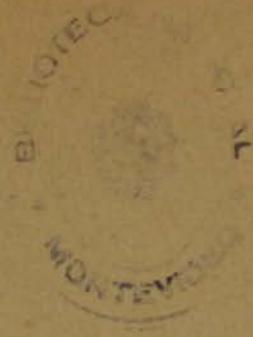
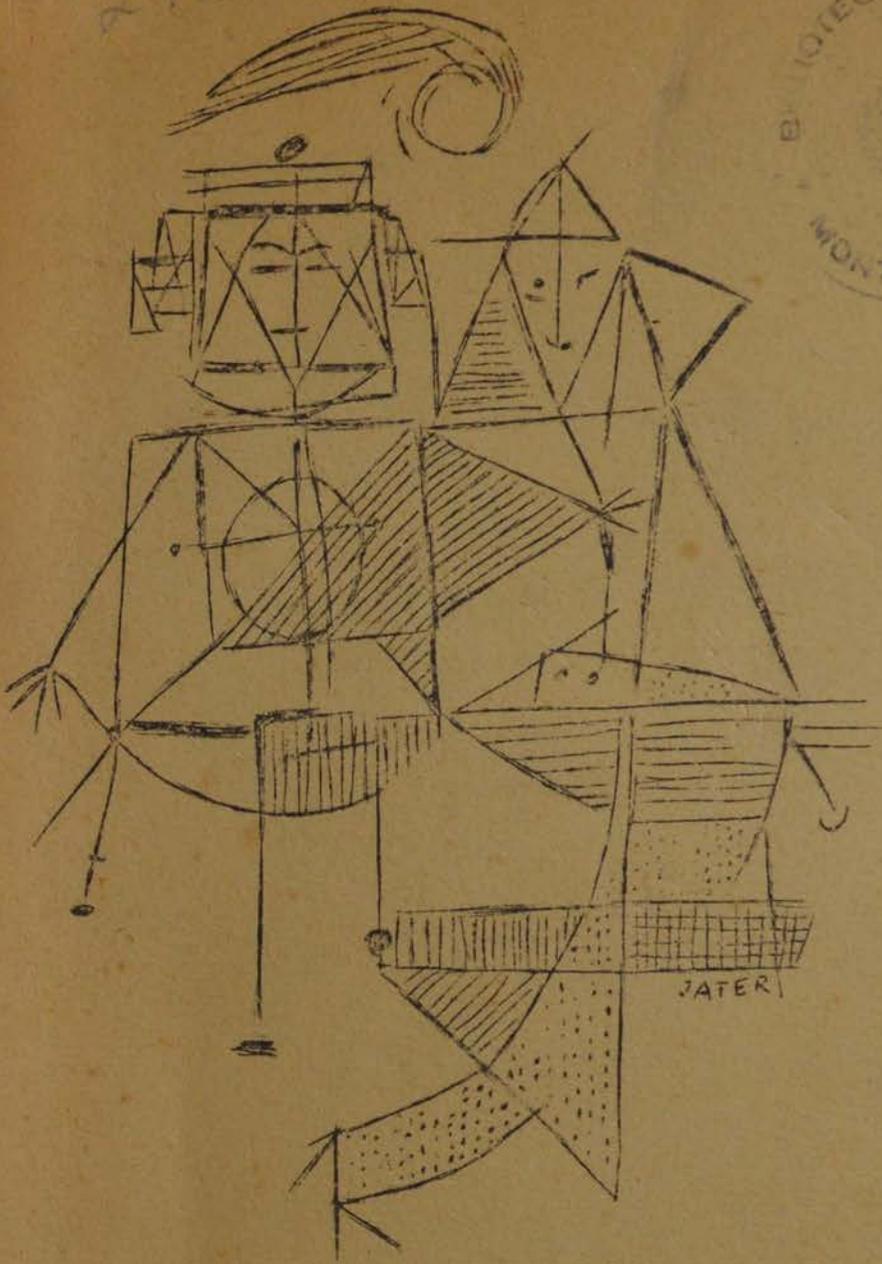


2920



3

año 3
mayo de 1954



ASOCIACION DE ESTUDIANTES DE BELLAS ARTES

TALLER

2920

SUMARIO

Editorial

Nuestra voz sobre Caracas.

Algo sobre Historia del Arte.

Edificaciones escolares.

Apuntes sobre mi pintura. Juan Gris.

Principios Grales. del Neoplasticismo.

Bissière.

La grandeza reside en el Espiritu.

De lo cálido y lo frío en el Arte. L. Degand

De la libertad en la creación. Strawinski.

Una era de transición. Herbert Read.

Naturaleza de la actividad creadora. Matisse

El Puente. Franz Kafka.

Estudiantes. cuento de Omar Moreira.

Guerra. poesía de Miguel Hernández.

Augusto Perret.

Louis Jouvet.

Grabado fuera de texto de Teresa Vila.

Caricatura de Bissière por Sábát.

Secretario General- R. Larrosa

Secretario de Finanzas- Edda Ferreira

Secretario de Actas- S. Peciar

Secretario de relaciones- O. Costa

Secretario de Cultura- Miguel A.

Battegazzore

Secretario de publicaciones- Anto-

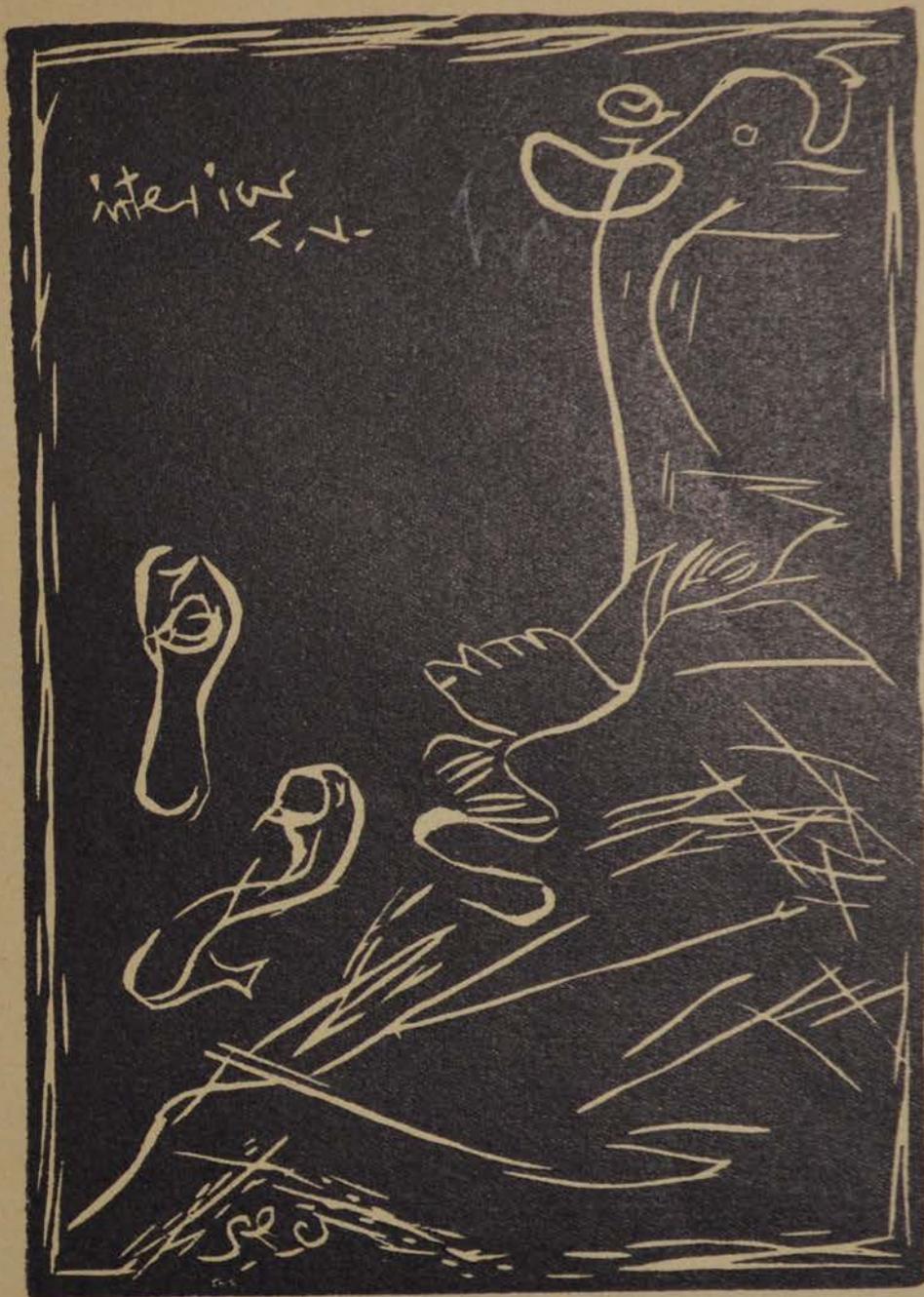
nio López

Comisión redactora de Taller

Antonio López

Carlos Carvalho

Miguel A. Battegazzore



TALLER

órgano de la A.E.D.A. - Asociación de Estudiantes de Bellas Artes.

Este nuevo número de nuestra revista coincide casi con el comienzo de los cursos. El ingreso de nuevos compañeros agrega significación a esta circunstancia como para que nos volvamos a ocupar de algunos problemas fundamentales de nuestra casa de estudios, a los efectos de que los nuevos estudiantes se informen y participen de nuestras actividades.

Y son nuestras pasadas actuaciones, que han llevado a la escuela a un período en el que alcanzará su definición. En este año, sin duda, se harán efectivas una serie de conquistas y mejoras para la escuela, para cuya obtención, nuestra Asociación, y las demás personas de la casa interesadas en su destino, ha tenido destacada intervención.

Un nuevo plan de estudios, es objeto de discusión en la Sala de Profesores y la de Estudiantes, y se han afirmado ya algunos principios generales muy acertados. En el correr de los meses, la escuela, sin duda hará efectivo su pasaje a la Universidad, apoyada por los sectores universitarios y, esperamos, por los políticos, cristalizando así una reivindicación dignísima que netamente estudiantil. Nuestra institución se fortalecerá al integrarse a un bloque cultural más amplio, donde le será ofrecido un ambiente propicio, al abrigo de las inclemencias de su situación frente al Ministerio de Instrucción Pública.

Es una manera práctica de formular nuestra autonomía técnica, docente y administrativa contra toda intromisión política o ajena a los intereses de la docencia. Esto fue obtenido, vaya exclusivamente para los nuevos, durante el prolongado movimiento huelguístico del 51, que tuvo a la autonomía constitucional de la enseñanza artística como uno de sus resultados. La Universidad, dará así, un paso más -

(Cada 2 días. 3)-

NUESTRA VOZ SOBRE CARACAS

La conferencia de Caracas, realizada en casa de uno de los tantos dictadores de América, dió a Estados Unidos la oportunidad de demostrarle al mundo que aún le queda un frente donde ganar batallas diplomáticas. Era necesario tranquilizar a Europa después del último fracaso de Berlín.

Pero es indudable que el país del dólar, encontró terreno muy fácil a sus planes. Un grupo de militares encumbrados sangrientamente en el poder, algunos comerciantes, ávidos de colocar sus mercaderías a mejores precios, y un pequeño país tratando de despertar el sentimiento de rebeldía en la América esclava, fueron los componentes de la farsa política, que se dió el nombre de conferencia.

Norteamérica necesitaba una solución que le permitiese parar los intentos, que como el de Guatemala, pudiesen poner en peligro su política imperialista.

Los países americanos querían a cambio una solución a sus angustiosos problemas económicos. Dulles logró, luego de hábiles manejos en los pasillos de la conferencia, imponer la posición yanqui, que taparía desde ese momento toda boca que valientemente desentonara. Suya ya la presa, cerró sus valijas y partió a su patria dejando a los países americanos que se contasen sus cuitas, entre ellos, y engañando así a quienes pre-



tendían cobrar el precio de la entrega. Se necesita estar muy seguro de la servidumbre de los falderillos que gobiernan a América, para realizar actos de esta naturaleza sin necesidad de emplear el disimulo.

Guatemala, que fué valientemente defendida por su representante Toriello, es tan comunista ahora como hubiese podido ser nazi si su deseo de librarse de la United Fruit se hubiera planteado en tiempos de Hitler.

Norteamérica confunde, o hace que confunde, al deseo de liberación económica y progreso social del hombre con el comunismo.

No queremos aquí hablar del gobierno guatemalteco. Necesitamos más datos para juzgarlo. Eso no impide que nos resulte simpático y ejemplarizante su intento de rebeldía. Lo importante, pase en Guatemala o en cualquier otro país, es que se quiere intervenir en los asuntos internos de un estado a título de librarlo del comunismo. Nos parece esto monstruoso, sea o no sea este estado comunista. ¿O acaso ahora un país no tiene el derecho de darse el gobier-

no que desee? Tenemos que comprender -y no creemos que esto pueda ser difícil- que de generalizarse esto, corremos peligro como americanos y como hombres.

Pero lo que resulta más insultante, es el actuar abierto de Estados Unidos que no tiene necesidad de esconder sus intenciones. Por un lado, y escudándose en su declarado deseo de impedir la infiltración foránea en el continente, propone una inquietante solución, pero bien que se abstiene de votar cuando se propone una moción contra el colonialismo en América. ¿En qué quedamos, o es que hay dominadores buenos y dominadores malos, o es que las Guayanas, Jamaica, Aruba, Martinica, Belice, Malvinas, las Bermudas, etc., no están en América? Y lo que es más grave, ¿no es un propio país americano el que domina en Puerto Rico? A la vez los yanquis proponen que no se comercie con el bloque soviético tratando con eso de mantener atados a nuestros países productores de materias primas, al mercado americano, que por ser único puede fijar los precios tan bajos como desee. Y esto lo hacen, cuando al mismo tiempo el presidente Eisenhower plantea la necesidad de colocar los excedentes agrícolas en Rusia comunista. ¿Cómo se explica esto? Y que ha pasado con los problemas que no se ha querido tratar? El racial, por ejemplo, que sufren Panamá, Cuba, Haití y la propia Norteamérica.

Mientras tanto, la lana, el cobre, el café y todas las otras materias primas que América produce seguirán viniendo de Estados Unidos, manufacturados, a precios exorbitantes. También seguiremos teniendo en América resguardados por el ojo vigi-

lante de la democracia un ochenta -- por ciento de analfabetos. Los estudiantes de América que están juntos a los pueblos ofendidos deben reaccionar. Es hora de hacerlos escuchar. No queremos que nuestras palabras las pronuncien ni Rusia ni Estados Unidos. Este año debe encontrarnos agrupados bajo nuestra posición de independencia que no acepta al comunismo por materialista y asesino, ni al capitalismo por materialista y explotador.

