercicios de eliminación de lo real dominado por su "objetivo amor a la naturaleza". El Palacio de los Dogos posee la "sombria sensualidad de sus últimos trabajos", afirma Max Chapman, verificando la palmaria reiteración de la obra de Duguid en el orden de sus primeros logros expresivos.

De paso en Sarajevo, donde sufrió el primero de una serie de accidentes, atacó una tela que "huele o debería oler a caballos", en lo que puede suponerse una transgresión casi agresiva de los principios que le inculcaran en Alemania Central.

Los datos biográficos registran un retorno a Suffolk (1933-36); el cultivo de antiguas amistades; la devoción por la música del pianista Duguid; la sumersión en una alberca, conjeturable en el cuadro de prostraciones que completará la muerte, en parte debidas al voluntarismo de un obcecado deportista; la tensión de su voluntad de estilo que se esforzará por definirse hibridando sus cualidades innatas y adquiridas: la lección del Bauhaus: impersonalidad, utilitarismo formal, integración y socialización de las artes, reducida a éstos y a otros predicamentos, puede haber repugnado al temperamento de Duguid induciéndolo al antagonismo, pero no así las sugerencias espirituales de esa lección, de un complejo idealismo.

El capítulo de su vida de pintor que se abre en Valparaíso en 1936, entra en el orden de los acontecimientos que el puerto parece todavía celebrar. Es una tardía manifestación de la historia, bien poco altruista, de los intereses británicos por Chile, demasiado completa para no incluir, sin embargo, la acción de imponderables y gratuitos agentes y fermentos espirituales.

La aparición de Duguid en las calles del puerto y el género de reposada existencia que llevara allí, como profesor de francés y pintura del Colegio St. Peter's, en Villa Alemana; miembro activo de su colectividad y del círculo de artistas de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, recuerda, a la gente familiarizada con el arte chileno, la figura igualmente simpática del marinista Thomas Somerscales (1842-1927), "el

primer pedagogo inglés que haya servido a Chile", según elogio de su época. Y, si uno quiere remontarse a los antecedentes remotos de la visita de Duguid, puede recordarse —a título de curiosidad, el talento local del Capitán Carlos Wood (1792-1856), que vivió en Chile la friolera de cuarenta años: el autor de "Puerto de Valparaíso" y "Buques en la Bahía de Valparaíso". Pintores chilenos bastante notables como José Tomás Errázuriz y Alvaro Guevara, hicieron de Inglaterra su patria de adopción.

"Chile es hermoso —habría declarado—, este puerto es una maravilla y no puedo eludir aquí lo que estoy viendo". "...rápidamente —agrega Elliott— se transformó en un admirador de Chile, en un expatriado que no sentía el menor deseo de volver a su isla".

La declaración puede tomarse como la pauta de la cortesía de un huésped agradable antes que como una profesión de fe estética; no obstante, señala el derrotero, que seguirá como pintor de "nuestros cerros, nuestras cordilleras, los pequeños valles transversales y los tormentosos ríos del sur". "He was at this time as free from what he called Art from Art as he would ever be, and painted with a serenity and refreshing innocence which is absent in his later work", escribió su amigo Carline.

Yo me atrevería a decir —con temor a equivocarme— que su poder creativo perdió algo de tensión interior en el trasplante o bien que maduró en Chile a un nivel más bajo del que alcanzaría al repatriarse el artista y durante sus viajes a España en 1951 y en 1956, como admirador del Greco y Goya.

Decididamente parece involucionar en algunos de esos paisajes a los que se refiere Elliot hasta una concepción tradicionalista de la pintura no muy diferente, a la que dominaba, sin contrapeso, el criterio de la gran mayoría de sus colegas chilenos que no se habían asimilado a las nuevas corrientes del arte europeo, quienes admiraban en la obra del artista, inspirada en la belleza natural, tanto los motivos que les eran familiares como el modo típicamente inglés de abordarlo.

Ese *inglesismo* fue la cualidad que en sus últimos años, como en los de su juventud —en las fases de mayor condensación de su personalidad artística—, se esforzó, aparentemente, por reducir, pues lo sentía como una rémora del libre estilo al que postulaba; docilidad a las apariencias y aplicada limpieza en la factura.

