

LA PINTURA DE JERRY FARNSWORTH

Por ERNEST W. WATSON

JERRY Farnsworth goza de mucha estima entre los conocedores y amantes de la buena pintura. Empleo la palabra «buena pintura» en su sentido tradicional, es decir, la pintura que hereda los ideales y la competencia técnica de los antiguos maestros. Se puede colgar un cuadro de Farnsworth junto a cuadros de los maestros de las escuelas italiana, española u holandesa, no para hacer resaltar la influencia de un pintor o de una escuela en particular, sino para que se pueda observar que Farnsworth crea usando el mismo lenguaje pictórico que emplearon esos expertos cuando llevaron el arte de pintar a la más alta cumbre de la realización artística. En su obra se ven los mismos principios de la construcción del cuadro, la misma maestría, el mismo amor a la pintura como pintura. Esto no quiere decir que el arte de Farnsworth no hace más que resucitar o perpetuar lo que se hizo antes o que es de algún modo reaccionario. El cree en la tradición, pero, tratándose de un hombre activo y progresivo,

pinta de una manera que es de su época y moderna en el mejor sentido de la palabra. Corresponde, naturalmente, a la posteridad enjuiciar las realizaciones de Farnsworth, pero la opinión contemporánea le ha colocado entre los mejores pintores americanos de retratos y figuras.

La pintura contemporánea, en muchos casos, ha renegado en la práctica de los principios de la composición de cuadros que eran universales antes de la invasión de los «ismos». Ha lanzado por la borda todo lo pasado, lo bueno con lo malo, y no ha tomado en consideración ninguno de los criterios establecidos. Se ha dejado llevar, en gran medida, por las influencias extranjeras, muchas de las cuales son el evangelio de la frustración.

Farnsworth constituye un buen antídoto para tales cosas.

No se ha dejado arrastrar por las corrientes europeas modernas. Ni se ha dejado tentar por lo extravagante ni por lo espectacular. Sus lienzos son serenos y competentes, invariablemente concebidos y ejecutados con buen gusto. Su colorido es rico y sutil.

Reproducimos en estas páginas un retrato pintado por Farnsworth el verano pasado en Truro. Durante las distintas etapas de la pintura un fotógrafo fijó en sus placas el progreso y desarrollo del cuadro. Ello da una buena idea del procedimiento seguido por el artista al pintar un retrato. No se muestra el esbozo al carbón que precede a la labor del pincelado.

Los siguientes extractos del libro de Farnsworth *Painting with Jerry Farnsworth* (pintado con Jerry Farnsworth) (Watson-Guptill Publications, Inc., 345, Hudson Street, Nueva York 14, N. Y.) brindan muchas indicaciones valiosas a los pintores noveles.



JERRY FARNSWORTH.—«Mi hermano Esteban»

«La cabeza en un retrato debe ser casi del tamaño natural, aproximadamente un cuarto de pulgada más pequeña. La cabeza normal tiene aproximadamente 8 3/4 pulgadas desde la extremidad inferior de la barbilla hasta la parte superior del cráneo. Los principiantes empiezan casi siempre haciendo la cabeza demasiado grande. Aun cuando se empieza en tamaño normal, a medida que se pinta la cabeza comienza a crecer.

»Ninguna parte de la cara es motivo de tantos fracasos como las facciones. Es importantísimo no estructurar la cabeza basándose en un conjunto de facciones, sino que, al contrario, se debe dibujar la cabeza en color, evitando al principio los rasgos. Pinte tal como un escultor modela, sintiendo la estructura, o sea los contornos musculares, el perfil del tono de la piel contra el cabello y el fondo.

»Para estimular a que el novel pueda concebir una cabeza como un trozo de color, como en un bodegón, es siempre una buena idea hacerle pintar la cabeza más o menos empezando desde atrás, incluyendo sólo una parte de la mejilla y posiblemente un trozo de la nariz..., postura llamada «perfil perdido». Esto le obliga a hacer una cara sin facciones, concretando su atención totalmente en un amplio diseño claro y oscuro y viendo el gran contraste entre la piel a la luz y a la sombra.

»El modelo debe estar colocado en buena luz, con distribución adecuada de luz y sombra. Lo más importante al principio es fijarse en el amplio área de piel en la luz y el diseño de la piel en la sombra. Esta es la estructura básica de las notas de color.