EDITORIAL (viene de la pág. 1a.)

para concretar aquella antigua aspiración estudiantil de que ella abarque todas las actividades del espíritu y las ramas de la cultura. Y nuestra escuela debe adecuarse, por lo tanto, a tener una actividad eficiente en la divulgación y revalorización del arte y su enseñanza en el medio universitario. Y es el Plan de Estudios sin duda por medio de su amplio aporte cultural al educando, el encargado de esta adecuación realizada con una firme comprensión de las necesidades y posibilidades de nuestra época. El complemento adecuado a esta definición de que hablábamos será un nuevo reglamento interno, pleno de posibilidades para la actividad estudiantil y profesoral en todas sus manifestaciones.

Es así, pues, que nos espera en el correr del año, una profunda actividad en pro de que todas estas cosas se realicen de la mejor manera posible.

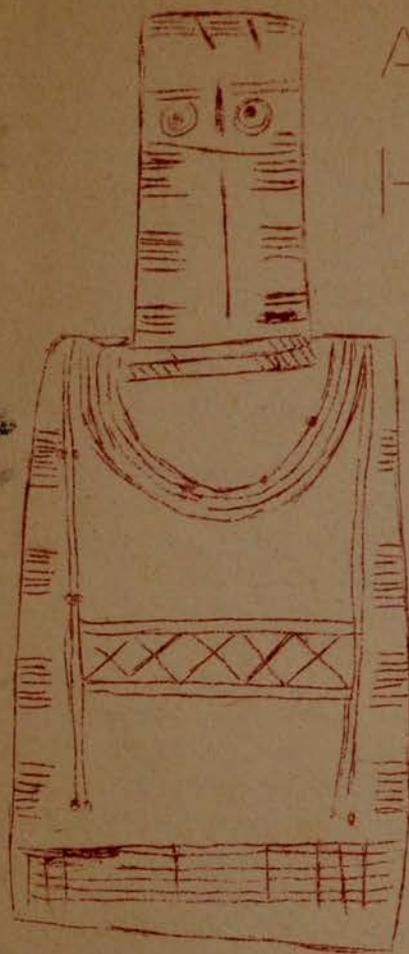
Partiremos de la base de que la Escuela, como todo organismo vivo, depende en su actuación de la preocupación y el celo de sus integrantes. Comprensión y compañerismo serán los medios adecuados para lograrlo.-

AGRADECIMIENTO

La actividad desarrollada por el grupo de viaje de nuestra Asociación en la 2a. Bienal constituyó un verdadero éxito. Pero si bien cabe felicitarnos por la actividad de estudio desarrollada durante el viaje, debemos también felicitarnos por la acogida que nuestras iniciativas tuvieron en ambos países. Efectivamente no queríamos dejar pasar la oportunidad de hacer público nuestro reconocimiento a todas aquellas personas o instituciones que hicieron posible que dicho viaje se efectuara. En nuestro país, los aportes fundamentales se debieron a las personas que desinteresadamente colaboraron en el remate de cuadros, al ministerio de relaciones exteriores y a la embajada brasileña, que aceleró y facilitó todo lo referente al pasaporte. En Brasil la acogida fué realmente extraordinaria, autoridades, estudiantes y aficionados, se preocuparon activamente por nuestro bienestar durante la estadía nuestra en ese país. La comisión del Cuarto Centenario de San Pablo facilitó nuestro alojamiento en el Estadio de Paqueta, y nos otorgó un pase libre para la concurrencia a la Bienal. El Museo de Arte Moderno estuvo abierto permanentemente a nuestras visitas, ofreciéndonos funciones cinematográficas y charlas efectuadas por su director el Dr. W. Pfeiffer, que se interesó siempre por nuestras inquietudes y actividades. Otro tanto ocurrió con el Museo de Arte, que puso a nuestra disposición su maravillosa colección de originales. El Dr. Hoeltze, profesor de Historia del Arte, dedicó especialmente varias horas de su labor para conducirnos con su pericia y su conocimiento a través de la pintura moderna. El pintor Di Cavalcanti nos mostró su obra y nos atendió con sumo interés, así como también el productor cinematográfico Cavalcanti, que en exhibición particular proyectó para nosotros su última producción "Canto do Mar".

La Escuela de Bellas Artes nos acogió en su local y nos ofreció un té de homenaje en un salón de la ciudad. Ni que hablar de nuestros compañeros paulistas, que fueron un ejemplo de cordialidad y preocupación por nosotros: Douglas Marquez, Gontran Guanases, Falcao, y otros que no por no nombrarlos fueron menos gentiles, quedarán permanentemente unidos al recuerdo y al éxito de este viaje. Igualmente tesonero y hospitalario, será poco todo agradecimiento, para Gilberto Kobler (Carioca) que fué nuestro cicerone y anfitrión en Río, donde por su gestión ante la Unión Nacional de Estudiantes, obtuvimos la gratuidad de nuestra estadía. Vaya para todos ellos nuestro más cálido agradecimiento.





ALGO SOBRE HISTORIA DEL ARTE

Con vistas a la caracterización de esta materia dentro del nuevo Plan de Estudios, la Sala de Estudiantes y algunas comisiones, discutieron y aprobaron lineamientos generales para su dictado en la escuela. Pero, la creación por parte -- del consejo directivo, de un segundo curso de -- historia del arte a funcionar durante este año, -- hace necesario formular con claridad algunas puntualizaciones sobre el problema.

Creemos innecesario decir que es imposible -- que el segundo curso participe de la misma orientación y métodos del primer curso. Este, sin duda, no supone en sus resultados una base de conocimientos mínimos como para poder impartir con -- tranquilidad una enseñanza posterior sin tener -- que atender permanentemente a su consistencia. -- La historia se ha reducido en la escuela a unos cuantos siglos en Grecia, sin permitir aún un estudio serio en profundidad de la historia artística griega. Ni que hablar de sus alcances contemporáneos que nos han hecho "autodidactas" a -- la fuerza, para la observación y estimación de -- las exposiciones de arte contemporáneo.

Incluso la insuficiencia de estos cursos motivó que numerosos alumnos -- concurriesen a clases de historia del arte ajenas al instituto. Además de -- una misión informativa imprescindible, la tarea más noble que cabe esperar -- de los cursos de historia es la de colocar el espíritu del estudiante en el vértice de un ángulo visual que le permita abarcar la multitud de factores capaces de condicionar a una cultura. Es aquí cuando cabe diferenciar categóricamente lo que es historia y lo que son anales, usando el concepto de -- Worringer. Frente a los anales, fría anotación de los hechos, la historia -- es algo vivo, movedizo e inquieto, que supone sobre todo interpretación. -- Esa es, naturalmente, tarea de investigador más que de maestro; pero atañe a este último mostrar el espectáculo vasto de las posibles interpretaciones y abrir caminos de curiosidad en el alumno, preparando camino fértil para -- la siembra que vendrá cuando posteriormente se le muestre el evolucionar de las ideas y se le señale el ajuste del espíritu y concepto de la vida en --

LA LEY DE DECORACIONES ESCOLARES

una época, y los productos artísticos de la misma. Sin ceñirse a determinado sistema interpretativo, aceptando con Foustel de Coulanges, la idea religiosa como móvil del progreso social, con Buckle y Taine la influencia del medio ambiente sobre la psicología individual y colectiva, con Carlos Marx la importancia de lo económico, con Spengler la idea de las culturas como protagonistas de la historia, puede adoptarse una actitud ecléctica, que dé una visión integral y muestre como, en determinadas ocasiones, la conciencia social se siente presionada en mayor o menor grado por cualquiera de esos factores, sin que esto implique erigirlo en influencia absoluta ni permanente. En síntesis, lo importante sería dar al alumno la legítima convicción de que cada época vive sobre una serie de ideas determinadas, cuyo conocimiento es necesario para acercarse a la comprensión de los factores que condicionan la obra de arte. Y un curso que no se ajuste a estas condiciones, muy poco valor tendrá para nuestra formación.

Aunque parezca increíble, existe en los archivos del Palacio Legislativo y el Ministerio de Instrucción Pública, una ley que reglamenta las decoraciones escolares, financiándolas con el 5% del total de las obras edilicias de enseñanza primaria.

La incredulidad proviene, sin duda, de que van ya casi doce años de que la ley permanece sin ninguna concreción práctica, habiendo la cifra que de acuerdo a la ley correspondería al costo de la decoración, llegado a algo más de \$ 500.000.

El Sindicato de Artistas Plásticos, fundado entre otras cosas para vigilar el cumplimiento de dicha ley, lleva casi igual tiempo batallando para obtener su vigencia sin ningún resultado.

Creemos que con la posibilidad de la edificación de nuevas escuelas, se vuelve a presentar la posibilidad paralela de que de una vez por todas se concrete algo alrededor de esta iniciativa. Si no será necesario constatar una vez más el desinterés total que por las manifestaciones culturales caracteriza a los políticos de nuestro país, dedicados permanentemente a una actividad demagógica pre y postelectoral, que no deja lugar a todo aquello que no pueda reportarles beneficios personales. Lamentablemente, los artistas del país no constituyen una fuerza de gravitación social suficiente para exigir la puesta en práctica de la idea, pero creemos que tal vez con una adecuada agitación del problema, la opinión pública pueda acompañar una exigencia tan justa como necesaria.

PRIETO EN VIAJE DE ESTUDIOS

Actualmente se encuentra en Europa nuestro compañero Ruben Prieto, donde se dedicará a estudiar algunos aspectos del arte románico y de las tendencias de vanguardia de Francia e Inglaterra.

Como corresponsal de nuestra revista, no dudamos de que Prieto nos tendrá fielmente al tanto de lo que ocurre en los centros artísticos de Europa. Aprovechemos entonces la oportunidad, para anunciar estas colaboraciones de tanto interés para nuestra publicación, esperando contar para el próximo número con tan importante material.

NATURALEZA DE LA ACTIVIDAD CREADORA

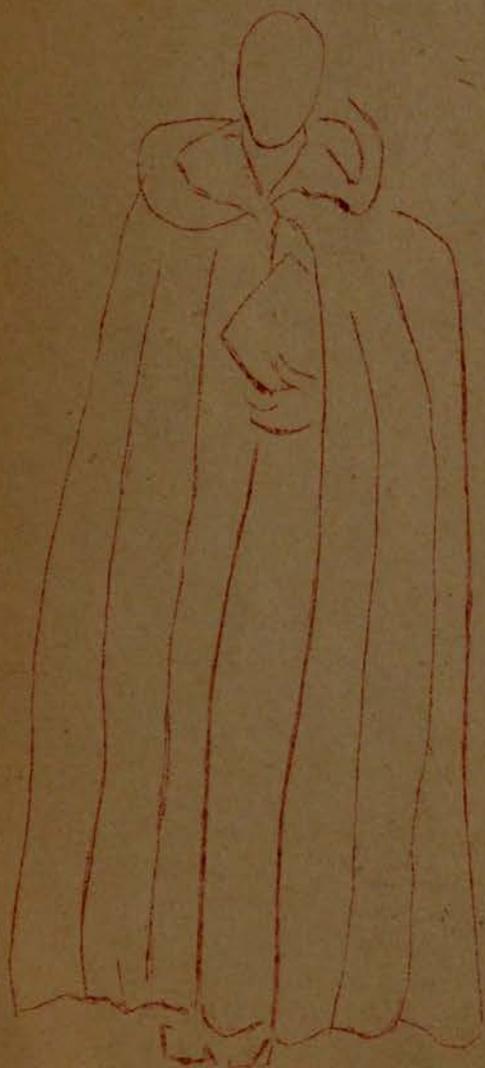
Lo propio del artista es crear: donde no hay creación no hay arte. Pero sería engañoso atribuir el poder creador a un don innato. En materia de arte, el creador auténtico no es sólo un ser dotado, es un hombre que ha sabido ordenar con vistas a su fin todo un manojó de actividades de las que resulta la obra de arte. Por --



eso para el artista la creación comienza con la visión. Ver es ya una operación creadora que necesita un esfuerzo. Todo lo que vemos en la vida corriente sufre más o menos la deformación que engendran los hábitos adquiridos, y este hecho puede ser más -- sensible en una época como la nuestra, en la que el cine, la publicidad y las revistas nos imponen a diario una multitud de imágenes ya hechas, que son en el orden de la visión más o menos lo que el -- prejuicio es en el orden de la inteligencia. El esfuerzo necesario para desprenderse de esto exige una cierta clase de valor, y ese valor es -- indispensable, el artista, -- que debe ver todas las cosas como si las viese por vez primera. Es preciso ver toda la vida como cuando se era niño, y la pérdida de esa posibilidad nos quita la de poder expresarnos de una manera original y personal.

A manera de ejemplo, creo que nada es más difícil para un verdadero pintor que pin -- tar una cosa, porque para ha-

cerlo necesita por de pronto todas las rosas que fueron pintadas. A los visitantes que venían a verme a Venecia les he planteado frecuentemente esta pregunta: "¿Ha visto usted los acantos que hay en el talud que bordea la carretera?". Nadie los había visto: todos hubieran reconocido la hoja de acanto en un capitel corintio, pero al natural el recuerdo del capitel les impedía ver el acanto. Un primer paso hacia la creación es ver cada cosa en su verdad, y esto -



supone un esfuerzo continuo.

Crear es expresar lo que se tiene en sí. Todo esfuerzo auténtico de creación es interior: y además es preciso nutrir su propio sentimiento lo cual se hace con la ayuda de los elementos que se sacan del mundo exterior. Aquí interviene ya el trabajo por el cual el artista se incorpora, se asimila gradualmente al mundo exterior hasta que el objeto que él dibuja llega a ser como una parte de sí mismo: hasta que lo tenga en sí y pueda proyectarlo sobre la tela como su propia creación. Cuando pinto un retrato, tomo y vuelvo a tomar mi estudio, y cada vez es un nuevo retrato, no el mismo corregido, sino otro retrato que vuelvo a empezar: y cada vez es un ser diferente el que arranco de una misma personalidad. Con frecuencia me ha sucedido, para agotar de una manera más completa mi estudio, inspirarme en fotografías de una misma persona a distintas edades: el retrato definitivo podrá presentarlo más joven o bajo un aspecto distinto al que ofrece en el momento de posar, porque lo que me pareció más real, más verdad, es ese aspecto que realicé como más revelador de su auténtica personalidad.

