

AÑO
I

ARTE

NUM.
I

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

DIEZ NÚMEROS AL AÑO

1961
19398

DIRECTOR: **MANUEL ABRIL**

COMITÉ DE REDACCIÓN:

ANTONIO MARICHALAR ♦ ALFONSO PONCE DE LEÓN

GUILLERMO DE TORRE

SUMARIO

"Nuestro saludo y nuestros propósitos" • "Al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes y al Director general de Bellas Artes" • "A todos" • "El Paraíso perdido y el arte moderno", por Manuel Abril • "Angel Ferrant" • "El Estado y las Artes plásticas: Diseño de una configuración escolar", por Angel Ferrant • "Norah Borges", por Ramón Gómez de la Serna • "La famosa carta de Picasso" • "La pintura de Torres-García", por Guillermo de Torre • "Crítica de Arquitectura: El derecho de enfrente", por Antonio Marichalar • "Máscara Sola".

PRECIO DE VENTA:

Por número..... 4 ptas.
A los socios de la S. A. I..... 9,50 -
En el extranjero..... 6 -

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

Los diez números..... 30 ptas.
Cinco números..... 17,50 -
A los socios de la S. A. I. descuento del 95 %.

Dirección: Torrijos, 13. - MADRID

Septiembre



Nuestro saludo y nuestros propósitos

Quisiéramos, al escribir y publicar esta revista, dirigirnos a todos; pero, antes de hablar a todos, queremos dirigirnos al Gobierno, a las autoridades pertinentes, siguiendo esa costumbre del conferenciante público, que establece al comenzar, antes de iniciar el tema, una gradación jerárquica en sus saluciones: Autoridades..., Señoras..., Señores..., Compañeros...

Tenemos, ante todo, que hablar a la autoridad, porque ella es aquí tutor de todos, en lo que a las artes respecta. No hay, en la España de hoy, conciencia pública artística; la habría si existieran en España representaciones firmes, actuantes y conscientes, de todos los rumbos posibles, aunque después cada cual pensase como quisiera. ¿A quién culpar? No sabemos. En parte, a la apatía de los ciudadanos todos; en parte, a los Gobiernos, que han estado manteniendo, en todas las regiones oficiales, cierta mezcla de abandono y partidismo, que persiste en este régimen, y que ha trascendido a "la calle", esa ya famosa "calle", tan llena de ambigüedades y de encrucijadas.

Sabemos, sí, perfectamente que no habrá salvación efectiva mientras cada cual, cada hombre, no sienta, por su parte, entre las necesidades apremiantes de su espíritu, la necesidad del arte, la afición a fomentar la producción y la compra de obras de arte; pero, dado que no existe esa afición en la medida o en la altura de nivel que corresponde a la actividad de un pueblo al día, compete a la autoridad —a nuestro juicio— acudir al remedio del colapso, asumiendo la inicial intervención, iniciando por su cuenta el movimiento.

De ahí que nuestras palabras —aparte lo protocolario— vayan, ante todo, al Gobierno: a la autoridad que rige los destinos de la España oficial de estos momentos.

Al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes y al Director General de Bellas Artes

La Sociedad de Artistas Ibéricos se manifestó en España hace unos años, y ahora se organiza de nuevo y con más firme volumen, con objeto de representar y defender los fueros de toda una mitad de la civilización artística—la más importante acaso y, desde luego, la que más caracteriza nuestro tiempo—, por completo abandonada entre nosotros, y sin que nadie la atienda, ni la muestre, ni la inculque de una manera orgánica y constante.

España, Sr. Ministro, está viviendo, en lo que se refiere al arte plástico, por completo en la cuneta de la cultura mundial desde hace cerca de un siglo. No se puede tener, como se ha tenido a España, más completamente aparte de la Historia.

El mundo de la plástica ha vivido en los últimos cien años el siglo más espléndido, más esencial y profundo que haya podido nunca existir en la Historia de las Artes, desde que las Artes existen. Puestos a señalar jalones en la Historia, quizá no puedan ser citados más que tres que puedan competir en fundamento y alcance: el Helenismo, el Renacimiento y el actual: la revolución plástica, desde el impresionismo hasta ahora, y la revolución teórica inherente, desde la fundación de la Estética como ciencia independiente hasta estos días.

Pues bien; este movimiento—que ocupa un siglo entero, y que ha llenado y llena el mundo todo—no ha pasado jamás por Madrid, y casi no ha pasado por España.

Los autores extranjeros, que fueron en etapas sucesivas formando esa evolución, no pasaron jamás por España. Los autores españoles que se incorporaron a esa evolución no consiguieron jamás venir a España, o fueron—cuando alguno apareció, muy pocas veces—objeto de escarnio y desprecio.

Los Regoyos, los Nonell, para citar nombres concretos, fueron a la "Sala del Crimen" las contadísimas veces que por Madrid aparecieron. Centenares de maestros consagrados de todas partes del mundo—españoles varios de ellos, que entraron ya en los Museos europeos y americanos—no han conseguido aquí ni entrar en los Museos ni ser jamás exhibidos ante el público de España.