»Al estudiante le resulta con frecuencia difícil decidir lo que es sombra y lo que no lo es. Este un problema corriente ;

basta con recordar que *una sombra debe ser causada por algo* —la nariz, la barbilla, la mejilla—. Si la luz da en el lado de la cara que está en claro y no hay nada en este lado que pueda producir una sombra, no puede haber sombra. Lo que parece una sombra es una *media luz*. Es más oscura que la luz más clara en la cara, pero pertenece al lado claro y no al lado de la sombra. No deje nunca, bajo ningún pretexto, que la media luz se mezcle con el lado oscuro; siempre pertenece al lado claro, nunca al oscuro.

»Las luces reflejadas dentro de la sombra deben atenuarse y no pintarse nunca tan claras como lo parecen, ni mucho menos. Una luz reflejada demasiado fuerte estropeará sus sombras y producirá confusión a la vista.

»Una vez se hayan establecido las grandes áreas de claro y oscuro de la piel y de la cabellera, empiece a pintar la frente...; siga hacia abajo por la cara, modelando lo que ve en las cejas y las cuencas de los ojos. Pinte la piel incluso en el lugar donde está el ojo, sin considerar al propio ojo; luego, la sombra simple a lo largo de la nariz. Después, la estructura muscular alrededor de la boca, pero siempre resistiendo la tentación de pintar el rojo de la misma.

»Piense en la nariz como parte de la piel de las mejillas estirada fuera de la cara. La nariz pertenece a las mejillas y debe pintarse en relación con las zonas a ambos lados.

»Encontrar el color exacto del iris de los ojos y pintarlos ambos al mismo tiempo. Luego, la línea oscura de las pestañas y el modelado del pliegue del párpado superior. Después, el blanco de los ojos, en su matiz exacto inferior al blanco auténtico. Pintar la pupila oscura y luego los claros. Algunos pintores omiten totalmente los claros de los ojos —yo suelo

hacerlo a menudo—. Es un error corriente hacer los claros demasiado grandes y demasiado blancos.

»Esfuércese en mirar toda la cabeza mientras pinte la boca. Si concentra la atención sólo en la boca, la hará demasiado dura y posiblemente demasiado oscura. No olvide que al hablar con una persona y mirarla usted sólo le mira los ojos y sólo tiene consciencia de la boca. Nunca fije la mirada en la boca de nadie. Es en este detalle que el pintor aventaja a la máquina fotográfica, que ve todas las partes de la cara como igualmente importantes.

»Atenúe los claros de un retrato. No hay nada peor que unos claros que resaltan por todas partes de la cara. Es un defecto usual el hacer los claros demasiado yesosos.

* * *

»Creo firmemente en la conveniencia de raspar a medida que se pinta. No una, sino muchas veces. El quitar con una espátula la pintura superflua que se acumula inevitablemente en distintas etapas de la obra hace la superficie más fácil de pintar y simplifica el cuadro y casi siempre lo mejora. Yo raspo varias veces durante la primera sesión y siempre lo hago antes de terminar la labor del día. No se pierde nada de este modo de lo que vale la pena conservar; antes, por el contrario, hace posible estructurar la pintura en los lugares donde debe estar más consistente.

»En la segunda sesión las partes oscuras se encuentran bastante secas y es necesario devolverles su profundidad y sus matices vivos primitivos. Sería inútil trabajar en un cuadro en esta etapa sin echarle primero un poco de barniz de retocar con un pulverizador de boca. Unos cuantos soplos ligeros

bastan para restaurar el color primitivo y se puede trabajar inmediatamente en el lienzo sin esperar a que se seque.»

Farnsworth nació en Dalton, estado de Georgia, en 1895. Sus primeros años discurrieron entre Georgia y Nueva Orleáns. La familia se trasladó a Nueva York cuando él tenía dieciséis años. Al principio de la Guerra Mundial I, Farnsworth se alistó en la Marina y estuvo destinado en Washington durante dos años, pudiendo asistir a clases nocturnas en el «Corcoran School». Después de la guerra estudió con Charles W. Hawthorne en Provincetown (Massachussetts), donde conoció a su mujer, Helen Sawyer.

Farnsworth ha enseñado en la «Art Students League» y la «Grand Central School of Art». En 1942 y 1943 fué profesor de Arte externo en Carnegie y artista-residente de la Universidad de Illinois. En 1943 fundó la «Farnsworth Art School», en Truro (Cape Cod), y, más adelante, habiéndose construído una casa de invierno en Sarasota (Florida), abrió una escuela allí. El año pasado construyó un edificio nuevo, moderno, y especialmente equipado, en Sarasota. Tanto Jerry como Helen enseñan en sus escuelas de verano y de invierno.

Apenas existe Museo de alguna importancia que no tenga un retrato o una figura pintado por Farnsworth, y se le han encargado numerosos trabajos de publicidad.