La obra de arte es de este modo la conclusión de un largo trabajo de elaboración. El artista busca a su alrededor todo aquello que es capaz de alimentar su visión interior: directamente, cuando el objeto que dibuja ha de figurar en su composición; o por analogía en otros casos. Así se coloca en estado de poder crear. Interiormente se enriquece con todas las formas de las que se va adueñando y que algún día ordenará conforme a un ritmo nuevo.

En la expresión de ese ritmo nuevo
(pasa a pág. 10)



LA GRANDEZA RESIDE EN EL ESPIRITU

Cruzamos la frontera franco-belga y el tren atraviesa el Borinage (región carbonera de Bélgica) ¿Qué es ésto? ¿Un espejismo? Hasta el horizonte se destacan sobre el cielo de la llanura pirámides gigantescas. Me refiero a mi primer viaje, hace muchos años. Mi emoción era intensa. Esos monumentos sublimes se hundían en las profundidades azules, a izquierda y derecha del tren. No eran otra cosa que los "basureros" de las minas de carbón, --- esas acumulaciones de residuos de esquisto gris-negro que encerraron un día vetas de carbón. Ahora comprendo: los rieles apoyados en el flanco de cada talud conducen las vagonetas hasta la cúspide de la pirámida donde se vuelcan. La ley del deslizamiento de tierras determina definitivamente el destino de las pirámides: una inclinación de 45°, impecable. Así, me encuentro cerca de El Cairo, en el país de los faraones.

¡No, no me encuentro allí! Mi emoción, aunque viva aún, se embota. Mi admiración se disipa. No son obras maestras; no son obras siquiera. Son sencillamente residuos de esquisto. Y, de golpe, mido el abismo que puede --- abrirse entre el aspecto de una cosa y la calidad del espíritu que la ha --- suscitado. La intención es lo que nos conmueve hasta el fondo del corazón, --- la calidad del espíritu empleado en la realización de la obra. Aquí sólo tenemos una empresa industrial en que no ha intervenido intención elevada alguna. ¡Claro está! Y por fresco que sea mi entendimiento, por ingenuo que sea mi corazón, no oigo aquí la palabra de un hombre o de los hombres. Sólo, estoy en presencia de un hecho y de una ley física. La única emoción --- que subsiste es la del rigor de esa ley. Nada más.

Pero en mí se abre el debate: ¿Si los hombres hubieran hecho eso queriéndolo, para que la intención exalte nuestros corazones?

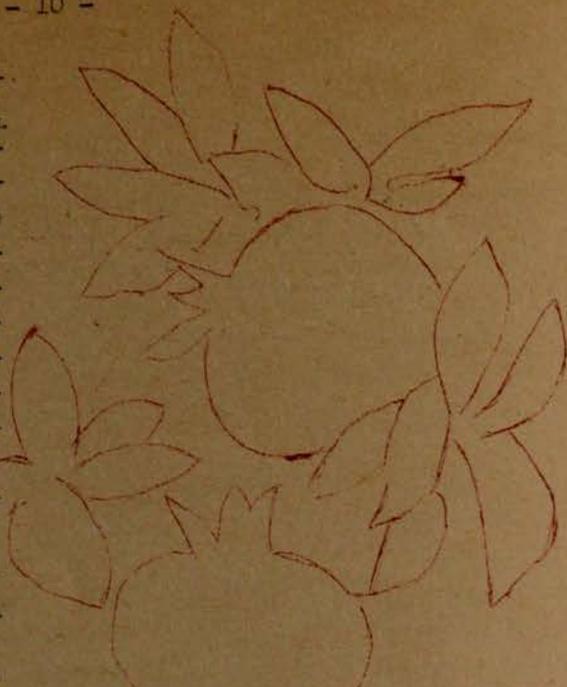
El tren ha atravesado el Borinage y las pirámides no me preocupan más. ---

Del libro "Cuando las catedrales eran blancas", de LE CORBUSIER, uno de los más grandes arquitectos contemporáneos, conocido como pintor con el nombre de Jeanneret. ---

NATURALEZA DE LA...

vo ca en donde la actividad del artista será realmente creadora. Precipitará para llegar a ello tender al despojo más bien que a la acumulación de detalles: elegir por ejemplo en el dibujo, entre todas las combinaciones posibles, la línea que pueda revelarse más plenamente expresiva, como la portadora de la vida: buscar aquellas equivalencias por las cuales los elementos de la naturaleza se encuentran traspuestos en el campo propio del arte. En la "naturaleza muerta de la magnolia", yo he dado como rojo una mesa de mármol verde; por otra parte, me fué necesaria una mancha negra para evocar el cabrilleo del sol sobre el mar. Todas estas transposiciones no eran en modo alguno efectos del azar o de cualquier clase de fantasía, sino la conclusión a que llegué por una serie de búsquedas, a consecuencia de las cuales esos entes se me aparecían como necesarios, dada su relación con respecto de la composición, a fin de dar la expresión deseada. Los colores y las líneas son fuerzas, y en el juego de esas fuerzas, en su equilibrio reside el secreto de la creación.

En la capilla de Vence, que es el resultado de mis anteriores búsquedas, he intentado realizar ese equilibrio de fuerzas: los azules, los verdes, los amarillos de los vitrales, componen en el interior una luz que no es, hablando propiamente, ninguno de los colores empleados, sino el producto vivo de su armonía, de sus recíprocas relaciones. Ese color luz estaba destinado a jugar sobre el campo blanco bordado de negro del muro que estaba frente a los vitrales, y sobre el cual las líneas están voluntariamente muy espacia-



das. El contraste me permitió dar a la luz todo su valor de vida, hacer de ella un elemento esencial, el que colorea, calienta y anima, en sentido propio, ese conjunto en el cual es importante dar una impresión de espacio ilimitado a despecho de sus dimensiones reducidas. En toda esa capilla, no hay ni una línea, ni un detalle, que no concorra a dar esa impresión. En este sentido me parece que puede decirse que el arte imita a la naturaleza por el carácter de vida a que la obra le confiere un trabajo creador. Entonces, la obra aparecerá tan fecunda y dotada de ese mismo estremecimiento interior, de esa misma belloza resplandeciente que poseen las obras de la naturaleza. Es preciso un gran amor, capaz de inspirar y de sostener ese esfuerzo continuo hacia la verdad, esa generosidad de conjunto y esa desnudez profunda que implica la génesis de toda obra de arte. Pero es que el amor no se encuentra en el origen de toda creación?

HENRI MATISSE.---

DE LA LIBERTAD EN LA CREACION



Bajo el título de "Poética Musical", se han publicado una serie de conferencias pronunciadas por Igor Strawinski en una universidad americana. Dada la generalidad de los juicios emitidos por el famoso compositor, creemos que se pueden hacer extensivos a todas las artes, y es por ésto que publicamos estas páginas -- extraídas de dicha obra -- considerándolas de suma importancia y actualidad.

La función del creador es pasar por tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma límites. Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es.

Por lo que a mí toca, --- siento una especie de terror cuando al poneme a trabajar, ante la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido. Si todo me está permitido, lo mejor y lo peor, si ninguna resistencia se me ofrece, todo esfuerzo es inconcebible; no puedo fundarme sobre nada y toda empresa es entonces vana.

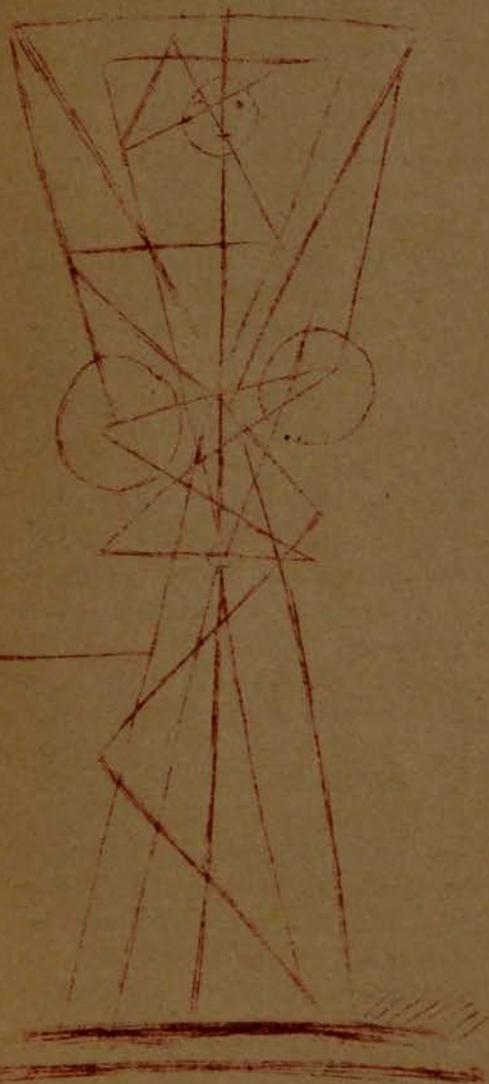
¿Estoy, pues, obligado a perderme en este abismo de libertad? ¿A qué podré asirme -- para escapar del vértigo que me atrae ante la virtualidad de ese infinito? Pero no he de perecer. Venceré mi terror y me haré firme en la idea de que dispongo de siete notas -- de la gama y de sus intervalos cromáticos, que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi disposición y que -- tengo así elementos sólidos y concretos que me ofrecen un campo de experimentación tan vasto como la desazón y el vértigo del infinito que me asustaban antes. De este campo
(pasó a pág. 34)

DE LO CALIDO Y LO

Conocemos bien la crítica que para juzgar la obra de arte, se apoya exclusivamente sobre la fórmula: "cálida espontaneidad" y que no hay otras posibilidades que lo cálido, y que el arte llamado frío, sólo vale por las manifestaciones exteriores de lo cálido. Se encierran así en un sistema de apariencias y conde-

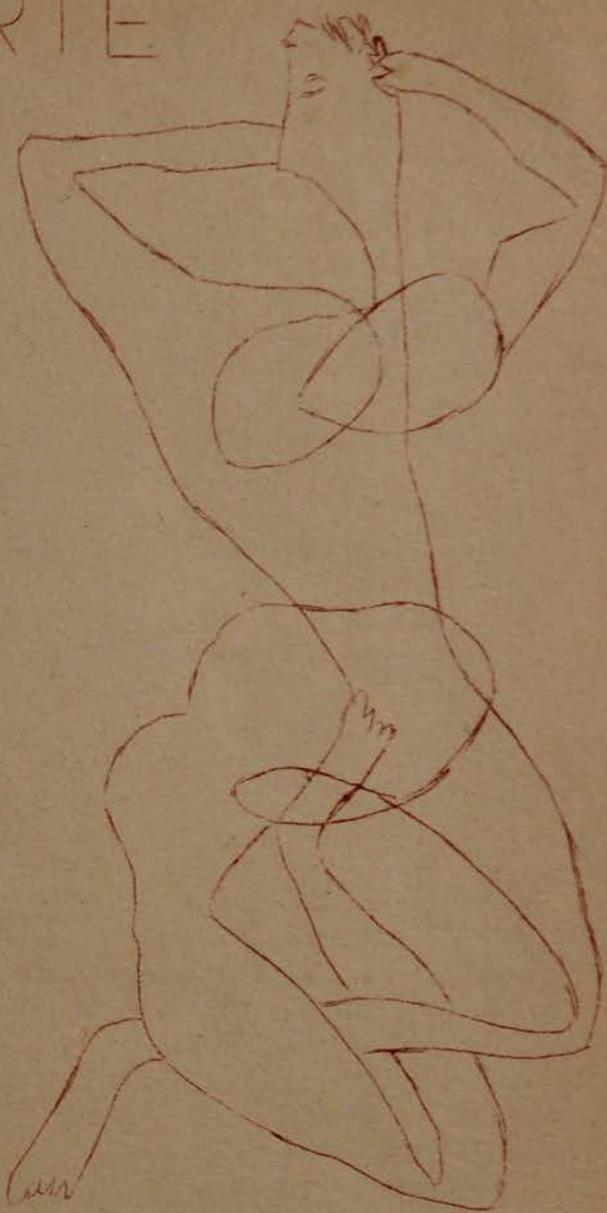
nan sin renisión, todas las apariencias que no encajan en su sistema. - Líneas, formas, colores y composición netas, son rechazadas como frías y declaradas ineptas para contribuir a la creación de obras "auténticas". Evidentemente, tanta ingenua seguridad no deja de fructificar y el imprudente contemporizador con las formas geométricas, admirador -- por ejemplo, de Kandinsky, olvida en el arrebato de sus diatribas, que este gran pintor es uno de los más ricos en triángulos, cuadrados y círculos, en suma, su juicio es bien simple. En teoría son partidarios de lo cálido, pero en la práctica no son más que partidarios de un lenguaje reservado a lo cálido, y por lo tanto, no es de lo frío, que son adversarios, sino de un lenguaje reservado arbitrariamente a lo frío. Toda su doctrina se apoya en tres puntos: 1º) Toda forma posee a priori una significación termométrica bien definida; 2º) La forma geométrica pura es necesariamente signo de frío, y, 3º) Lo cálido debe ser preferido a lo frío.

Ninguna forma posee por sí misma un significado. Vale por su relación en la obra a la cual pertenece, es decir, por la relación con las otras formas. Es de esta relación que ella saca su significado, y esta significación varía, según la infinita variedad de relaciones. Una obra, pintura o escultura, no se crea por una visión de formas sino por una combinación de relaciones de formas, hasta llegar a un combinado plástico perfecto y complejo. Las formas geométricas no son necesariamente for-



FRIO EN EL ARTE

mas frías; lo serán en la medida en que participan en un combinado plástico de relaciones frías. Se ha llegado a decir, que tanto las formas geométricas como el uso de tiralíneas, la regla y el compás anulan o restringen, necesariamente, la espontaneidad creadora del artista. Todo depende de los hábitos contraídos. - Las formas geométricas a las que se les califica de frías son el equivalente de las palabras o vocablos de un idioma, creados con anterioridad a la creación de un escrito, poesía o prosa, y responden a la observancia de leyes y reglas gramaticales estrictas; jamás han restringido u obstaculizado la espontaneidad creadora de los poetas. Se dirá que la utilización de formas geométricas incita casi siempre al artista a calcular rigurosamente su expresión, que el cálculo lleva al intelectualismo y el intelectualismo a una obra de elaboración sin espontaneidad y fría. Pero en realidad, ¿de qué cálculo se trata? ¿De un cálculo matemá



tico? Ni aún los artistas más estrictos en la observancia de leyes matemáticas para producir su obra dejan de distorsionarlas para servir a su expresión. Las matemáticas en arte siguen menos sus propias leyes y el "cálculo" de los artistas, aún entre los más "fríos", es más intuitivo de lo que se cree y está subordinado a la imperiosa necesidad de la personalidad. ¿Puede creerse que un artista

reputado como cálido, Hartung, sea todo espontaneidad y que calcula menos que Dewasne o Vasarely, artistas reputados "fríos"? Hartung conduce su intuición de manera diferente, pero calcula. ¿No debe también él, resolver problemas de relación de formas y colores, problemas de expresión y de composición? Además, ¿sobre qué se basan algunos pretendiendo que el intelectualismo en arte es causa de frigidez? Depende de cada caso. Algunos no entran en posesión de sí mismos más que en estado de trance, y otros sólo manteniendo el pleno dominio de su sangre fría. Algunos se "encuentran" espontáneamente y de pronto, y otros, después de pacientes investigaciones.