Lo que en verdad dominó al pintor en el exilio fue el conservantismo anglosajón contra el cual reaccionará luego, de una manera igualmente característica, pasándose al polo opuesto del liberalismo en la expresión de ese fondo del carácter nacional que ha sido tantas veces descrito, como obstinadamente caprichoso y disidente ultraindividualista.

En ningún momento de su carrera nos hace sentirnos, auténticamente, en presencia de un *inventor* de formas; siempre es su obra portadora de un contenido representativo aún en el clímax de su arbitrariedad expresionista. El énfasis recae en la sobrevaloración o enfatización de la imagen perceptiva nunca descoyuntada de su sustrato objetivo, como ocurriera en el marco de las escuelas expresionistas reconocidas.

Pienso que el realismo, disciplinante de la expresividad, aunque bien pudo atesorarla para una opulenta floración de la madurez artística, en la que aquélla alcanzara, en el decir de Tomás Lago, "una fuerza rabiosa", explica también, de modo negativo, la proclividad a un naturalismo ingenuamente documental más atento a las identidades que a las correspondencias entre el arte y la naturaleza. Esto es lo que sugieren "Hacienda en Rivadavia" o "Cerro la Campana" y otros. La sugestión de modernidad reaparece en los motivos de hombres y caballos que ejecutara a partir de 1937, en Concón, particularmente. De 1941, data "Ejercitando caballos frente a un mar alborotado"; de 1943, "Ejercicios de caballos en la playa" y habrá otras telas que completen este ciclo. Son obras de un templado primitivismo que recuerda prudentemente a Gauguin, pues acaso se sintió su autor inmerso, mientras las pintaba, en un medio al fin y al cabo exótico para él, frente a los fragmentos de un nuevo mundo indiano. A la impresión fresca y vivaz corresponden un diseño sumario, una lograda simplicidad en la disposición de las formas, un colorido sobriamente vibrante por la incidencia de tonos apagados y pequeñas notas de color, cualitativas.

Perdóneseme la insistencia con que imagino al sedentario profesor de francés, música e inglés, bajo la apariencia de esas personalidades tras-humanantes que, siguiendo la huella de Alejandro de Humboldt, inventariaron científica, literaria y artísticamente, el continente americano. La verdad es que no era menos movible que un Rugendas en el descubrimiento del paisaje chileno; en 1937, se lo encuentra en Temuco, donde lo sorprende un terremoto; la experiencia se repite el 39, pues ha vuelto al sur en compañía de su madre; ese mismo año sufre un nuevo accidente al desmontar un caballo espantadizo, y, en 1949, en compañía de su amigo Robert Edmondson, viaja al Norte de Chile.

Su admiración por Cezanne se hizo —escribe uno de sus amigos—, contagiosa en Chile. Y es seguramente en el tipo de obras que firmara en nuestro país donde se expresa esa admiración en la forma de un cezanimismo difuso, resonancias lejanas del maestro de Aix, quien contaba ya entre nosotros, a partir de 1923, con adeptos mucho más ortodoxos, discípulos de André Lhote.

El inglés encuentra en las cerranías de la costa su montaña de Santa Victoria, un paisaje que se presta para la concreción de la complejidad natural en la simplicidad de las grandes masas plásticas y guarda, ante ese paisaje, una gran reserva de la subjetividad y de la expresividad en beneficio de la "verdad visual", lo que llamaba Cezanne realización de las sensaciones. El "Cerro de la Campana" (1942), ofrece un buen ejemplo de la familiaridad de pariente lejano que asocia y disocia al maestro del *discípulo*:

En los primeros planos Duguid registra, la flora local, con un insubistente mariposeo del pincel —visión a larga distancia—, contrario a la soledad en el detalle a lo Cezanne que, en principio, dibujaba con el color.

Por otra parte, bajo la apariencia de estabilidad y reposo adoptada por el último plano que tantas veces cancela el espacio tridimensional en la obra de Cezanne y lo acerca todo a la superficie de la tela, vibra una inquietud de mayores lejanías ilusionistas: líneas de fuga afluyen desde la izquierda del primer término, circundan el óvalo de la laguna, tuercen de derecha a izquierda, dibujándose en las formas sesgadas de los cerros, para insinuar, nuevamente, un cambio de dirección desde la cima de "La Campana". De modo que este paisaje serpentea alejándose y prefigura el contrastado ritmo unitario y el desplazamiento en profundidad de los motivos de Andalucía, Norfolk y Wales. Puede verse en "Rivadavia, norte de Chile", por otra parte, un ejemplo de verdad literal, de inventario del paisaje que se efectúa en la "superficie de las cosas".