Esto es criminal para un pueblo, y tanto más criminal cuanto que ya no podrán, ni ustedes, ni otros, ni nadie, subsanar parte del daño. El Museo Moderno de España no podrá jamás en la vida tener ya una representación, ni aun modesta, de ese siglo representativo de que hablamos, porque hoy costaría millones adquirir unos cuantos cuadros, que hubieran podido ser adquiridos a su tiempo por poquísimos dinero.

Ese crimen de abandono es el único responsable de que el público español—incluso el que presume de ilustrado—se encuentre en esta cuestión del arte vivo en la más total barbarie: ni sabe de qué se trata ni ha podido ver las obras que constituyen todo el arte de la época, ni ha podido entrenarse al mirarlas, ni ha podido nadie, por tanto, no ya defender esas obras, sino ni siquiera explicar la Historia artística, pudiendo mostrar algunas o refiriéndose a obras conocidas.

Como consecuencia de esto, los publicistas falsean, inventan y desbarran, aprovechando la ignorancia de las gentes para lanzar afirmaciones gratuitas con impunidad absoluta, y los que se dan cuenta de ello no pueden rehabilitar la verdad, porque han de hablar a un pueblo que no ha podido jamás educar su juicio con datos, y no puede, por tanto, discernir quién está y quién no en lo cierto.

No se trata, por lo tanto—como puede ver S. E.—, de una cuestión de arte sólo; se trata, además, de instrucción, de instrucción pública; se trata del decoro nacional; se trata de que España pueda caminar, en esto como en todo, a la par de la cultura, y recibiendo, como otros pueblos reciben, la educación a que es acreedora.

Por eso, Sr. Ministro, esta instancia que a V. E. dirigimos no es solamente una súplica y un llamamiento, sino que es además una *denuncia concreta*. Quisiéramos que el Sr. Ministro nos pidiera—si duda de lo dicho por nosotros—responsabilidades y explicaciones de todo cuanto decimos:

Si es verdad que en España hubo Exposiciones suficientes para haber tenido al día al público español, nosotros somos falsarios;

si es verdad que se hizo en este asunto todo cuanto se pudo, nosotros somos falsarios y levantamos falsos testimonios;

si no es verdad que esos autores a los que nos referimos y ese movimiento de que hablamos ha sido ya acogido en todo el mundo culto y ha pasado a las revistas y Museos de todas partes del mundo, exceptuados nosotros, que nos culpen, porque estamos acusando falsamente;

pero si es un hecho cierto lo afirmado, se nos debe atender, Sr. Ministro, no ya como un simple grupo que se propusiera una labor—siempre loable—de noble y alta cultura, sino como algo más hondo: como una agrupación que aspira a nivelar y a establecer en lo posible la vida civilizada del arte en nuestra España, vida que está hoy—insistimos—gravada con el déficit bochornoso de toda una mitad—por lo menos, una mitad—del arte vigente de ahora.

Este criterio cultural que aquí exponemos no tiene en la actualidad española ni representación oficial ni representación oficiosa. La Asociación de Pintores y Escultores o la Sociedad de Amigos del Arte, que son las dos únicas Sociedades orgánicamente constituidas en España, no pueden asumir, ante el Estado ni ante el mundo, una representación colecti-



va de las Artes, pues una, lo mismo que otra, representan justamente, y han venido representando hasta hoy, esa otra mitad a que nos venimos refiriendo; mitad que no solamente ha estado acaparando de continuo todos los privilegios posibles, sino que ha estado, además, impidiendo el desarrollo de esa otra mitad del arte que, según nuestra afirmación, representa nuestra época moderna.

De ahí que nosotros nos presentemos a V. E. y ante el público español con la pretensión de asumir la representación de toda una cultura y de toda una opinión que, fuera de nosotros, nadie ostenta; representación que trata—*obsérvese esto bien*—, no ya de ir contra nada, sino de complementar lo que existe y de impedir—*eso sí*—que nadie trabe la expansión de cualquier movimiento de cultura.

Queremos vivir al día—*nada más*—; pretendemos para ello constituir una especie de Universidad oficiosa de las Artes, en donde se trate de informar y cultivar la sensibilidad y la ideología de las gentes por medio de Exposiciones, conferencias, cursillos, revistas, monografías y libros.

Lo que podamos realizar por propio esfuerzo lo realizaremos, desde luego, sin pedir ayuda alguna; en lo que no, a V. E. y al Poder, en general, habremos de recurrir cuando haga falta.

Por hoy, baste con esta introducción, en la que nada pedimos a V. E. sino esto: que vea nuestros propósitos, que tome nuestras palabras en consideración, si las halla razonables, y que haga lo posible para que él, o nosotros, o quienquiera, organice la vida de las artes con arreglo a normas nuevas, de acuerdo con la Historia y la Cultura.

A todos

Y ahora, a los demás: Señoras y señores... Compañeros...: La revista que aquí presentamos, y que a todos saluda cortésmente, quisiera, con el tiempo, dedicar su atención al arte todo. En la actualidad dedica al arte plástico su esfuerzo preferente, por creer —entre otras razones— que España, en estos días, dedica menos atención al arte plástico que al arte musical y a las artes literarias.