Pasemos a la "superioridad" del principio "cálido" sobre el "frío". Esta opinión sorprende, cuando viene de parte de gente que en pintura o en escultura no distingue más que "buena" y "mala". Y se hacen comprender bien, por cierto. Para ellos la mala es la "fría", y como son "generosos", no vacilan en declarar cálida toda obra fría que les parezca buena. Su idea fundamental, es que, según su concepto, lo humano se limita a reacciones de estómago o del sistema nervioso. Para ellos lo que importa es que el hombre, por la fuerza de las cosas, no puede en nada escapar de sí mismo. Importa entonces, que las reacciones más despiertas y vigilantes del estómago y de los nervios, no necesitan más que las del ser humano corriente. Parece ser que el "control" no es humano, - el "control" es frío. El modo que solamente imaginan como para crear la obra de arte, es con reacciones espontáneas del estómago y de los nervios a lo que se llama sensibilidad,

y toda sensibilidad "auténtica" es cálida, eso se adivina...

El hombre no vive, según ellos, - más que por estas reacciones estomacales y de nervios, y esta sensibilidad es además, el sólo y único contacto con la vida. Por consiguiente estos románticos, no se juegan más que por la sensibilidad, ... por la de ellos, - desde luego. La minan, la halagan, la exaltan, y en ella se deleitan. Es la llave del sistema, la regla de conducta de todo artista que "se precia y se respeta". Podemos figurarnos que un artista es sensible o no lo es, que le es completamente inútil torturarse para serlo si lo es, y que lo es más naturalmente cuando menos se esfuerce por serlo. El partidario de la sensibilidad, quiere ser sensible, quiere manifestar su sensibilidad, quiere hacer artes sensible, como otros quieren hacer arte "realista", "flamenco" o "francés". Sabemos lo que le sucede a estos que quieren hacer el "ángel". De todos estos querer no resulta al fin más que un formalismo de la sensibilidad como a otros un formalismo de lo humano.

Los artistas de temple triunfan de las trampas de este formalismo. Es verdad, pero otros caen, se debaten en su fango y algunos entre los mejores, terminan por perder de vista lo esencial, que es, no afectando una escritura sensible sino expresándose sencillamente. ¿Qué decir de toda esa escuela de embadumadores que confunden el placer de la inspiración espontánea con la pereza mental, el menosprecio de todo trabajo serio y la ausencia de cultura elemental? Estos pequeños sectarios disimulan mal su mediocridad bajo un supuesto lenguaje cálido, como otros, alineados entre las formas geométricas, disimulan mal (pasa a pág. 16)

Juan Gris

El mundo del cual extraigo los elementos de la realidad no es visual sino imaginativo.

Si la manera de considerar el mundo para extraer de él elementos, es decir, la estética ha variado siguiendo las épocas, las relaciones de las formas coloreadas entre sí, es decir, la técnica ha sido siempre por decir así inmutable. Yo creo que mi técnica es clásica porque la he tomado de los maestros del pasado.

Podemos casi afirmar que salvo raras excepciones el método de trabajo ha sido siempre inductivo. Se ha convertido en pictórico lo que pertenecía a una realidad determinada, se ha extraído de un tema un cuadro.

El método de trabajo es justamente el inverso, es deductivo. No es el cuadro X que llega a coincidir con mi tema, sino el tema X que llega a coincidir con el cuadro.

Yo digo que mi sistema de trabajo es deductivo porque las relaciones pictóricas entre las formas coloreadas me sugieren ciertas relaciones particulares entre elementos de una realidad imaginativa. La matemática pictórica me lleva a la física representativa. La cualidad o dimensión de una forma o de un color me sugiere la denominación o el adjetivo de un objeto.

Es así que yo no conozco jamás previamente el aspecto de un objeto representado. Si yo particularizo las relaciones pictóricas hasta la representación de un objeto, es para evitar que el espectador de un cuadro, lo haga el mismo y que este conjunto de formas coloreadas le sugiera una realidad no prevista por mí.

Entonces pintar es prever, prever lo que pasa en el conjunto del cuadro introduciendo en él tal forma o tal color y prever lo que él puede sugerir en tanto que realidad a aquel que lo observe. Es pues siendo mi propio espectador que determino el tema de mi cuadro.

Yo no sé si se le puede dar a esta estética, a esta técnica, y a este método el nombre de cubismo. En todo caso yo no pretendo obtener un aspecto determinado, no más un aspecto cubista que un aspecto naturalista.

Mi tema, evidentemente modifica las relaciones pictóricas sin destruirlas, ni cambiarlas. No modifica las relaciones pictóricas más que lo que se modifica una igualdad numérica, multiplicados los dos miembros por un mismo número.

Se puede pues decir que un tema pintado por mí, no es más que una modificación de relaciones pictóricas preexistentes. Yo ignoro casi hasta el fin de la obra cual es esta modificación que le da su aspecto.

DE LO CALIDO....

la de ellos, bajo un supuesto de "lenguaje frío". Al nivel de los mediocres, la disputa de "cálido y frío" es una disputa de futuros "pompiers" -- que aspiran al confort de la academia, al nivel de los mejores una disputa de temperamentos, entre los fabricantes de manifiestos en una disputa de resistencia y aguante y todo junto a una irrisoria disputa sobre lenguaje plástico.

Ingres detestaba a Delacroix, que se la devolvía bien. El primero, jefe de los fríos, criticaba la estética de "escoba borracha" del segundo, jefe de los cálidos, y con igual ceguera que los románticos de hoy cuando condenan la estética de los abstractos llamándola del "cuadrado árido". Y nos está permitido a nosotros, espectadores, guardar nuestra independencia de criterio, nuestra libertad de apreciación, nuestro derecho a buscar placer tanto en lo frío como en lo cálido, si así nos place. Volvemos a ver siempre a Delacroix e Ingres, contrincantes, si nos place así, sea para admirarlos, sea para despreciarlos a los dos.

Finalmente, para nosotros, en todo caso, lo CALIDO y lo FRIO, no deben exponerse como ERROR y VERDAD. No son recetas ni panaceas. Y no podrán reducirse a simples signos exteriores de un lenguaje plástico. No nos fiemos de las apariencias: Bernini, que usa un lenguaje cálido, es --



sin embargo frío, y Seurat, que usa un lenguaje frío, es cálido. Y no gradúemos por adelantado nuestra admiración según la temperatura.

Rubens y Mondrian no se destruyen mutuamente. Un Julienas bien delicado y suave, no es el enemigo de un Sancerro seco y duro. Fuera el exclusivismo. Vivan los glotonos.... (Tradujo J. V.)

• BISSIERE (viene de pág. 31)

El cuadro, sea al óleo, al agua, sea hecho de retazos o de la tierra de los caminos, no tiene más que un solo significado: la calidad del que lo crea y la poesía que lleva en sí.

Todo está permitido, todo es posible, con tal que tras el cuadro aparezca un hombre, tal como es, desnudo, como la vida.

Ya está. Lo he dicho todo. No hay más que mirar. Y si algunos, habiendo mirado, se detienen y sienten vibrar alguna simpatía por el hombre que soy, habré ganado. Si he perdido, y si nadie me tiende la mano, volveré a poner las mías en los bolsillos, más profundamente. Tanto peor. BISSIERE.-

NEOPLASTICISMO

PRINCIPIOS GENERALES DEL

1) El medio plástico debe ser el plano o el prisma rectangular en color primario (rojo, azul y amarillo) y el no-color ---- (blanco, negro, gris). En la arquitectura, el espacio vacío cuenta por el no-color, la materia puede contar por el color.

2) La equivalencia de los medios plásticos es necesaria. Diferentes de dimensión y de color, ellos serán del mismo valor. El equilibrio indica en general una superficie grande de no-color y una superficie más pequeña de color o de materia.

3) La dualidad de oposición en el medio plástico es exigida de la misma manera en la composición.

4) El equilibrio constante es logrado por la relación de posición y expresado por la línea recta (límite del medio plástico) en su oposición principal (rectangular).

5) El equilibrio que neutraliza y anula los medios plásticos se logra por las relaciones de proporciones en las cuales ellos son situados y que causan el ritmo viviente.

6) Toda simetría será excluida.

EL NEOPLASTICISMO Y LA FORMA

En la naturaleza, las relaciones son veladas por la materia, apareciendo como forma, como color o como sonido natural.

Es esta "morfoplástica" que ha sido seguida inconscientemente en el pasado por todas las artes. Así en el pasado el arte era "al modo de la naturaleza". Durante siglos la pintura ha expresado plásticamente las relaciones por la forma y el color naturales hasta que arriba, en los tiempos presentes, a la plástica de las relaciones solas. Durante siglos ella ha compuesto en medio de la forma y del color naturales, hasta que muy cerca, actualmente, la composición, ella misma devino a la expresión ---- "plástica" a la "imagen".

EL NEOPLASTICISMO Y EL COLOR

A pesar de su expresión plástica interiorizada, el neoplasticismo permanece siendo "pintura". Su medio de expresión es el color puro y determinado cuyos planos permanecen equivalentes en la superficie del cuadro, es decir, el color permanece plano en el plano. No se debilita siguiendo las modulaciones de la forma, dándole más fuerza que en la morfoplástica. El color encuentra su oposición equivalente en el no-color, es decir, el blanco, el negro y el gris.

CONSECUENCIAS PSICOLÓGICAS Y SOCIALES DEL NEOPLASTICISMO

El equilibrio por la equivalencia de la naturaleza, y del espíritu, de lo que es individual y de lo que es universal, del femenino y del masculino, el principio general del neoplasticismo es no solamente esto para la plástica, sino también es realizable en el hombre, por lo tanto en la sociedad. En esta última la equivalencia de lo que concierne al espíritu puede crear una armonía hasta aquí desconocida.

Por interiorización de esto que es conocido como materia y por exteriorización de esto que es conocido como espíritu - hasta aquí demasiado separados - materia y espíritu se convierten en una unidad.

El neoplasticismo demuestra el orden exacto. El demuestra, la equidad, porque la equivalencia de los medios plásticos en la composición indica para todos que el arte, avanzando la evolución humana, ha mostrado derivaciones de un mismo valor pero a la vez diferentes.

El equilibrio por una oposición contrariante y neutralizante - anula los individuos como personalidad particular y da una sociedad futura como una verdadera unidad.

La aparición natural desolada en el arte significa más claridad en la conciencia humana de nuestros días: esto verifica la evolución humana.

PIET MONDRIAN

- - - - -

En arte, como en la vida, es la equivalencia (el equilibrio) y no la igualdad de factores opuestos lo que crea la unidad.

La nueva arquitectura debe establecer relaciones puras por medio de medios puros de expresión; forma, color y material. Esto -- significa que tiene que establecer proporciones equilibradas y no empleo de color sólo como decoración sino como una parte constructiva del edificio.

El arte nos muestra que hay también verdades constantes respecto a las formas.

Cada forma, cada línea tiene su propia expresión.

Es importante comprender que las nuevas construcciones deben -- no ser creadas en el espíritu del pasado; ellas deben no ser repeticiones de lo que ya ha sido expresado. Se vuelve claro que cada cosa debe ser la verdadera expresión de los tiempos modernos.

PIET MONDRIAN



BISSIERE

T'en fais pas la Marie. T'es jolie....

Algunos se colocan bajo la égida de Pascal, Bergson o Sartre.

Esto es serio.

Por mi parte, me siento más a gusto a la sombra de Edith Piaf.

A cada uno sus sortilegios.

Encuentro en ésta resonancias igualmente profundas y más próximas a -- las fuentes.

Este aire y estas palabras venidas de una lejana caja de música, han caído entre mis potes de colores como una pluma de ángel.

Han acunado mi trabajo y se han cargado para mí de toda la ternura y de toda la poesía del mundo.

Su música popular se insinúa entre estas líneas que no son un prefacio.

No sé hacer prefacios.

No se trata de prefacios ni de explicaciones.

Se trata solamente de situar las cosas.

Mi caso es un poco especial, yo diría incluso un poco escandaloso.

Cuando se está muerto es siempre extremadamente indecente resucitar.

Durante diez años, o casi, he desaparecido.

He continuado, es cierto, entregándome a mi vicio, pero me he negado a exhibirlo.

Puede que hubiese valido más persistir en esta discreción.

Pero tenía manía de pintar en un día.

Diez años de soledad y de silencio es mucho.

En octubre de 1947, Bissiere realizó una exposición de óleos y tapices, ejecutados durante su permanencia en la campiña provenzal, en el transcurso de la última guerra. Los tapices, si así se les puede llamar, constituyeron lo más interesante de la exposición, confeccionados con pequeños retazos de género, cosidos -- posteriormente. El catálogo de esa exposición estaba precedido de las palabras que ahora publicamos.

Durante diez años no he tenido por confidentes más que a mí mismo y a algunas vacas apacibles que encontraba pastando a lo largo de los prados y los bosques, bajo el sol y las nubes.

Las vacas de París no significan gran cosa.

Tarde o temprano son un churrasco. Para mí es diferente.

No menosprecio su sociedad ni me siento aburrido jamás cerca de ellas.

Tienen grandes ojos claros, son silenciosas, dulces y reflexivas.

Son simples y elementales como la Tierra que las sostiene y la hierba que ruman.

A veces, cerca de ellas se tiene un poco de pena de ser hombre.

Pero es necesario aceptar nuestro destino, y resignarnos a continuar siendo lo que un Dios sin piedad nos ha hecho.

No repito nada, sin embargo.

Las horas que he pasado en estos humildes y simples deberes, me han sido más provechosas que muchas otras.

He olvidado una cantidad de cosas inútiles.

He aprendido las esenciales.

Puede que haya aprendido a ver en mí mismo.