Cezanne sustituye el patetismo romántico de sus primeros años por la madurez de su obra constructivista. Duguid, a la inversa, arriba al expresionismo del que partiera para establecerse en él definitivamente. Triunfa la "sombria sensualidad", el retraimiento apasionado y hasta una ceguera penetrante para los amables aspectos naturales, cuyo correlato es esa visión interior de las cosas, descarnadora:

"Y qué decir de sus desnudos —comenta Tomás Lago ("Duguid, un gran pintor inglés", *El Mercurio*, agosto, 1963), están hechos de una fuerza rabiosa, aparte de toda sensualidad, más bien con un rigor plástico en desentrañar los valores activos de la carne —trabajo de caballete— que los sentimientos humanos que irradia el cuerpo de la mujer".

El expresionismo duguiniano basado —escribe Chapman— en una tradición anterior al Bauhaus, aparece bien caracterizado en esta cita si se atiende al equilibrio que el pintor se esfuerza por establecer entre el *pathos* distorsionado de la imagen y su *perceptividad* de realizador de una verdad visual subsidiaria de la naturaleza, pero de una natura-

leza más profunda, es claro, que la que espejea en la imitación sensualista y estetizante de lo que llama Worringer la superficie de las cosas.

Su obra madura parece el producto de una especie de controlada fuerza de la naturaleza en la que se combinaran el acto de aprehensión formal y la evacuación de lo que Jorge Romero Brest llama el yo emocional. El suyo no es un expresionismo centrado en la violencia y exclusividad de los sentimientos, semejante al que según el escritor últimamente citado, explicaría "El hecho de que los expresionistas decuellan mientras dura la juventud" (Van Gogh, Nolde, Rouault), pues en sus obras tardías "se palpa el rápido agotamiento de almas progresivamente debilitadas por el endiosamiento del yo emocional". "Expresionista a pesar suyo" (Chapman) *ignora* la solución genial, extremosa de la escuela, conforme a la cual a la distorsión de lo real se sustituye el acto de construcción pura que hace del arte "un organismo autónomo", "equivalente a la naturaleza y, en su más hondo ser sin nexo con ella, si es que por naturaleza se entiende la superficie visible de las cosas" (Worringer); pero no cae, por otra parte, en la anarquía y el eclecticismo del expresionismo alemán, por ejemplo (grupos Der Brucke, Der Blaue Reiter, etc.), acusados, justamente por Brest, de complicidad seudorromántica con la literatura, en desmedro de la auténtica creación expresivo-formal. Es atendiendo a este aspecto positivo que es lícito llamarlo "un pintor para pintores", como se ha repetido en Chile.

Radicado en Hampstead en 1949, después de visitar Scotland, como profesor de Studio House, integra una comunidad de artistas formada por su compañero de trabajos docentes Szis Ruskowski; el crítico Max Chapman, en cuya casa instalara su estudio en 1949; los artistas Henry Gotlib; el australiano Tony Underhill y Jack Yates, estos dos últimos compañeros de taller; Aubrey Williams, pintor de la Guayana Británica, James Wood, Klaus Meyer, Edwin Smith, etc.

Actividades, amistades, cambios de domicilio, viajes en el interior de Inglaterra y al extranjero (en 1951-1956, a España, en compañía, éste último, de Ruskowski y a Chile en 1956); accidentes, como uno nuevo que sufriera en 1952 (fractura de la pierna en un choque de su motocicleta con un camión: pérdida de su vitalidad física); éxitos pausados que no apresurará; en fin, todas sus circunstancias vitales repercuten en la progresiva concentración de su personalidad artística y de su carácter, carácter y estilo, que sus comentaristas presentan a la vez como flexibles y fieles a sí mismos. Imagen de Duguid que participa de las cualidades de los metales nobles: ductilidad e inalterabilidad.