Obligados a movernos en precario, tenemos que prescindir de no pocas secciones, que irán apareciendo si ustedes nos ayudan y si ustedes las desean.

El manifiesto que hemos ya repartido, en impreso aparte, y que repartimos, adjunto, con este primer número de ARTE, nos exime de más explicaciones. Nuestra posición es ésta. A todos, nuestro saludo.

El Paraíso perdido y el arte moderno

por

Manuel Abril

I

CUANDO el público todo —incluso el público llamado de elección— presencia el espectáculo del arte de estos tiempos (de estos treinta o cuarenta últimos años), tiene siempre, entre otras frases, dos exclamaciones típicas: “Esto es el caos” y “Se quieren reír de nosotros”. La otra exclamación obligada, “Esto lo hago yo”, es una consecuencia de las anteriores: como todas aquellas obras están hechas de cualquier modo, por ganas de quedarse con la gente, cualquiera, en cuanto se lo proponga, podrá hacer otro tanto. Unos creyéndolo sin duda y otros inclinándose a creerlo, todos tienen la viva sospecha de que el artista de ahora no sabe por dónde va; creen que ha perdido el sentido de la orientación, y que, falto de norma y de guía, se decide por las extravagancias, lo único al alcance de cualquiera.

El arte de hoy, en efecto, se caracteriza, en lo que a su aspecto exterior se refiere, por esas dos cosas: porque va cada artista por su lado, y porque las obras todas, vayan por un lado o por otro, resultan siempre raras.

Cada cual busca una cosa y cada cual por su lado. De ahí la consecuencia de las gentes: “Esto es el caos. Cada artista sigue una escuela; a cada nuevo minuto surge una tendencia nueva... El arte de hoy es un lío”.

Pero no; por lo menos —por supuesto— en las obras de auténtico arte. Ciertamente que cada cual sigue un camino, y que, a veces, la misma persona cambia a cada paso de camino. Ciertamente que a cada minuto surge una tendencia; pero no es cierto que por eso esté el arte de hoy incurrido en ningún lío, ni es cierto que por esa razón pueda decirse que la situación del arte actual es un caos.

Tanto no, que nosotros propendemos a creer que el arte de hoy es un simulacro del Cosmos, no del Caos.



ALLA, en aquellos días en que surgió el Cosmos del Caos, el fenómeno aquel, tan extraordinariamente sorprendente y nunca visto, consistía precisamente en la aparición de formas y más formas, todas ellas a cual más diferentes y distintas. A cada segundo creaba el Creador formas opuestas y cambiaba cada día de tendencia...

Un día, el Creador, puesto a crear la mar y la marisma, desconcertaba presentando a cada paso formas tan extravagantes y opuestas como el calamar y el lenguado, el coral y la ballena. Pero no era eso lo grave. Lo grave era que, al otro día, cuando ya la *opinión pública* se iba acomodando a considerar aquello de las aguas como algo aceptable, salía el Creador inventando el rayo y el trueno, y la brisa y el perfume.

Y así a cada momento, durante una semana seguida.

Los átomos del Caos podían, con razón—con motivo, por lo menos—, haberse soliviantado: “Pero ¿qué es esto, Señor?... ¿Adónde vamos a parar?... ¿Cuándo se ha visto semejante cosa?... ¡Esto es un lío!... ¡Qué locura!... ¡Qué rareza!... ¡No hay modo de saber a qué atenerse!”

Y, sin embargo, toda la rareza consistía en la creación del Cosmos. El Caos, en efecto, era uniforme—o informe—, pero idéntico a sí mismo eternamente. Y era lo más trastornador para su alma de inercia, de pasividad informe y de rutina, aquella actividad incansa-

ble que creaba y creaba y creaba, con perfecta formalidad, formas que rompían la rutina y que no eran nunca iguales ni análogas a nada, a la nada.

El Cosmos se caracterizó desde el momento primero por su distinción constante: creaba a cada instante objetos distinguidos; es a saber: distintos, diferentes.

Pasaba entonces, pues, exactamente lo mismo que ahora pasa: todo cuanto ahora se le achaca al arte actual podía habersele achacado en aquel tiempo al Autor de todas las cosas. Podía habersele dicho al Creador: "Pero eso, ¿qué es?" "¿Qué quiere usted, Señor, representar con la encina?" El Creador hubiera contestado, desde luego: "Quiero hacer una obra bella", y la opinión, empedernida, hubiera vuelto a replicar: "Pero, ¿cómo ha de ser bella, si Su Majestad no ha tomado por modelo a nada de lo que existe?"

Los mismos "ángeles torpes" —ángeles casi caídos o a punto de caer— quizá opinaran lo mismo, y pondrían el grito en el cielo cuando vieran aparecer a un ser tal como el hombre, hecho, según decía su Autor, a su imagen y semejanza. "¿Cómo puede Adán ser obra bella —dirían los ángeles rebeldes—, si no se parece al ángel?" Y luego, cuando, acostumbrados a Adán, se encontraran con lo más insólito y más sublevador que podían encontrarse, con Eva, ¡santo cielo!: "Pero ¿qué esperpento es ése?... —exclamarían—. Pero ¿qué figura es ésa? Parece que tiene piernas, como Adán, y parece que tiene cabeza, como Adán; pero ¿qué de incorrecciones por el cuerpo!... Esto es un Adán mal construido."