Los animales, los árboles, el viento y el sol, eso que amaba tanto - el pequeño hermano de Asís, todo eso adquiere para mí un sentido nuevo, su verdadero sentido.

Un sentido profundo, denso y pesado.

Me sentí saturado de un mundo de imágenes y colores en el cual es necesario absolutamente expandirse.

No era cuestión de saber si estas

expansiones eran válidas.

Se trataba solamente de satisfacer un deseo de confesión.

Y el único interés de una confesión es ser total y sin pudor.

Con el orgullo magnífico de decir todo y de no ocultar nada.

Podría objetárseme que no se me ha pedido nada y que hago una confesión inútil.

No lo dudo, pero igual tengo la debilidad de esperar que alcance el corazón de algunos, y que de esta manera vuelva yo a estar entre los hombres.

Los hombres que menosprecio con ternura, porque siendo uno de ellos, no valgo más que ellos y comparto su condición miserable y la tristeza infinita de su suerte.

....

Fueron a veces duras las horas de soledad.

Creo que fueron necesarias.

Acostado en lo hondo de la hierba, en la luz verde que llovía, los bosques profundos, las praderas, la mar luciente, y los animales de pelaje claro, todo aquello no existía más.

No había allí bajo mis pupilas más que una masa irisada, donde el color y la luz se penetraban y se fundaban.

Y toda una poesía ignorada surgía. Algo que reducía a nada mis experiencias pasadas.

Algo que parecía joven y nuevo.

Una puerta iba a abrirse... al cielo.

La puerta se ha abierto.

Pero no al cielo.

A un camino áspero y duro.

Me he debatido tanto tratando de expresarme.

He hecho lo que he podido.

(Pasa a pág. 31)

HERBERT READ

En el arte actual hay muchos movimientos de transición y existe, por supuesto, un cuerpo de artistas que se oponen a cualquier clase de movimiento. Sin embargo, para simplificar nuestro estudio, dividiremos todos estos diversos movimientos y elementos estáticos en tres grupos generales, de la siguiente manera:

I) Arte académico burgués.

II) Arte revolucionario.

III) Arte funcional.

El segundo grupo puede todavía ser subdividido en tipos:

1) expresionista;

2) superrealista;

3) abstracto o no representacional.

Con esta subdivisión del grupo intermedio, nos será más fácil --- pasar de las concepciones de un grupo a las de los otros.

Por arte académico burgués entendemos el arte que ha continuado --- la tradición general del Renacimiento, sea como idealismo académico --- (laico o religioso), sea como realismo popular. Es la clase de arte --- que todos los años cubre las paredes de la "Royal Academy" de Inglaterra y de las instituciones similares de otros países. Ocasionalmente competente en un sentido técnico, generalmente sentimental y siempre totalmente insignificante, debe ser considerado como un artículo de --- comercio que ni se da cuenta de su fatuidad, ni ignora su destino. En los últimos cien años ha sufrido varios rudos golpes.

El primero y más mortal de todos esos golpes ha sido la invención de la fotografía, que ha hecho para siempre innecesario tal arte como método para registrar hechos y rasgos naturales. No es posible pretender, por supuesto, que la fotografía dé una interpretación exacta de la realidad, nada puede ser más arbitrario que una fotografía, como --- la mayor parte de la gente lo sabe por las fotografías que les han tomado.

Sin convertirse de ninguna manera en un idealista, es posible, --- por lo tanto, para el pintor, esforzarse en lograr algún otro modo --- singular de traducir la realidad objetiva de las gentes y de las co- --- sas, aunque desde un punto de vista psicológico siga siendo dudoso pa- --- ra él que pueda alguna vez obtener algo más que una reacción subjeti- --- va. Si tal realidad objetiva existiera, cuantos más artistas lograran su propósito, tanto más idéntica se haría una obra. Pero, de hecho, --- jamás ha habido la más leve tendencia hacia dicha uniformidad de vi- --- sión y de expresión. Una vez admitida la subjetividad y relatividad --- de la visión individual del artista, se hace ilusorio el propósito --- confesado del arte académico; parece no haber razón para que el artis- --- ta no considere como su legítimo dominio la gama íntegra de la percep- --- ción interna que es, como lo veremos, lo que pretende precisamente ---

una escuela de artistas modernos.

Un segundo golpe, consecuencia - quizá del primero, fué que defecionaron prácticamente todos los artistas y críticos inteligentes. Para -- bien o para mal, desde mediados del siglo XIX la corriente principal del arte se ha desviado tanto del realismo como del idealismo y se ha preocupado por la expresión desinteresada de valores estéticos. Lógicamente, - en el curso de ello, tal arte ha cesado de ser popular y aun puede estar inseguro de su élite; pero en la actualidad, la mayoría de los artistas de talento preferirían morirse -

mento del cual puede prescindirse -- completamente. Siendo en sí un signo de mayor sensibilidad estética, esta tendencia es fatal para la concepción individualista integral de la obra de arte, pues si el cuadro no es coleccionado por lo que expresa - (lo cual le otorga una esfera de acción ilimitada), sino por lo que hace - vale decir, por su función decorativa -, pronto se alcanza un punto de saturación, por lo menos en los países con una población estancada o en declinación.

Pueden quedar todavía miles de hogares sin una pintura de academia,



de hambre a tener que entrar en componendas con las convenciones representacionales de la pintura y escultura académicas.

Un tercer golpe afecta algo más que el arte académico burgués: es -- una declinación general de lo que podría denominarse la concepción del arte de la sala de recibo. Una pintura o una escultura puedenser aún empleadas de una manera decorativa; pero raramente se las colecciones de -- por sí, con la inferencia de que -- cuantas más se tengan mejor. Se las adquiere como parte de un plan de decoración, en el cual el cuadro, por ejemplo, es sólo uno de los elementos; pero, en realidad, como un ele-

y tal pensamiento puede hacer cobrar coraje a los académicos. Pero todavía les aguarda un nuevo golpe que -- es suficiente para frustrar cualquier naciente esperanza. Este golpe está determinado por el incremento, -- tanto en los métodos como en la eficiencia, de los procedimientos de reproducción. Así, donde podría estar ubicada una pintura académica, es -- más probable que cuelgue hoy un excelente facsímil del mejor cuadro de -- la Academia, adquirido por una fracción de su costo. Algo peor aún: se ha descubierto que ciertos tipos de arte "moderno" (por ejemplo, cuadros de Van Gogh y de Gauguin), aunque puedan parecer poco satisfacto --

rios como representación de lo que vemos, son muy "decorativos", principalmente por sus brillantes colores. Y todos los años se venden miles de estas reproducciones a gentes que -- eran antes compradores potenciales -- de telas de la Academia o de la exposición de arte local.

Algunas de estas tendencias no afectan menos al artista revolucionario que al académico, pero la diferencia está, en primer lugar, en que el artista revolucionario está en minoría y puede estar suministrando lo que en términos relativos sea un artículo con un cierto valor de carencia; en segundo lugar, y de un modo más significativo, él mismo probablemente está en rebelión contra la base individualista del mercado de arte y preparado para los sacrificios que significa la transición a alguna otra base. No sería humano si no deseara que la gente comprara sus cuadros y, sin duda, el nexo entre comprador y artista tiene un valor sentimental. Pero, en realidad, el artista preferiría continuar con lo -- que él llamaría su obra sin tener -- que preocuparse por la economía monetaria de su existencia. Le gustaría ser miembro de un cuerpo corporativo que le asegurase sus medios de subsistencia; le gustaría ser considera-



do tan necesario para la economía general de un país como lo es el personal destructivo o defensivo del ejército y de la policía. Merecería, quizá, pero no pretendería, un tratamiento excepcional; sólo insistiría en ser reconocido como uno de los -- elementos esenciales de la estructura de una sociedad autónoma.

En la actualidad, privado del sólido apoyo de sus anteriores protectores, su rebeldía toma uno u otro -- de los tres caminos ya indicados. -- Examinémoslos a su turno.

EXPRESIONISMO

Expresionismo, aunque es una palabra familiar en otros países, no ha sido muy empleada en la crítica de arte inglesa; se trata, sin embargo, de una palabra fundamentalmente necesaria, como lo son idealismo y realismo, y no de un vocablo con inferencias de orden secundario como impresionismo. Denota uno de los modos básicos de percibir y representar el mundo que nos rodea.

De hecho, sólo existen tres modos básicos -- realismo, idealismo y expresionismo --, aunque, como lo veremos dentro de un instante, existe un cuarto modo que pretenda rivalizar al realismo.

El modo realista no requiere ex-



plicación. Es, en las artes plásticas, el esfuerzo para representar el mundo tal cual se presenta ante nuestros sentidos, sin atenuación, sin omisión, sin falsedad de ninguna especie. Que ese esfuerzo no es tan simple como parece, lo demuestra un movimiento como el impresionismo, que puso en duda el fundamento científico de la visión normal o convencional y que trató de ser aun más exacto en su traducción de la naturaleza.

El idealismo parte de una base de visión realista, que deliberadamente selecciona, y rechaza en la plétora de lo percibido. De acuerdo con la definición clásica de Reynolds, "hay excelencias en el arte de la pintura que están más allá de lo que comúnmente se llama imitación de la naturaleza... Todos los artistas reciben su perfección de una belleza ideal, superior a cuanto pueda encontrarse en la naturaleza individual". El ojo del artista, dice en ese mismo "Third Discourse", "capaz como es de distinguir las figuras generales de las cosas de sus deficiencias, excrecencias y deformidades accidentales, concibe de sus formas una idea abstracta más perfecta que cualquier original".

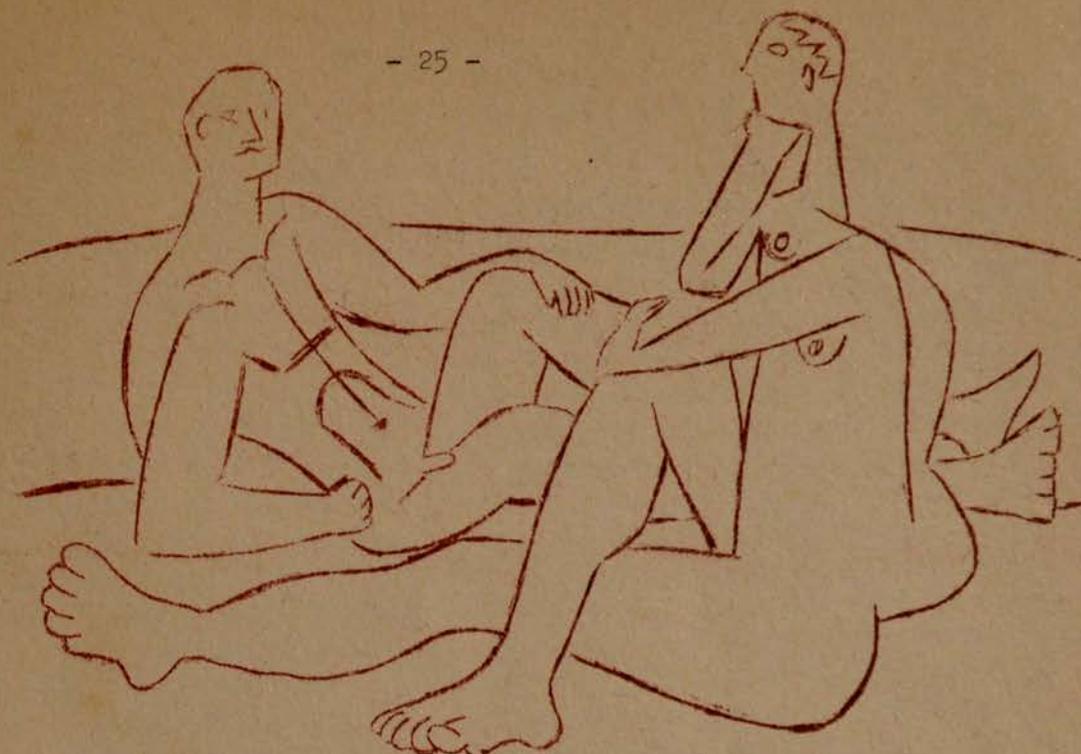
El idealismo, como se verá, tie-

ne una base intelectual; como lo percibió Reynolds, es esa dignidad intelectual la única que distingue al artista del mero artesano. Podemos decir que el realismo se basa en los sentidos, o sea, que registra, tan verazmente como sea posible, aquello que los sentidos perciben. Pero existe aún otra sección del ego consciente del hombre a la cual llamamos emociones, y es precisamente a éstas que corresponde el tercer tipo fundamental de arte.

El expresionismo es ese tipo de arte que se esfuerza por figurar, no los hechos objetivos de la naturaleza ni cualquier noción abstracta basada sobre tales hechos, sino las sensaciones subjetivas del artista. Es, por definición, individualista y no constituye de ningún modo un fenómeno artístico moderno. En cierta medida, es más típico de las razas nórdicas, pues esas razas tienden a ser más introspectivas.

Por otra parte, un artista puramente mediterráneo como El Greco es un expresionista; ningún arte es más expresionista que el de los tipos místicos a que nos hemos referido en el capítulo segundo, tipos que se hallan ampliamente distribuidos en el mundo. Hay mucho arte expresionista en España (verbigracia, un escultor





como Martínez Montañés), y no es difícil encontrar ejemplos en Italia. Si consideramos como típicos los ejemplos nórdicos (y el retablo de Isenhein, en Colmar, de Grünewald, es siempre citado como el ejemplo característico), es quizá simplemente porque son los que están más cerca de la naturaleza simpática de las sensaciones expresadas.

El expresionismo moderno ha desarrollado un movimiento definido, y Van Gogh, más que cualquier otro individuo, puede ser considerado como su fundador, aunque en realidad el pintor noruego Edvard Munch fuera el exponente más consciente y de mayor influencia en el estilo, el que hiciera surgir esa prolífica escuela alemana que ahora ha caído en tanta desgracia y que incluye a artistas tan vigorosos como Emil Nolde, Carl Hofer y Karl Schmidt-Rottluf. Hasta Francia tiene sus expresionistas (Georges Rouault y Marcel Gromaire)

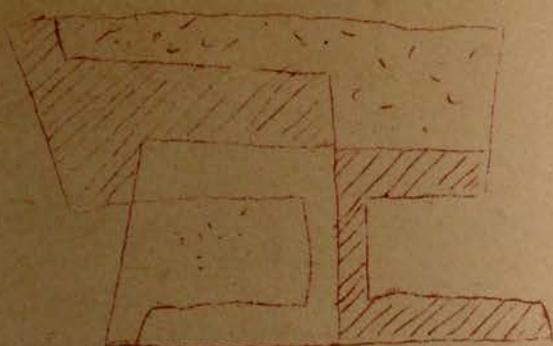
y el expresionismo es la escuela prevaeciente en Bélgica (Constant Permeke, Gustave de Smet, Fritz Van den Berghe y Floris Jaspers).

