

PALABRAS PARA LA INAUGURACION DE UNA PEQUEÑA MUESTRA RETROSPECTIVA DE PINTURA CHILENA

por

Enrique Lihn

Responderé, ahora, a la petición que me hizo el organizador de esta muestra, tocando —rozando más bien— un problema o esa serie de problemas concatenados que se le presentan a quienes —personas instruidas, pero no familiarizadas con los productos del arte moderno— se enfrentan, en una sala de exposiciones como ésta, con dos formas de expresión visual. La que se acostumbra a llamar arte figurativo o representativo; y esta otra que, en términos equívocos, controvertibles, responde a la denominación de arte abstracto, y que yo preferiría nombrar, desde ya, *arte no figurativo o presentativo*.

Frente a las obras de arte figurativo, que evidentemente representan algo: una puesta de sol vista desde el recodo de un camino en sombras; un buque mercante atracado al muelle, visto a la distancia de un mar coruscante de luz; botijo, florero, flor y frutos; frente a este tipo de pintura tradicional, por así llamarla, el espectador inadvertido se siente en confianza, y cree, ingenuamente, que tales obras no le plantean problema alguno en cuanto a la correcta apreciación de las mismas. Le basta satisfacer la pregunta: ¿qué representa esto?, para reposar en la creencia de que ha comprendido el *significado* del objeto estético y las intenciones del artista. Una tarde en el campo, una mañana de faenas portuarias, una serie de objetos dispuestos sobre una mesa, y, como diría Hamlet agonizante, “lo demás es silencio”. Sólo que, en este caso, la antípoda de un silencio sobrecargado de significaciones. Puesto que aquello que ese espectador al cual aludí, pasa por alto, constituye, justamente, el valor de la obra, la suma de sus elementos constitutivos: la pulpa y el carozo.

Lo que una pintura *representa*, el sustrato objetivo de la misma, sus referencias al mundo de las formas sensibles, todo esto no es más que la cáscara, y como tal, en ningún caso, da una idea del sabor del fruto. Si éste ha de ser probado —salvo excepciones en que se puede optar entre mondarlo o no— la operación previa consiste en arrojar la cáscara a la basura. Para terminar con este juego de metáforas, diré que en el árbol

del arte moderno, producto de especiales injertos y cultivos, hay numerosas ramas en que cuelgan frutos desnudos, descascarados de nacimiento. O, en otras palabras, el arte moderno ha operado conscientemente en el sentido de disociar la figuración de la significación, la imitación de lo real de la producción de lo real, el mundo de las formas significativas del mundo de las formas sensibles.

Hablo de un fenómeno que tiene amplios antecedentes en la historia global del desarrollo de la conciencia artística, sin exclusión de la prehistoria, desde la pintura de las cavernas hasta la de las salas del Museo Gugenheim; desde la llamada abstracción neolítica hasta el llamado expresionismo abstracto, el *tachismo*, el arte *otro* o cualesquiera de las expresiones no figurativas del arte contemporáneo. Con alguna razón pudo afirmar Worringer en 1910, como supuesto de las proposiciones que hiciera en el célebre escrito titulado *Abstracción y Naturaleza*: "el arte no tiene que ver nada con la naturaleza, si por naturaleza se entiende la superficie visible de las cosas". En el mismo año, un pintor —Wassily Kandinsky— considerado, a veces, como el primero "al que es preciso atribuirle la paternidad, más o menos memorable, de la primera obra totalmente abstracta" (Ch. P. Bru) escribía *De lo Espiritual en el Arte*, un abstruso tratado de pintura no figurativa.

Lo que todo el mundo medianamente enterado sabe, de alguna manera, con mayor o menor lucidez, es que, frente a una obra, el obvio saber de lo que ella representa no allana, en absoluto, el camino de la comprensión de la misma. Mucho antes de que en el Alto Renacimiento se llegara al dominio de un sistema —la perspectiva lineal— de observación objetiva, conforme al cual, supuestamente, la pintura, como en un dicho de Leonardo, podía y debía convertirse en un espejo de lo real; y luego, tras el fracaso final del arte imitativo, del ilusionismo, el arte fue y es, ante la realidad, lo que se llama una interpretación individual y social de la misma, y en cuanto disciplina expresiva, adherida al mundo emocional, una forma de plasmar sensaciones internas. Por cierto que en el Renacimiento la pintura no fue ese espejo —un mero sistema de observación de lo real— de Leonardo, ni mucho menos en el caso de la obra de un genio como éste. Fue, como en todos los casos —diría Lewis Mumford— el fruto de la internación del mundo exterior y de la exteriorización del mundo interior; operación simbólica, si se quiere, o de creación de formas (protoformas o disformidades) significativas. Desde el punto de vista de la coyuntura sociológica, del momento histórico que vive y expresa el artista, no hay que olvidar que, como lo dice, justamente, un estudioso del Renacimiento, Pierre Francastel, la imagen se funda "en un cierto estado de las técnicas, de la ciencia, del orden social del mundo en un momento dado". Como

se ve, lo que la más modesta imagen artística *significa*, muy lejos de agotarse en lo que ella *representa* constituye todo un mundo de implicaciones que es preciso desentrañar, intelectual o intuitivamente si ha de alcanzarse una cierta *comprensión* de aquélla. Nunca ha existido, ni en verdad ninguna estética lo ha autorizado, el naturalismo *a outrance*, o, en otras palabras, la copia fiel, exacta, absoluta, de esa "superficie visible de las cosas" que puede entenderse por naturaleza. Antes de que la fotografía se convirtiera en una forma de expresión, su papel fue, acaso, el de proporcionar ese tipo de copia extra estética. Pero no lo hizo en el dominio del arte, sino en el de la técnica, y como un testimonio o expresión, si se quiere, del desarrollo alcanzado por la conciencia tecnológica. Sería absurda e inconcebible una ciencia que, en lugar de explicar el mundo físico se limitara a describirlo infinitamente. Del mismo modo sería absurda una imagen que no comportara una *interpretación*, una definición de la realidad, una cierta ampliación de la conciencia de lo real, como quiere Herbert Read, y que no fuera, finalmente, un testimonio de una situación histórica, del espíritu de un hombre y de una época.