Acaso los ángeles turbios presentaron al Creador todas esas objeciones, y Adán pudo también hacer lo propio. No lo hizo, sin embargo; no se le ocurrió hacer tal cosa, porque el alma de Adán estaba limpia: recién creada a imagen del propio Creador, y la creación, por lo tanto, no le escandalizaba; la contemplaba, nada más, sin que se le ocurriera preguntar ante la rosa: "Pero ¿esto qué es?", ni decir ante el ciprés: "¿Por qué será bello esto?" Era bello y nada más. No se parecían a nada las estrellas, pero ¿y qué? Bastábale a nuestro padre Adán, poeta Adán, sentir aquella música de plata, virginal centellear de las noches profundas, para que Adán rezara sin palabras. No pensaba Adán: "¿Por qué ha de ser esto bello si no se parece a nada?" Todavía la voz de la serpiente no había resonado en el Edén; la sensibilidad del hombre estaba pura, su intuición gozaba entonces, y era la función contemplativa de nuestro padre Adán la única función que Adán ponía en juego. *En juego*, realmente; porque Adán, en aquel tiempo, rezaba y jugaba nada más. En el Paraíso terrenal sólo había cabida por entonces para la Poesía en sus dos formas: el juego y la oración.

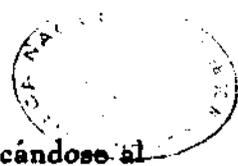


AQUEL prodigio nuevo del universo edénico se presentaba al espíritu de Adán tal y como era en su esencia: como un misterio sacro: el misterio de la encarnación.

Cada día el Hacedor encarnaba en una forma; Dios concebía el cóndor, y el cóndor en el acto se cernía, con ritmo de verso llano, en la tersa quietud de las tardes paradisiacas; Dios concebía el riachuelo, y un gorjeo de risa de mujer alegraba el Paraíso... Y el cuco llamaba en la noche, y el sol cantaba en el día.

Y todo era misterio.

Absolutamente todo. No hubiera Adán comprendido, si se hubiera propuesto comprender; pero tenía el alma pura, tal como el Creador la creara, llena de sencillez y devoción, y creía sin comprender, sin meterse a comprender, sin sospechar todavía qué fuera el comprender... Es más, cuando adoraba y jugaba con el arroyo y la noche, con la mañana y la risa de su compañera alegre, no sabía, ni aun presentía siquiera, que todas aquellas cosas fueran "arroyo" y "noche" y "risa". No sospechaba siquiera que aquello fueran "cosas". ¡Como que no lo eran aún!... Adán veía y rezaba; y para jugar y rezar, o reía, o callaba, o bailaba, o cantaba... Nada más.



PERO llegó el momento.

La serpiente, el espíritu del mal, intervino vertiendo su ciencia, y Eva, acercándose al hombre, le ofreció una *manzana*.

Para ellos, hasta entonces, no había sido *aquello* más que una forma más..., una belleza más: el origen de una emoción que se bastaba a sí misma.

Pero la serpiente hubo de explicarles y decirles: "Esto se llama manzana, y es el fruto de este árbol, y, aunque os hayan prohibido que comáis de esta clase de árbol, no hagáis caso y comed: los frutos están hechos para eso."

Bastaba con aquello para que Adán se perdiera, y entendemos por "perdersé" lo más sencillo y literal que indica la palabra: "extraviarse".

Adán perdió el camino del Paraíso en cuanto cayó en la tentación de comerse la manzana, y creyó que la manzana estaba allí a manera de comestible.

En cuanto el hombre que admira un pino se pone a calcular la cantidad de vigas de madera que podrá sacar del tronco, o la cosecha de piñones que podrá obtener de sus piñas, deja ya de ver y atender y saborear la belleza de los pinares.

En cuanto un hombre que contempla un río piensa en la posibilidad de instalar allí una turbina, desaparecen la contemplación y la belleza.

Son dos operaciones diferentes, opuestas e incompatibles: o se considera el mundo como un objeto estético, o se le considera como un objeto útil. Podrán darse en la misma persona las dos operaciones. Un hombre utilitario, capaz de convertir en tablones un pinar, podrá ser capaz también de sentir profundamente la belleza de aquellos mismos pinos. Sin duda. Pero no a un tiempo; cuando el hombre contempla la belleza se abandona por entero a la contemplación, en pleno olvido de todo: "está en el quinto cielo"; cuando calcula y cubica la madera que podrá obtener de allí, ha bajado de todos los cielos y está, no a ras de tierra, sino a ras del libro mayor, el mayor enemigo del alma.

Adán cayó del quinto cielo y de todos los demás por motivos de esta especie: por sentir el deseo de comer y utilizar lo que estaba en el Edén para otra cosa: para su recreo puro.