El expresionismo vive en conformidad con su nombre; es decir, expresa a cualquier precio las emociones del artista, a costa habitualmente de una exageración o distorsión de los aspectos naturales, por lo cual suele lindar con lo grotesco. Así, la caricatura es una sección del expresionismo que la mayoría de la gente aprecia sin dificultades. Pero cuando la caricatura es llevada a la categoría y organización de una composición al óleo o de una escultura, la gente comienza a indignarse. Ya no les "interesa" el artista, pues no adula sus vanidades ni satisface en forma alguna su egoísmo superegotista. Se rebela francamente contra las convenciones de la concepción normal de la realidad y trata de crear una visión de ésta que se ha

lle más estrictamente de acuerdo con sus propias reacciones emocionales - ante la experiencia.

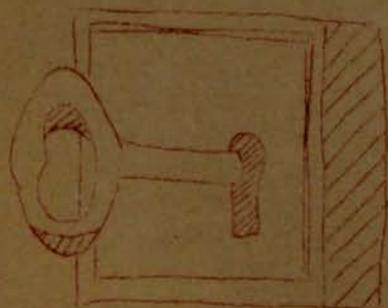
UN ARTE DE PURA FORMA

Una vez que las artes de la pintura y la escultura desistieron del propósito, establecido durante el Renacimiento, de dar una representación exacta de las apariencias naturales del mundo exterior, era inevitable que el movimiento no se detuviera hasta dar con un arte de pura forma. Algunos artistas pretendieron presentar la realidad subjetiva de sus propias emociones o sentimientos e hicieron así surgir ese tipo de arte que ya he descrito como expresionismo. Pero otros artistas prefirieron encontrar la realidad subjetiva, no en sus propias y discólicas disposiciones de ánimo, sino en su perceptividad sensorial de los elementos concretos de su arte, a saber: las formas y los colores. Ese parecía ser un puerto más seguro. La dificultad, que sólo unos pocos han sido capaces de advertir, consistía en evitar el resultado puramente decorativo. Disponer la forma y el color dentro de un patrón atractivo requiere sin duda el ejercicio de una sensibilidad estética refinada; pero el resultado, una vez logrado, no toleraba la



comparación en todo lo que el arte ha significado para la humanidad, con los más elevados productos del arte representacional, pues éstos, además de una atrayente decoración, tan vigorosa como la de cualquier composición abstracta, han ofrecido valores adicionales de interés psicológico o de concepción idealista.

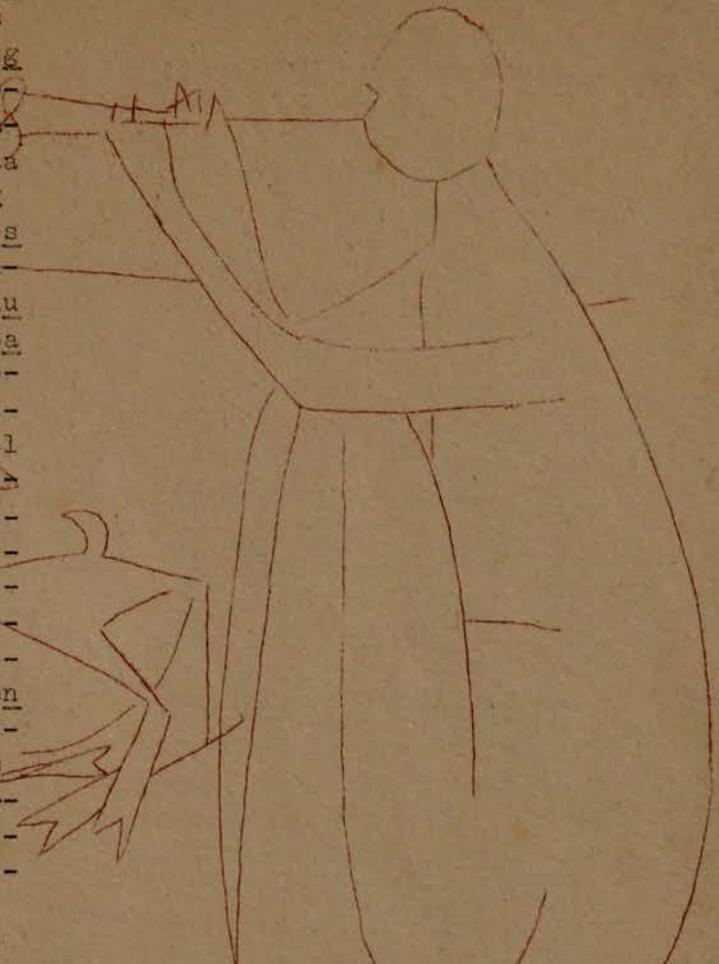
Los artistas abstractos más profundos no necesitaron que se les dijera que "la decoración no basta". Sus intuiciones o sus inteligencias críticas les hicieron percibir la presencia, en sus obras, de elementos que constituían algo más que un agradable titilar de los sentidos. Sabían que tales elementos habían estado siempre presentes en el arte, aun en el arte representacional, y que eran los elementos esenciales en las artes de la arquitectura y de la música. Ahora bien, aunque en la crítica y exposición de estas últimas artes haya sido permitida una cantidad cualquiera de eso que denominaremos jerga cósmica, ella parecía en cierto modo ajena a las artes de la escultura y la pintura. Pero en la naturaleza de los elementos consideramos que no hay nada que impida una visión de estas artes, otrora representacionales, análoga a lo que son las ediciones resumidas.



Por lo tanto, lo que el artista abstracto pretende es que las formas que él crea tienen una significación que sobrepasa lo decorativo, pues ellas repiten en materiales adecuados y a una escala apropiada ciertas proporciones y ritmos que son inherentes a la estructura del universo, presidiendo el desarrollo orgánico e incluso el del cuerpo humano. Armonizados con estos ritmos y proporciones, el artista abstracto puede crear microcosmos que reflejen el macrocosmos, es decir, puede tener el mundo, si no en un grano de arena, al menos en un bloque de piedra o en un juego de colores. No le hacen falta las apariencias naturales - las formas accidentales creadas en la violencia de la evolución del mundo - porque tiene acceso a las formas arquetípicas que subyacen bajo todas las variaciones fortuitas que presenta el mundo natural.

Por mi parte, yo no dudo que el artista abstracto sea sincero en su pretensión y que, con la debida indulgencia para la falibilidad humana, logre en realidad aquello que se propone. El único punto dudoso es la adecuación social de su actividad.

Muchos de los críticos del arte abstracto, en especial los superrealistas, lo desechan como el más evidente de los bizantinismos, "escapismos", absolutismos, trascendentalismos; en pocas palabras: como completamente carente de actualidad social. Es indudable que en muchos casos esta crítica se halla psicológicamente justificada; y el estado real de la sociedad - su falta de toda comprensión acerca de la importan-



cia funcional del artista - parece suficiente motivo. Pero, personalmente, no creo que el sentido social del arte abstracto sea tan remoto como lo suponen sus críticos. Es posible que como obras específicas de pintura o escultura, su función social no sea evidente y que su interés quede para siempre limitado a una élite extremadamente restringida.

Idéntica crítica podría hacerse, sin duda, a las matemáticas superiores constituyen una actividad inútil y antisocial. En cambio, se admite sin discusión que muchos de los mayores progresos de la civilización (por ejemplo, el telégrafo sin hilos

y la aeronáutica) dependen de los servicios de los matemáticos puros. La función del arte abstracto debe ser encarada de una manera similar, teniendo como campo de aplicación práctica la arquitectura y las artes industriales. Estas artes prácticas requieren para su justificación estética una sensibilidad elevada hasta la pureza de las formas, la economía de los medios y la pertinencia del color, sensibilidad que puede ser incitada y refinada en la mayor forma posible mediante la creación y apreciación de obras de arte no representacional.

EL ARTE FUNCIONAL

El arte es una actividad práctica y, como tal, se halla regido por los métodos de su producción. En tanto el artista utilice ciertos utensilios y determinados materiales - cincel y piedra, pincel y pintura - las obras de arte así producidas tendrán cierta similitud básica, nacida en esos métodos de producción. Es un lugar común de la historia de la arquitectura que los estilos han sido determinados, por lo menos en sus rasgos generales, por los materiales disponibles - madera, piedra, ladrillo, cemento, acero - y por las herramientas o máquinas con que esos materiales son manipulados.

Si la obra de arte es también, como la arquitectura, una obra que sirve para un propósito utilitario, la forma del arte será además afectada por su función.

Demos por sentado que una misma función - por ejemplo, la de propor-



cionar un hogar a una familia de seres humanos - puede ser igualmente cumplida de una diversidad de maneras - (la noción de que existe una manera ideal de resolver un problema fundamental es un mito idealista). Sobre este principio el propósito funcional pone límites a la libertad creadora del artista.

Aunque la función pueda ser considerada como un aspecto de la razón, la reflexión, la utilidad, etc., cuyos contrarios dialécticos son la sinrazón, el impulso, la imaginación, etc., dicha función introduce otro elemento en la dialéctica del arte en particular, de modo que un arte como la arquitectura, en tanto que es arte, es un acuerdo sintético de esas precisas contradicciones.

Es cierto que hay una escuela extrema de ingenieros funcionales para quienes la razón no tiene antítesis, pero también es cierto que sus obras de arte. Por otra parte, hay arquitectos modernos - y, entre éstos, los más notables - que reconocen plenamente la necesidad de permitir cierto juego a elementos impulsivos e irracionales. He aquí lo que dice

al respecto Walter Gropius:

"A medida que proseguía nuestra lucha con las ideas predominantes, - el Bauhaus podía aclarar sus propios designios en el proceso de encarar - el problema del diseño desde todos - los ángulos y de formular sus descubrimientos periódicos. Nuestro principio-guía era que el proyecto artístico no es un asunto intelectual ni material, sino simplemente una parte integrante de la materia prima de la vida".

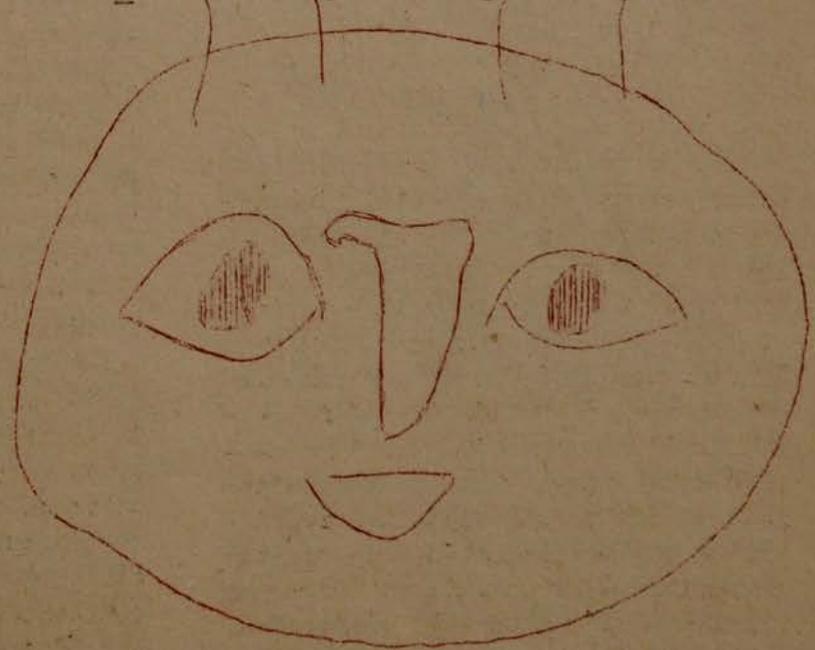
"Además, la revolución en la estética nos ha proporcionado una nueva manera de comprender el significado del proyecto, así como la mecanización de la industria ha aportado - nuevas herramientas para su realización".

Nuestra ambición era arrancar de su otro mundo al artista creador y reintegrarlo al laborioso mundo de las realidades; y, al mismo tiempo, - ampliar y humanizar la rígida mente del hombre de negocios, casi exclusivamente material. De tal modo, nuestra concepción informante de la unidad básica de todo proyecto en relación con la vida, era diametralmente opuesta a la del "arte por el arte" y a la filosofía aún más peligrosa que de ella se originó: el negocio es un fin en sí".

Este pasaje implica claramente una oposición entre la actividad intelectual (imaginativa, creadora) y la acti-

vidad práctica, mecánica, y su integración en una unidad que es precisamente el arte de la arquitectura. No implica, sin embargo, que esta idéntica oposición esté presente en toda obra de arte. El profesor Gropius sería el primero en admitir que otras artes tienen otros fines, y aunque pueda no existir algo como "el arte por el arte", el otro elemento del arte no es necesariamente de orden práctico. Lo que sí creo que tenemos finalmente que admitir es una distinción análoga entre bellas artes y artes aplicadas, distinción que tan a menudo ha sido mal acogida por muchos críticos, incluyendo al que esto escribe, precisamente por haber sido tan mal empleada y tan mal comprendida.

El sofisma que a este respecto se suscitó era quizá demasiado estúpido para ser considerado seriamente. Me refiero a la noción de que el arte era una especie de fachada decorativa que tenía que ser aplicada a





cualquier objeto utilitario para esconder simplemente su propósito. He tratado este asunto en otro libro, - Art and Industry, y no tengo el propósito de volver a insistir.

Pero una vez eliminada esa vieja confusión, quizá podamos retornar a una distinción válida entre el arte que tiene una función ideológica - la función de dar vida en forma material a nuestras percepciones mentales - y el arte que tiene una función utilitaria - la función de hacer instrumentos que satisfagan nuestras necesidades prácticas-. Es cierto que tales necesidades no requieren estrictamente más que una solución práctica; pero esa solución estará

en conflicto con otros instintos esenciales si no ofrece a la vez una solución estética.

La totalidad del ser humano comprende - ésta es mi hipótesis central - tanto un impulso estético como diversos impulsos prácticos, es decir, una inquietud tanto por la forma como por la eficiencia de los instrumentos de producción. A menos que este instinto por la forma sea satisfecho al mismo tiempo que la necesidad funcional, se producirá un disturbio dentro de la totalidad social: el patrón de la cultura no será integral.