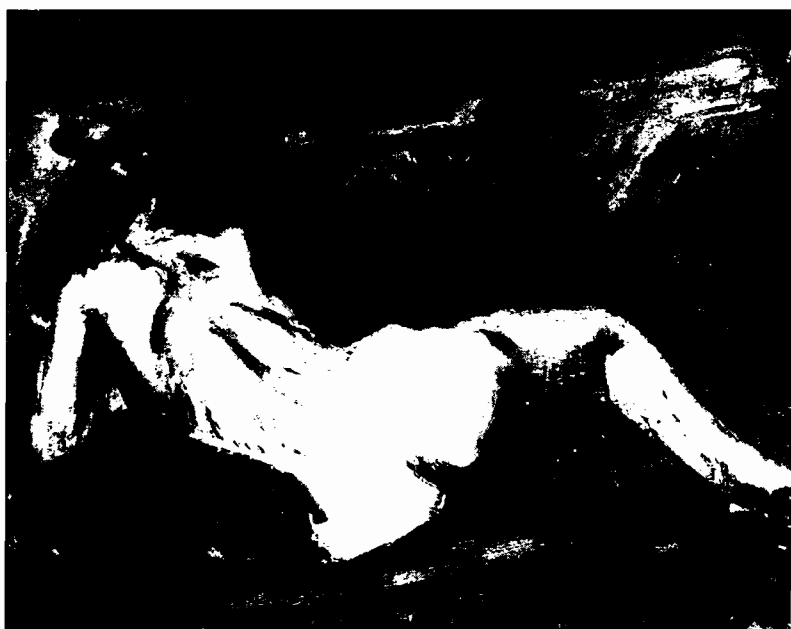
Algunas de tales circunstancias aparecen más claramente reflejadas que otras en su obra, a los ojos de un modesto comentarista chileno que



"Caballos en la playa"

JOHN DUGUID

"Desnudo"







JOHN DUGUID:  
"Paisajes"  
(Gales y Norfolk).



ignora el contexto de la mayoría de ellas. La admiración por Goya y el Greco que lo llevó a España dos veces, visitante del Prado y de Toledo; los paisajes datados en 1956, pintados en Ecija —Andalucía—, dan fe de sus andanzas por las carreteras de España, en un viejo automóvil, en compañía de su colega, el pintor polaco. En 1959 —paisajes de Wales— la admiración por el Greco se asimila, fluido sutil pero activo, a la “sombria sensualidad” del paisajista que recuerda también, por abigarrados que resulten los parentescos, el expresionismo auroral de Ferdinand Hodler, por ejemplo.

Esos paisajes de Wales, Norfolk, etc., en que el realismo imitativo cede por todos lados a la presión emotiva y al disfrute en el acto mismo de pintar, realismo cuasi no figurativo por el exceso de la fuerza de la naturaleza que se expresa en ellos, una versión *académica* de la *action-painter*; en que la materia, las formas y la energía (el movimiento), se transfunden; tratados con el deliberado propósito de que no se los confunda con nada que no sea un pedazo de tela rasguñada por el pincel como por un estoque, restañada por las veladuras, garrapateada por las pinceladas y los espatulazos; esos paisajes en que, rechazando toda semejanza con la imitación de lo real, se han superpuesto, sin eclipsarse del todo, dos o tres intentos de paisajes distintos como transparentes estratificaciones que se apelmazaran en parte, costrificados de materia pictórica; paisajes revocados sobre los cuales se preparara la materia que les da forma y color a un tiempo; que parecen haber padecido, antes de su conclusión, las alternativas de cualesquiera otros implementos de un taller en desorden; que tienen algo de cosas arrinconadas, residuales. Esos paisajes en que la condensación de las nubes es siempre generosidad de los empastes y el anuncio de una tempestad; agurrás pigmentado y el toque luminoso: desnudez de la tela y la terrosidad de los caminos; raspaduras de la materia. Esos paisajes son la obra, abrazada de autenticidad de un artista verdadero, al que no le fuera preciso revolucionar la pintura para expresarse en conformidad a la reserva apasionada de su carácter y al estilo visual de su pueblo que, sin haberse integrado desde el primer momento al vanguardismo europeo, lo supo asimilar, elevándolo a la plenitud de un Henry Moore, por ejemplo, a partir de la segunda década del siglo. Curiosa aptitud para la madurez y la anticipación la de un país que suele conceptuarse como artísticamente secundario, después de haber preludiado el impresionismo a través de Constable y Turner, incorporándolo con éste al mundo de los valores poéticos del que también un pintor para pintores como John Duguid participa de un modo tan sutil e inextricable.