La serpiente, para rematar su obra, fingió que revelaba a su víctima Adán el secreto científico de todo; le dijo que era *natural* que quisiera comer de aquello, porque existía una cosa que se llamaba "la naturaleza"; que la naturaleza tenía sus necesidades, y que las necesidades de la naturaleza de Adán se manifestaban en forma de apetitos, estando los frutos de la naturaleza para eso: para calmar sus apetitos.

De este modo Adán vió desde entonces cada cosa en función del apetito, de la necesidad, de la utilidad. Y perdió de vista, por ende, el Paraíso.

III

UNA vez perdido el Paraíso, rodó Adán por el mundo y pasaron siglos y siglos.

Adán no perdió del todo, sin embargo, al perder el Paraíso, la facultad contemplativa, que era el supremo privilegio de su existencia en el Edén.

Condenado a ganarse el pan, no fué, sin embargo, condenado a sólo vivir de pan, como al hombre natural correspondía; le quedó, no obstante su caída, un residuo de aquella existencia divina, a cuya imagen había sido creado. No sólo de pan vivía, sino de toda palabra salida de la boca de Dios; y la palabra, el verbo salido de la boca de Dios, era la creación toda entera. Al hombre le quedó la facultad de contemplar la creación en sus momentos de ocio.

Vivió, con todo, Adán siglos y siglos, sin darse cuenta clara de que aquella actitud

contemplativa que a veces se daba en él era una facultad superior, ajena a la facultad racional, y hasta, acaso, opuesta a ella.

Si alguno llegó a dar la voz de alarma y hubo de anunciar la existencia de una razón del corazón que la razón desconoce, no había dado, sin embargo, a esa razón un contenido preciso ni había llegado a organizar las perspectivas de la vida, con arreglo a esa nueva razón, más que formulada, presentida.

Pero el mundo fué marchando.

Y apareció un día un fenómeno por demás extraordinario. Sencillo, al parecer; inofensivo, al parecer; pero ya dijo Zarathustra a sus amigos: "Las más revolucionarias verdades llegan siempre con pasos de paloma."

El fenómeno consistió sencillamente en la aparición de un pintor que ganó la inmortalidad con sólo pintar en unos lienzos varias manzanas vulgares, sobre una mesa vulgar, donde había una tela o papel de un blanco sucio.

No era nuevo el caso, desde luego; antecedentes gloriosos podían encontrarse en la historia de la pintura: una vaca desollada del maestro Rembrandt, unos cuantos bodegones del maestro Menéndez, unas obras maestras de Chardin, unas cuantas joyas holandesas, etc., etc.

Pero acaso nadie como este anciano ilustre —llamado Cézanne— había logrado llegar en ese género de arte a una profundidad semejante, y, sobre todo, no había llegado nadie a producir como él toda una escuela y a producir en la historia de la pintura un verdadero furor a favor de ese género de cuadros, que ha recibido el nombre, inofensivo al parecer, y hasta denigrante al parecer—elocuente, sin embargo—, de "naturalezas muertas". Todos los pintores dedicaron a las naturalezas muertas la mitad, por lo menos, de sus obras, y aquellos otros cuadros de estos hombres, en donde aparece un paisaje o aparecen figuras de animales o de hombres, son también, aunque no lo parezcan, naturalezas muertas asimismo.

La naturaleza viva de estos cuadros está en ellos tratada también como naturaleza muerta; queremos decir que allí, en todas esas obras, no tiene ni pretende tener más importancia una mujer que un caballo, un caballo que un árbol, un árbol que una casa, un papel que una flor o que una fruta.

¿Que había ocurrido aquí? Había ocurrido que el hombre, por primera vez desde que salió del Paraíso, volvía a considerar la creación como una obra divina, sobrenatural, por lo tanto.

La manzana volvía a tener para el hombre un valor de contemplación, y no de comestible. Y como la manzana, lo demás. Todo lo que existía en la tierra volvía a ser considerado por el hombre en tanto en cuanto plasmación, en tanto en cuanto arcilla animada por el sople del espíritu creador, plasmador de toda cosa. Contemplar así la creación equivalía a sentir el eco del influjo primero y misterioso que hace ser a cada cosa como es; equivalía, en resumen, a estar sintiendo —o, por lo menos, presintiendo— el mismísimo misterio de la encarnación. Lo mismo que el primer día.

Porque ya lo hemos dicho: cuando allá en el primer día estaban recibiendo encarnación todas las cosas, no existía aún lo natural; existía solamente lo sobrenatural que lo creaba. La Naturaleza fué un concepto, una invención abstracta que añadió luego la ciencia, la del bien y el mal racionantes, enemiga de la contemplación.

La ciencia, manejada por el enemigo, pretendió, fomentando el orgullo en el hombre, hacernos ver que en la encarnación no había misterio, que la encarnación se reducía a un simple fenómeno de la Naturaleza, y que la Naturaleza se explicaba por la ciencia. La ciencia ofreció al hombre, para suplantar a Dios, una diosa, la diosa Naturaleza, y como ésta es a veces rebelde y se resiste a la entrega, le ofreció, para dominarla y someterla, otra diosa más: la diosa Razón.