Es probable que el mundo nunca haya exhibido una tal carencia de integridad cultural como la que ahora existe en la forma capitalista de la sociedad moderna. En ocasiones - cuando, por ejemplo, vemos un desarrollo suburbano típico-, parecería que el propio instinto estético se ha atrofiado, que los hombres ya no son sensibles a la forma y que se contentan con vivir en un caos de estilos o, más bien, en una completa nulidad estética. Pero se descubre al análisis que estos desarrollos son inherentes a los métodos de producción, vale decir, que no son determinados por la libre elección sino por la necesidad económica, por la necesidad directa de obtener ganancias que va implícita en los métodos de producción y distribución y, de todos modos, por la esencial falta de unidad cultural que implica la estructura de una sociedad organizada sobre una base más bien de competencia que de cooperación. No es posible eludir el hecho manifiesto de que la degradación del arte durante los últimos dos siglos se halla en directa correspondencia con la expansión del capitalismo.

HERBERT READ, "Arte y Sociedad"

BISSIERE (viene de pág. 20)

El resultado no es aquel con que -
había soñado.

Pero de todos modos lo esencial --
puede que haya quedado.

Y es mucho...

Y luego, qué importa:

No amo las obras de arte.

Las obras de arte tienen algo de -
terriblemente fastidioso.

Los pintores que me importan, no -
han sido jamás fabricantes de obras
de arte.

No han hecho precisamente cuadros.
Sino más bien espejos donde su pro-
pia imagen se ha reflejado con una
veracidad conmovedora.

....

Todo esto que he colgado en la pa-
red delante de vosotros, ha nacido
de una gran batalla.

De una batalla donde no cabría es-
perar la victoria.

La victoria sería la perfección.

La perfección no es la esencia hu-
mana.

Los hombres no sabrían reconocerse
en ella.

Se podría decir que la nobleza de
una obra está en razón directa de
sus renunciamentos.

No he querido otra cosa que librar
me de imágenes alucinantes.

Imágenes surgidas en estos años pa-
sados en contemplación, en vivir -
una vida vegetativa y casi incons-
ciente.

Empleando la palabra tan penetrante
de Marcel Arland cuando habla -
de Racine, no se trata de "narrar"
las emociones, sino de recrear las
causas.

Importa poco saber si he renegado.
He experimentado porque era neces-
ario experimentar.

Si no lo hubiera hecho, todos es-
tos colores, toda esa luz que se -

debatía bajo mis pupilas, me hubie-
ran cegado.

....

Hay aquí dos clases de imágenes.

Unas están pintadas.

Aquí están.

Esas no me pertenecen más, han co-
menzado su vida propia, donde yo -
no estoy más comprometido.

Está en ellas defenderse, no puedo
hacer nada más por ellas.

No me interesan más.

No pienso más que en las que haré
mañana.

Sólo ellas me apasionan.

Un árbol, siente nostalgia de las -
hojas que perdió?

No sueña más que con las que apor-
tará a la primavera.

Y cada año se mece en la ilusión -
de que serán más verdes y más be-
llas.

Todos estos cuadros pertenecen aho-
ra a quien los mira.

Por mi parte, los he olvidado.

Como he olvidado los tapices que -
los acompañan.

Pero, se trata de tapices?

Ora son cuadros como los otros, he-
chos de telas yuxtapuestas, entre-
cruzadas.

Nada de nuevo en ellos: existen en
la catedral de Girona, ejecutados
por los mismos medios.

En todo caso, nada de artesanía.

Ora un juego peligroso.

Un juego sin premeditación.

Para ensayar otra cosa, para eva-
dirse.

Los tapices de Bayaix no tenían --
preparación, narraban directamente
y no traducían.

Todo esto no tiene importancia pa-
ra vosotros.

No os interesa.

Sólo el resultado cuenta.

(Pasa a pág. 16)

ESTUDIANTES

A Mario que quedó.....

A medio día el pueblo quedaba mudo. Solemente algún automóvil cruzaba levantando una nube de polvo.

Se oían los niños jugando a la sombra de los plátanos y los nerviosos gorriones sobre los pretiles de las casas.

Los pocos obreros pasaban con un andar arrastrado, los ojos entrece-
rrados y buscando preferentemente la sombra de las paredes.

La vida - si estaba - era puerta adentro.

Y allá detrás del pueblo, el cerro homigueaba de sol.

Transcurrían así, sin prisa, las primeras horas de la tarde.

Ya comenzaban a despertar de la siesta colectiva los comercios con sus empleados recién peinados y sin entusiasmo.

Un murmullo se aproximaba doblando la esquina. Risas y bromas se cruzaban los tres muchachos. Se encaminaban a la casa de uno de ellos, la de Raúl, que del otro lado de la calle reflejaba su blancura.

Raúl y sus acompañantes, Mario y Nelson, eran estudiantes. Ya cursa-ban el último año liceal y sólo te-nían la borrosa perspectiva de emi-grar a la ciudad o dejarse estar en el pueblo sin saber qué esperar.

En la casa de Raúl dividieron el



trabajo y salieron de nuevo a la calle con un paquete de periódicos debajo del brazo.

Llevaban el último número del año del órgano estudiantil.

Los entusiasmaba el editorial donde hablaban de llevar el periódico hasta los barrios más pobres; la poesía del Pocho egresado ya pero en quien confiaban lo más serio.

Cuando regresaron a la calle ya se oía la sierra de la carpintería de enfrente, indicio cierto de que el pueblo despertaba.

Los muchachos se fueron por calles opuestas.

Su trabajo comenzó con el golpear y el rechinar de los goznes de las puertas. La entrega y la cobranza se repetían hasta el hartazgo.

Raúl, solo, caminaba callado, como ensimismado en su tarea. Era éste aún adolescente. Alto, de rostro anguloso, sus ojos parecían mirar a lo lejos, cabellos largos y en desorden.

Iba de una acera a la otra, seguía y volvía a avanzar.

Los periódicos escapaban lentamente debajo del brazo. Algunos suscriptos se alegraban y se limitaban a bromas amistosas. Otros, hoscos, lo veían como una imposición de la vida del pueblo.

Raúl entró a un comercio. A aquél lo habían "enganchado", como ellos decían, cuando se encontraba con un alto personaje del pueblo. En ese momento comentó complaciente "hay que ayudarlos".

Raúl esperaba mientras despachaba a un niño. Al recibirlo como a un acostumbrado cliente le sonrió. Le entregó Raúl el periódico y el recibo. El comerciante cambió su sonrisa por un encogimiento del entrecejo.

Acompañó esto con su queja, su sermón:

- Otra vez! Ustedes se pasan en este jueguito para no estudiar. Estudien y dejen de perder el tiempo.

Raúl sintió por los brazos como un hervor frío.

Salió sin cobrar. Oyó que el almacenero aún quedaba hablando. Ya en la acera tuvo deseos de volver. Pero siguió andando.

Recordaba que muchas veces le había oído decir en las reuniones del club: "Hoy es puro materialismo" o "la juventud está perdida". Componía el grupo de aquellos que los muchachos llamaban los "monjes". Pero estos recatados después terminaban emborrachándose esa noche o salían de la "timba" junto con el sol. Cuando esto último sucedía alguno libre de culpa les gritaba cosas como estas: "a ese caballo no le han sacado el recado" aludiendo a que no se habían acostado.

Raúl caminaba lentamente cabizbajo como buscando algo dentro de sí. Sentía aquellas palabras como un corte en lo más querido. Al recordarlas lo estremecían nuevamente.

Sabía que tanto él como sus compañeros se abrazaban a aquéllo para escapar del tembladeral que significaba una cantina. En aquel periódico escribían sus problemas, más bien los gritaban. Pero ahora sospechaba que ni los leían. Entonces aquello era continuar indefenso. Y volvían a quedar con las manos bajas sin saber lo que hacer, con la mirada en ningún lado y una tarde silenciosa dentro.

Los días apagados no los llenaba totalmente y después las noches se abrían con gritos de niños y pensamientos que no acertaban a definir.

DE LA LIBERTAD...

po extraeré yo mis raíces, completamente persuadido de que las combinaciones que disponen de doce sonidos en cada octava y de todas las variedades de la rítmica me prometen riquezas que toda la actividad del genio humano no agotará jamás.

Lo que me saca de la angustia -- que me invade ante una libertad sin portapisas es que tengo siempre la facultad de dirigirme inmediatamente a las cosas concretas que he expuesto. Sólo he de habérmelas con una libertad teórica. Que me den lo finísimo, lo definido, la materia que puede servir a mi operación, en tanto esté al alcance de mis posibilidades. Ella se me da dentro de sus limitaciones. A mi vez le impongo yo las mías. Hemos entonces en el reino de la necesidad. Y con todo, quién de nosotros no ha oído hablar del arte sino como un reino de la libertad? Esta especie de herejía está uniformemente extendida porque se piensa que el arte cae fuera de la común actividad. Y en arte como en todas las cosas, no se edifica sino es sobre un cimiento resistente; lo que se opone al apoyo se opone también al novimiento.

Mi libertad consiste, pues, en mis novimientos dentro del estrecho

marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas.

Y diré más: mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita fuerza. Cuanto más se obliga uno, mejor se libera de las cadenas que traban al espíritu.

A la voz que me ordena crear respondo con temor, pero en seguida, me tranquilizo al tomar como armas las cosas que participan en la creación, pero que le son todavía exteriores. Y lo arbitrario de la sujeción no está ahí más que para obtener el rigor de la ejecución.

De todo lo dicho hemos de concluir la necesidad de dogmatizar bajo pena de no alcanzar el fin propuesto. Si estas palabras nos incomodan y nos parecen duras podemos abstenernos de pronunciarlas. No por eso dejarán de encerrar el secreto de la salvación. "Es evidente -- escribió Baudelaire -- que las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente sino una colección de reglas proclamadas por la organización misma del ser espiritual; y nunca, ni las prosodias ni las retóricas, han impedido que la originalidad se produzca claramente. Por lo contrario, decir que contribuyen a que la originalidad se despliegue, será infinitamente más cierto."

NUEVOS PROFESORES

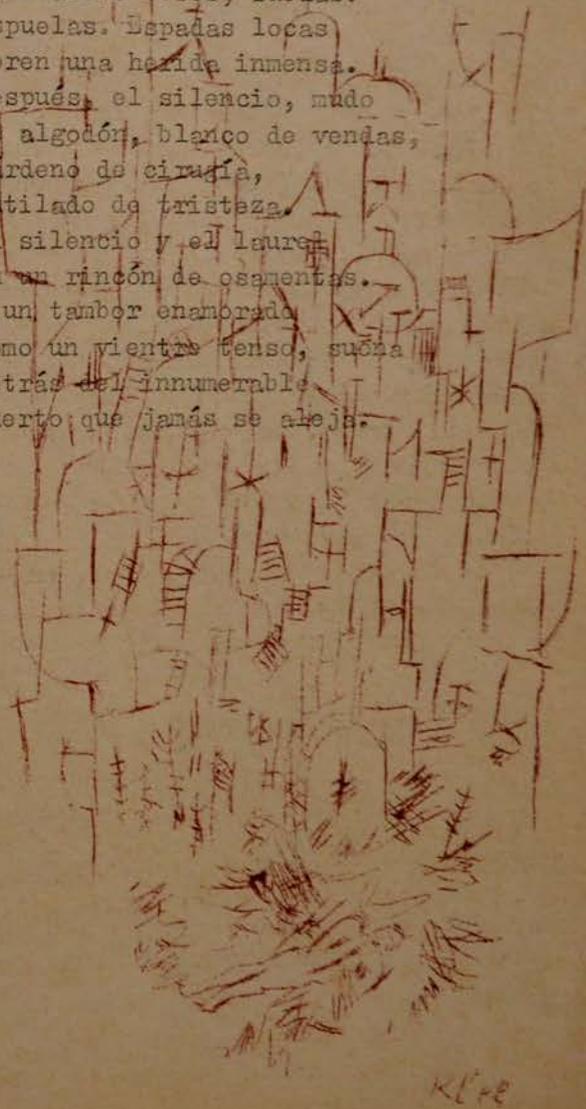
El Consejo Directivo ha designado a E. Ribeiro, E. Yepes y L. Scolpini, para atender, en carácter provisorio, los cursos de pintura y escultura vacantes en la Escuela. Saludamos a los nuevos profesores, en nombre de los estudiantes de esta casa, deseando desde ya, que por el bien de la Escuela, y nuestro, su enseñanza sea lo más fructífera posible.

MIGUEL HERNANDEZ

GUERRA

Todas las madres del mundo
ocultan el vientre, tiemblan,
y quisieran retirarse
a virginidades ciegas,
al origen solitario
y el pasado sin herencia.
Pálido, sobrecoyida
la virginidad se queda.
El mar gime, sed y gime
sed de ser agua la tierra.
Alarga la llama el odio
y el clamor cierra las puertas,
voces como lanzas vibran
voces como bayonetas.
Bocas como puños vienen,
puños como cascos llegan.
Pechos como muros roncós,
piernas como patas recias.
El corazón se revuelve,
se atorbellina, revienta.
Arroja contra los ojos
súbitas espumas negras.
La sangre enarbola el cuerpo,
precipita la cabeza
y busca un cuerpo, una herida
por donde lanzarse afuera.
La sangre recorre el mundo
enjaulada y satisfecha.
Las flores se desvanecen
devoradas por la hierba.
Ansias de matar invaden
el fondo de la azucena
acoplarse con metales
todos los cuerpos anhelan,
disposarse, poseerse
de una terrible manera.
Desaparecer; el ansia
general, naciente, reina.
Un fantasma de estandartes,
una bandera quimérica,
Un mito de patrias: una
grave ficción de fronteras.
Músicas exasperadas,
Duras como botas, huellan

la faz de las esperanzas
y de las entrañas tiernas.
Crepita el alma, la ira.
El llanto relampaguea.
¿Para qué quiero la luz
si tropiezo con tinieblas?
Pasiones como clarinas,
coplas, trompas que aconsejan
devorarse ser a ser,
destruirse piedra a piedra.
Relinchos. Retumbos. Truenos.
Salivazos. Pesos, ruedas.
Espuelas. Espadas locas
abren una herida inmensa.
Después, el silencio, mudo
de algodón, blanco de vendas,
cardeno de cirugía,
mutilado de tristeza.
El silencio y el laurel
en un rincón de osamentas.
Y un tambor enamorado
como un viento tenso, suena
detrás del innumerable
muerto que jamás se aleja.