Así vistas las cosas, les pediría a ustedes que se enfrentaran con las obras de arte figurativo con el mismo asombro que les causa, acaso, esta pequeña serie de pinturas de nuevos artistas modernos chilenos, en algunas de las cuales nada hay que pueda reconocerse, pero sí algo que es preciso intentar conocer. Pintura tradicional o pintura nueva, ambas son igualmente misteriosas; pues la forma de un barco, y el cabrilleo de las olas no cancelan el misterio que el artista ha puesto en ellas al llevarlas, como se dice, a la tela; ni aumentan necesariamente ese misterio estas figuras que no guardan relación alguna con las formas del mundo sensible. El grado de significación de las obras puede ser igualmente alto o bajo en unos casos u otros. Lo que debe entenderse por realidad artística no está del lado de la abstracción o de la figuración, sino en ambos lados igualmente o en ninguno de ellos cuando la obra es mediocre, "la objetividad del realismo de una obra de arte —cito a un grave estético e investigador alemán, Paul Westheim— reside en su concordancia con la vigente concepción del mundo".

De los "cuatro maestros" de la pintura chilena, como los llama A. Romera, "el más lejano es Pedro Lira" (1845-1912) que habría pertenecido a "la generación del medio siglo" (Cicarelli, Pascual Ortega, Miguel Campos, etc.). Las dos obras de pequeño formato que aquí se exhiben poco o nada dicen, es claro, de un pintor que se inició aspirando a la capacidad de realizar grandes composiciones históricas, y que, efectivamente, las ejecutó, cultivando "todos los géneros que abarca el arte de pintar", "el cuadro histórico, el desnudo, la pintura simbólica, la natu-

raleza muerta, el *impresionismo*, los interiores, la pintura de animales y, por fin, las batallas". He citado, deliberadamente, la enumeración de los géneros, que hiciera el propio autor en un artículo suyo sobre el arte nacional publicado en 1910, con oportunidad del Primer Centenario de la República. La inclusión del impresionismo entre los géneros, como si éste fuese, sencillamente un campo de objetos, en lugar de un modo de concebir el fenómeno de la creación pictórica, da una pauta de la mentalidad del pintor a quien "su origen y su fortuna lo situaban en un plano superior" (A. Romera). Pero en el plano superior es menester agregar, de una sociedad que, como bien había observado el propio Lira, adolecía de todos los defectos de una provincia económica y cultural, de una colonia europea. El estilo de Lira debe ser analizado como la expresión de una élite aquejada de "galicismo mental". El prestigio del romanticismo pesó sobre él a través de maestros menores como Ary Shafe y Delaunay, y de su admiración por Delacroix.

Fue realista o naturalista como lector de Zola y traductor de la *Filosofía del Arte* de Hipólito Taine. Intelectualismo, individualismo, liberalismo, son algunas de las notas que habría que tocar en la acotación del "estilo" de Lira apegado a las pautas artísticas finiseculares que el nuevo siglo iba a liquidar a bajos precios.

Entre los maestros representados en esta muestra, se cuentan dos verdaderos artistas que influyeron en forma decisiva sobre los nuevos rumbos que tomaría el arte chileno.

Juan Francisco González, casi de la misma promoción que Pedro Lira, es una figura solitaria; el único pintor que adelantó, en su tiempo, algo o mucho del espíritu del arte moderno, en el orbe del impresionismo o de un preexpresionismo impresionista, aunque estas clasificaciones no sean totalmente efectivas para registrar un fenómeno artístico euroamericano, y aun nacional, chileno si cabe. En cualquier caso coincide J. F. González con el gusto de la época heroica del arte europeo en el abandono del tema espectacular, en la reflexión de la pintura sobre sus propios medios creativos; en la expresión libre y suelta de la personalidad; en un realismo que comportaba la democratización genuina del fenómeno estético, símbolo de la promoción de nuevos valores sociales. La descendencia del pintor —en el espíritu que no en las formas de su obra—, es numerosa. Basta citar aquí el caso de Israel Roa, discípulo de don Juan Francisco, cuya pintura comporta sin duda, uno de los esfuerzos más felices de chilenedad artística.

El ejemplo esencialista de Pablo Burchard (1881-1964) ha sido ejemplar para más de alguno de los nuevos pintores chilenos, como Reinaldo Villasenos y José Balmes, quienes fueran, por lo demás, en los años de

su iniciación artística, alumnos de Burchard. La de éste es una obra en que la imagen ha sufrido un proceso de refinación, de depuración, cargándose de hondo contenido espiritual.

No examinaré aquí el trabajo de cada uno de los artistas que integran esta selección de pintura chilena. Me he querido limitar a indicarles, someramente, a ustedes, el camino que habría que seguir en la apreciación del fenómeno artístico, señalándoles, a un tiempo, las dificultades que siembran ese camino y los modos posibles de superarlas.