Pero el hombre, allá en sus primeros días del Edén, no tenía necesidad de ciencia algu-

na; le bastaba la inocencia de la sensibilidad para contemplarlo todo; la Naturaleza no existía; sólo existía el misterio sobrenatural que estaba haciendo a cada cosa ser como era. Si ahora el hombre quería volver a una contemplación análoga a la contemplación del primer día, necesitaba reducir a silencio la razón y la abstracción, para que la Naturaleza, hija de ellos, muriera—se apartara—y dejase frente a frente a la sensibilidad como intuición y a la encarnación como misterio; como epifanía del misterio, por supuesto.

Una manzana nos había quitado el Paraíso y otras iban a señalar el medio de recobrarlo.



NO se trata aquí, señoras y señores, de una mera fábula o mito de fantasía; o, por mejor decir, se trata de un mito en donde tiene cada frase y cada hecho una significación estricta y verdadera.

Aplicad este mito, o lo que fuere, a las obras de esa época, y encontraréis explicación a sus rarezas y a sus contradicciones aparentes; tratad de explicar de otra manera todas sus peculiaridades, y se os hará imposible.

Sólo así se explica, por ejemplo, que en los cuadros de estos tiempos tengan igual importancia—como antes hemos indicado—una Venus que un paño de cocina, un cisne que un estercolero; y es que ante la creación, como tal sér de creación, todo lo creado es digno y hasta igualmente sagrado.

Sólo así se explica que, por añadidura, abunde mucho más en esos cuadros lo feo que lo hermoso, y todas las materias que gozan en el mundo prestigio de "preciosas"—joyas, rasos, tisúes, pieles, carnes—estén, en su aspecto hermoso, desterradas de antemano y, hasta lo que es más asombroso, "afeadas". Es que los autores de esas obras quieren apartar de ellas todo posible atractivo venústico para que no pueda injerirse en la contemplación libido alguna, y no pueda un halago superficial suplantar la verdadera emoción austera, casta y central que a la encarnación como misterio corresponde.

Sólo así se explica que esos cuadros, a pesar de ser todos tan feos y hasta monstruosos a las veces, impongan la admiración, cuando son buenos, de una manera efectivamente "imponente"; es decir, sobrecogiendo; con una seriedad casi diríamos sagrada. Y es que la encarnación misteriosa del mundo es cosa seria, de solemne y religiosa gravedad.

Sólo así, por último, se explica que esos cuadros, que, como decimos, "imponen", lo hagan, sin embargo, sin que podamos en rigor explicar por qué nos imponen. Y es que si toda cosa humana tiene posible explicación, no, en cambio, lo que trasciende y es casi un barrunto de lo infinito gestador. Si se tratara de ideas, de argumentos, de tendencias, cabría explicación; como se trata de lo trascendental, impone, sobrecoge, anonada y hace entrar, como toda emoción honda, en el orden de lo inefable.

Pero había, en estos cuadros, algo más rarísimo de veras: y es que las manzanas de ellos no están, después de todo, muy bien imitadas; no son de esas manzanas que "estén—como suele decirse—saliéndose del cuadro". Y como las manzanas, lo demás. Ya hemos dicho que determinadas masas blancas de esos cuadros no podríamos decir a ciencia cierta si quieren ser tela o papel. Y esta tendencia de olvidar el natural y cada vez reproducirlo con menos fidelidad fué aumentando velozmente. ¿No era raro? Si los autores admiraban la encarnación del modo profundo que decimos, ¿cómo no reproducir la calidad de la materia de un modo escrupuloso? Y, de no reproducirla, ¿por qué estar—como siempre están hablando esos artistas cuando elogian las telas que les gustan—de la "calidad" y la "materia"?

Fenómeno importante: el triunfo de las "naturalezas muertas" tenía que traer forzosamente el desprecio de la naturaleza como tal cosa ya cadáver...

La calidad y la materia de que hablan los artistas es la calidad de la pasta, de la materia puesta allí sobre las telas y de la fuerza que pueda ella tener para sugerir emociones por sí misma. Es el cuadro lo que vale, y no las manzanas. En vez de salirse del cuadro, las manzanas quieren permanecer en él de tal manera, que el cuadro por sí mismo asuma la responsabilidad prescindiendo de las manzanas. El espectador no es un espejo. Cuando se creía que la naturaleza era el todo, bastaba ser espejo y dejar que en él se reflejara la naturaleza tal cual. Pero ahora se iba creyendo que el espíritu asumía la importancia de ser viviente y activo. La naturaleza era cadáver. De ella podría el espíritu, a lo más, tomar sus despojos muertos para re-animarlos él como a su fantasía le agradara.

Este era el concepto del arte, incluso para el propio Cézanne. En efecto; cuando Cézanne iba al campo para pintar un paisaje decía: "Voy al motivo." El natural era, pues, para el artista, un simple motivo, como quien dice, un pretexto; algo que daba motivo para que el espíritu del artista interviniera y modificara el natural, mero punto de apoyo.