K'ee

ESTUDIANTES

Raúl debía dejar allí un periódico pero no lo hizo. Siguió caminando. Un golpe en un balcón lo hizo ir al medio de la acera como a un cuerpo elástico. Caminaba calle abajo. Tomó por un callejón irregular bordeado de pastos como flecos.

El "centro" se iba cambiando por casas de ladrillos sin revoque, transparentes y ropa tendida.

Raúl se cruzó con la negra Juana que iba rumbo al centro con su atado de ropa sobre la cabeza entrecana.

Pope Quiroga descansaba tomando mate después de aquella tarde de quieta. Raúl con el manajo debajo del brazo pasó frente al "Boliche" de Pascasio. Se oía el chocar de los bolos del billar y las risas de los que ya en la tardecita tomaban el primer vino.

Ya comenzaba un plantío de eucaliptos. Hasta allí había llegado sin saber por qué. Se internó entre los árboles. Pareció ahora resolverse. Dejó los periódicos en el suelo, encendió un fósforo y se lo aproximó.

Recostado contra un árbol se que

dó mirando como el fuego se avivaba y después se serenaba buscando los restos. Como si no comprendiera se quedó así un rato. Apagó con el pie las hojarascas por las cuales se iba al fuego. Las sombras del atardecer ya crecían entre los árboles. El aire pasaba arrancando de las cenizas un resquebrajamiento de cristales.

Raúl a paso lento comenzó a descansar lo recorrido.

Los niños jugaban a los "matros" en la calle y entre ellos corrían voces nuevas y ágiles.

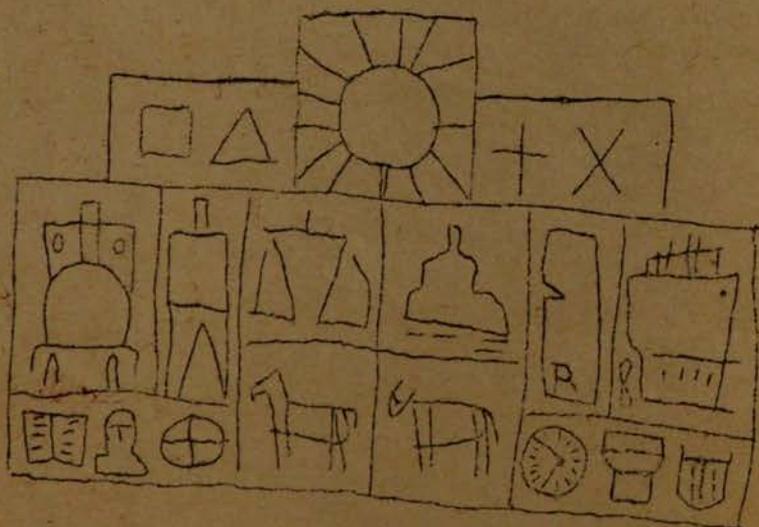
Los campanazos de la iglesia iban repicando calle abajo.

El cerro comenzaba a apretarse de sombras.

Raúl se aproximaba al foco de la esquina. Del núcleo primeramente uniforme comenzaron a salir radiaciones. Una estrella, hasta que cayó un lagrimón. Y todo nuevamente claro.

Arrastrando cansancio y pensamientos que se berroneaban siguió calle arriba.

OMAR MOREIRA



EL PUENTE

FRANZ KAFKA



Estaba rígido y frío, yo era un puente, tendido sobre una torrentera. Con mis pies en una orilla y mis manos aferradas a la otra, estaba asegurado sólidamente en la arcilla - temblequeante. Los faldones de mi frac flotaban a

mis costados. En la profundidad rezongaba el torrente helado. Ningún turista - descaminaba sus pasos hacia aquellos inaccesibles alturas; el puente no estaba aún registrado en mapa alguno. Por ello, yo permanecía extendido y esperaba; - nada podía hacer como no fuera esperar; bajo pena de caer, ningún puente, una vez en su sitio, puede dejar de ser puente.

Sucedió un día hacia el fin de la tarde - ¿era el primer día, o acaso el - milésimo? no sabría decirlo - mis pensamientos se hacen confusos y giran perpetuamente adentro de un círculo, sólo sé que ello ocurría hacia el atardecer; - el gruñir del torrente se había hecho más sordo, cuando llegó a mí el sonido - de un pisar humano. Hacia mí, hacia mí. ¡Puente, prepárate a resistir! prepárate tú, puentecillo, a soportar el transeúnte cuya carga se te confía. Si sus pisadas son inseguras, guíalo sin intervenir, pero, si él pierde el equili- -- brio, muéstrale de qué estás hecho y, cual si fueras un Dios de la montaña, -- échalo a la otra orilla sobre la tierra firme.

El caminante llegó; probó mi solidez con la contera de hierro de su bas- -- tón; después con esa misma contera levantó y arregló a mi espalda los faldones de mi frac. Hundió la punta de su bastón en mi cabellera allí por largo tiem- -- po, olvidándose sin duda de mi existencia, mientras yo lanzaba en torno suyo - miradas salvajes. Pero súbitamente -en ese entonces, yo estaba precisamente -- por seguirlo con el pensamiento por encima de montañas y valles - saltó cayen- do con los pies juntos en el medio de mi cuerpo. Sentí un fortísimo dolor, no pudiendo comprender de qué provenía. ¿Quién era? ¿Un niño? ¿Un sueño? ¿Un via- jero? ¿Un suicida? ¿Un espíritu de tentación o de destrucción?

Y me volví, mirando hacia atrás para saberlo. ¡Un puente volverse para mi- -- rar para atrás! No había concluido mi movimiento cuando ya comencé a caer, -- iba cayendo, y, en un instante, fui desgarrado y traspasado por las rocas agu- das que me habían siempre contemplado tan apaciblemente, desde abajo, a través de la ondulada corriente.

GUSTAVO PERRET

Fallecido el 26 de febrero de 1954.

Gustavo Perret ha muerto. Con él, es toda una época de la arquitectura francesa que se acaba; la época heroica de la búsqueda, de la lucha, de la clarificación, la época de las fuertes personalidades; Frantz Jourdain, Tony Garnier, Francois Le Coeur, Henry Sauvage.

El nombre de Augusto Perret está estrechamente ligado al desenvolvimiento de un material y de una técnica; el cemento armado. El será conquistado por la nueva técnica rica en posibilidades.

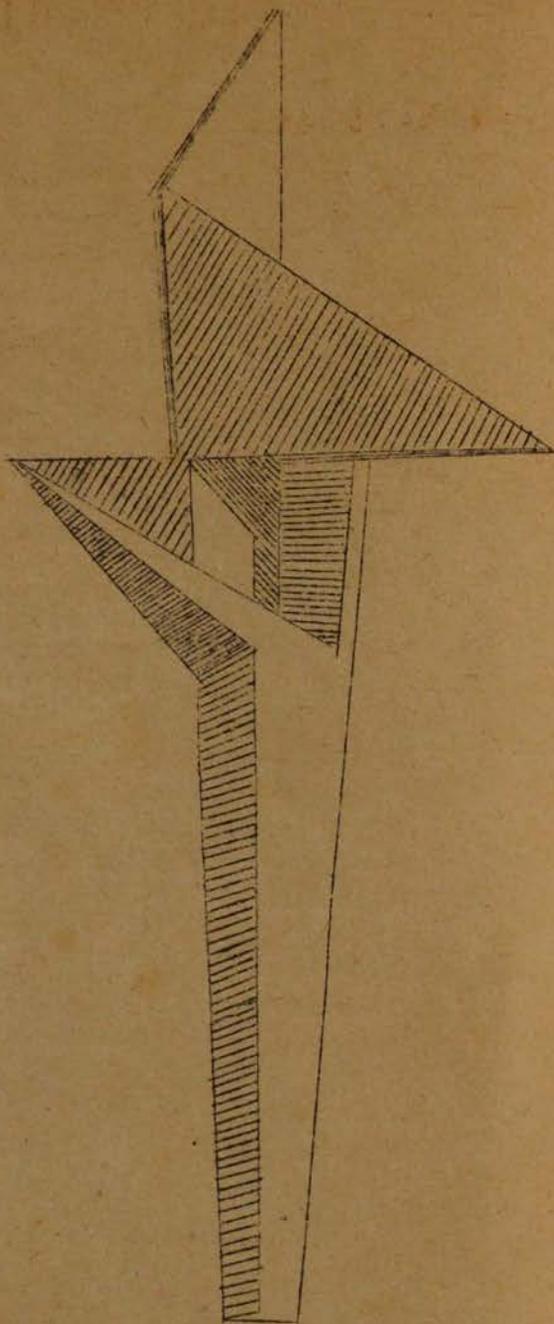
Con sus hermanos Gustave y Claude, con los cuales forma un equipo, utilizaron el hormigón armado por primera vez en 1899 para el Casino de Saint-Malo. Demuestra el valor que tiene dejándolo al desnudo, sin recubrirlo en el garaje de la rue Ponthieu,

En 1912 es el primer gran proyecto, el teatro de los Champs Elysées, este edificio admirable, en el cual se reconoce aún hoy en día las cualidades de claridad, elegancia, armonía, de lógica y de audacia, pero que en la época hizo escándalo; los críticos de arte, deploraban la desnudez industrial, la frialdad, el estilo de importación extranjera etc.

Después, durante la guerra 1914-18 y los años siguientes construye intensamente. Todo esto se inicia con la construcción de los audaces docks de Casablanca.

Los encargos "oficiales" no vinieron más que a partir de 1930. Servicios Técnicos de Construcciones Navales, arsenal de Toulon, Museo de Trabajos Públicos, Estadio Olímpico de París, Aeropuerto mundial de La Plaine d'Arc.

Más aún en 1932 Perret no es todavía reconocido. El hombre pasa aún por un revolucionario. Su doctrina se considera "subversiva"



LOUIS JOUVET



Escucha, amigo.
Me hablo a mí mismo.
También te hablo a ti, actor, mi hermano.
Soy yo que me hablo a mí mismo.
Escucha todo lo difícil y lo complicado del
oficio.
Considérate en tu vocación.
No es lo que tú crees.
Elige lo que quieres ser.
Has tomado una grave responsabilidad
hacia ti mismo, hacia los demás, ha-
cia el Teatro, hacia el espíritu y
hacia Dios.
Para ser actor, hay que exhibirse.
Es ante todo un placer de vanidad pu-
ra y de presunción temeraria.
Este dura (a veces) hasta la muerte.
Pero si un día te das cuenta de eso,
habrás descubierto lo importante del
oficio; quizá ésa sea su meta, su fin
esencial.
Pues comprenderás, estarás en el cami-
no de comprender, que para practicar
bien ese oficio lo importante está en:
El renunciamiento de sí mismo
para el progreso de sí mismo.
Comprenderás que la necia manía de un
"nombre" y de tu "yo" molesto te posee,
y que para ser personal, primeramente
hay que despersonalizarse.
Y que la personalidad, la más alta,
esta hecha de impersonalidad, de una
destilación y sublimación de sí mismo.
A través de la serpentina de las opera-
ciones dramáticas.

Su obra es incomprendida. En 1933 Le Courbusier escribe ;"Arri-
ba en lo alto de su carrera, Perret puede mirar 40 años detras
de él, él fué en consecuencia inempleado"

A la indiferencia de los medios oficiales, a la falta de com-
prension de los críticos y del público , se ganó la hostilidad
de los arquitectos. Es los no le perdonaban a los Perret ser
emprendedores. Sin embargo su obra se impuso.

Esto nos muestra a las claras que pese a la incomprensión
del momento la obra es la que dice la última palabra.

ULTIMAS NOVEDADES

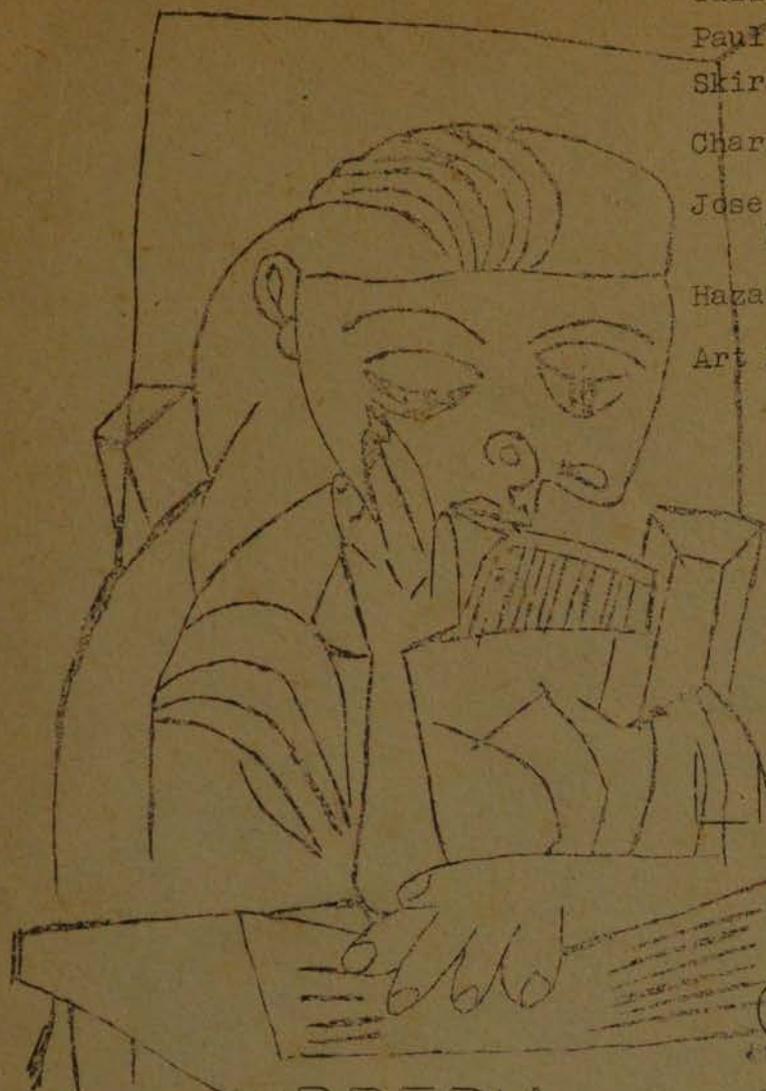
Guillot- Peinture Egyptienne
Paul Gauguin-Carnet de Dessins
Skira- Degas

Charles Massin-Art Nègre

Jose Pijoan-Summa Artis-
Historia general del Arte

Hazan- Klee

Art D'aujourd'hui-Collections
Completas



ARTE

LITERATURA

CIENCIAS

LIBRERIA

Y EDITORIAL

MAXIMINO

GARCIA