¿Qué sentido, si no, podrían tener aquellas frases del propio Cézanne, tan repetidas por todos: "Hay que hacer del natural un arte de museo", "hay que reducir las formas de la Naturaleza al cilindro, a la esfera y al cubo"? Si el natural fuera en sí el auténtico modelo, ¿a qué cambiar sus formas, a qué trastornar nada de lo que nos depara el natural? Si la creación que admiraban los artistas fuera simplemente aquello que se llamaba lo natural, ¿por qué no reproducirlo, por qué no "sacarlo, como si dijéramos, de puntos", para mayor fidelidad? No era así. El natural es para el artista en estos casos algo así como el muestrario de colores y de piezas de construcción de donde el artista escoge tonos y trozos para componer su rompecabezas. Lo que el espíritu aprovecha del natural no son las formas; son las sensaciones.

En esos cuadros, en donde las manzanas no parecen demasiado manzanas, se da esa falta de parecido porque al autor de la obra le ha interesado de la manzana su amarillo, y no su redondez, o viceversa; y de la mesa su madera, v. gr., y no su posición o su estructura; y del blanco del mantel un determinado blanco que, al ser pintado luego, pueda quedar mejor siendo de calidad indefinida que pareciendo tal mantel. Y así sucesivamente. La calidad, pues, a que se refieren los autores de esos cuadros no es una calidad imitativa, sino una calidad expresiva por sí misma, capaz de transmitir a los demás, por su propia fuerza sugeridora, aquello que el alma del artista encontró en las manzanas—dígase en el natural—digno de ser elegido.

Cuando las generaciones posteriores se dieron cuenta de esto pudo nacer el estado de conciencia, expresado, por ejemplo, en una frase que el pintor Dufy pronunció no hace mucho tiempo. Estaba Dufy pintando un paisaje, y al ver un espectador que el artista llevaba al papel algo que no tenía apenas relación con el espectáculo que el pintor y el espectador tenían ante sus ojos, hubo, escandalizado, de decirle: "¿Pero usted, Sr. Dufy, prescinde, por lo visto, de la Naturaleza?" A lo que Dufy contestó: "La Naturaleza, señor, es una hipótesis."

Pues esa frase pudiera ser más o menos aplicada a casi todos los pintores de la época, y ésta era una frase traída al mundo por las mágicas manzanas de Cézanne.

●

COMO no había de llegar, en esta situación, el cubismo? El cubismo, en definitiva, después de tantas fantasías como se le han achacado a propósito de los cubos y de tantas otras cosas, no hizo más que descubrir la posibilidad del arte irrepresentativo, o sea la existencia de una ley según la cual un grupo de líneas y colores que no representa cosa alguna

o que lo representa de una manera incompleta, irreverente y remota, puede, sin embargo, producir una emoción estética profunda.

Era natural que así ocurriera, dado lo que ya hemos visto. Si de una manzana podía el pintor tomar su amarillo y prescindir de su forma, siempre que la forma le estorbara, igual podía inventar por sí mismo el amarillo y todo lo que pudiera convenirle, lo hubiera visto o no en la manzana. Quedaba, pues, el hombre en plena libertad de componer su cuadro *inventando*, llevando a él los colores y las líneas que a su fantasía se le pudiera antojar, sin necesitar otro cuidado que el de procurar la expresión y la armonía de las líneas y masas de la obra.

Las gentes, en general, protestaron a la sazón, y siguen todavía protestando y negando que pueda existir arte de ese modo y que puedan emocionar unos cuadros en los que—como dicen—“no hay nada”; en los que no se sabe lo que aquello significa. Dicen a todas horas las gentes con cierta indignación: “Pero ¿quiere usted explicarme lo que es eso?” Ya hemos dicho que por el mismo motivo pudiesen también haberle echado en cara al Hacedor, cuando hizo el mundo, idénticas objeciones; pero añadiremos ahora que las emociones más hondas y corrientes de la vida pertenecen a ese orden de emociones que no tienen explicación.

La mujer que nos parece encantadora, ¿por qué nos lo parece? No podríamos explicarlo a punto fijo. Diríamos, puestos a decir, que por su esbeltez, por la suavidad de sus facciones, por la soltura cadenciosa de sus movimientos... Pero eso no explica nada. Tendríamos que preguntarnos de nuevo por qué supone encanto la esbeltez, y la suavidad, y la soltura. Hasta que acabáramos diciendo que la persona que parece encantadora lo parece *porque sí*: porque reúne todas las condiciones necesarias para producir, cuando se dan, un encanto irresistible.

¿Por qué el mar nos admira? ¿Y por qué la luz del día nos llena de fruición? ¿Y por qué nos extasían las estrellas? ¿Y por qué dos personas que se encuentran, con sólo darse la mano o con sólo cruzar la mirada pueden quedar cogidas, y hasta sobrecogidas, en el acto, por un interés tan rotundo como súbito? ¿Por qué?

Nadie se preocupa en el mundo, no ya de contestar a esos por qué, de preguntárselos.

¿Qué me importa a mí el por qué la rosa me gusta? Me gusta y se acabó. Toda persona normal da por supuesto siempre en estos casos que aquello pasa así porque es así; aquello no es una teoría: aquello es una experiencia. Y las experiencias son, y se acatan cuando son, sin más explicaciones.

Lejos de pedirle a la ciencia que nos resuelva aquel caso, es precisamente el caso el que viene en refuerzo de la ciencia. La ciencia lo observa y dice: “Lo rosa de tal rosa encanta al hombre.” Y no hace falta más. La rosa rosa encanta, porque ese rosa es un rosa encantador. Y esta conclusión, que parece formulada por los doctores de Molière, es la única razón satisfactoria, y es, además, la única razón que nos damos en estos casos.

A nadie extraña en la vida ese modo de proceder. Pero, cuando nos vemos frente a cuadros, cambiamos de proceder radicalmente, sin que nadie se percate de que estamos en casos idénticos, por completo, a los casos de la vida citados anteriormente.

Cuando se presenta un cuadro, y nos parece precioso porque hay en él unas flores, creemos que la preciosidad que allí reconocemos proviene del parecido que tienen aquellas flores con las flores verdaderas. Pero, y las flores verdaderas, a su vez, ¿por qué nos encantaron la primera vez que las vimos, si su encanto no podía provenir de su parecido con otras? Si nos encantaron porque sí, porque reunían condiciones de forma y de color suficientes para encantarnos por eso, ¿qué inconveniente puede haber para que un cuadro reúna esas mismas condiciones? ¿Por qué no puede una obra de arte ser considerada como una flor de especie desconocida; flor de forma inédita, ignorada hasta el presente, pero con las líneas y colores necesarios para encantar o subyugar, como el mar, o enajenar, como el cielo?

Cada cuadro es una flor trascendental. Y una flor nueva, inédita, sin precedentes, sin similitud: original.

El arte representativo no podía ser verdaderamente original, puesto que re-presentar equivale a presentar por vez segunda lo que ya estuvo presentado en otra parte, y una obra será *original* solamente cuando en ella esté el *origen* de la emoción que produzca.



A HORA y sólo ahora podría hablarse ya del arte como re-creación. El hombre en este arte volvía a recrearse en todos los sentidos del vocablo.

Se recreaba en el sentido de recreo, de regalo, de fruición, porque el gozo del supremo desprendimiento sólo se puede dar con libertad cuando el hombre se *desprende* literalmente de todo interés natural, de todo interés utilitario de aprovechamiento personal, y ésta es la condición indispensable para que el arte concebido de este modo se produzca: pero se recreaba, además, porque se volvía a crear volviendo a encontrarse en la ruta del Paraíso perdido, volviendo a situarse en la verdadera posición del hombre recién creado.

Y por eso el hombre ahora volvía, como en el Paraíso, a convertir en cántico o en rezo todo cuanto le emocionaba. Y no es otro, en rigor, el secreto del arte irrepresentativo: el secreto de esos artistas que, al ver un árbol y un monte, pintan algo que no tiene relación con el monte ni con el árbol.

Lo que en el disco de ebonita del gramófono es un simple surco en espiral más o menos hendido, es en el diafragma voz de melodía sonora. Así también, lo que en el natural es manzana o luz de sol, puede ser en el espíritu del hombre, como lo era en el espíritu de Adán, o cántico, o baile, o rezo. Un hombre que se alegra con la luz, salta de contento. El resultado de su emoción no es otra luz: es un brinco. Se ha verificado aquí el milagro, repetido a todas horas, de la transmutación. Esto es lo propio del hombre puro. El hombre de espíritu sensible baila, como David, ante el arca de su Dios. Del hombre que se emociona de verdad, decimos que se entusiasma; y como "entusiasmarse" significa, si la etimología no nos miente, "llenarse de Dios", resulta que, cuando el hombre, entusiasmado por una manzana, quiere expresar su entusiasmo, no nos habla de manzanas, sino de divinidades.

El arte irrepresentativo —cuando es arte de verdad— no es otra cosa que un cántico o un rezo; un baile, un entusiasmo en colores y en líneas. Nada más.

Algo inédito, como en el Paraíso. Algo sobrenatural, como en el Paraíso. Algo desinteresado, de ocio puro, como en el Paraíso.

Y todo el arte moderno en lo que tiene hasta ahora de legítimo—ya lo veremos esto otro día—se nutre y se fundamenta en este querer volver al Paraíso perdido.



Dibujo de

Angel Ferrant

ANGEL FERRANT

ANGEL Ferrant nació en Madrid.

Su padre, el ilustre pintor D. Alejandro Ferrant, dejó tres hijos varones: uno, abogado; otro, arquitecto; otro, éste, escultor: Angel Ferrant.

Los tres honraron la memoria de su padre organizando hace años una Exposición póstuma en donde pudo apreciarse cómo unas condiciones de pintor excepcionales habían de luchar heroicamente con las fatídicas tendencias de la época.

Angel Ferrant añadió, por su parte, al homenaje filial una cabeza-retrato del padre.

Una vez cumplidos sus deberes, siguió su camino.

En él está.

Dueño, por oposición, de una cátedra de Escultura, ejerce actualmente su cargo en Barcelona. Lo ejerce como puede: creyendo que no puede —según están las cosas de la enseñanza oficial en todas partes— rendir ni la cuarta parte del provecho utilizable que podría resultar de la enseñanza, si las cosas estuvieran de otro modo.

Alterna la producción con la enseñanza.

Y con la meditación y la lectura. Es uno de los pocos que gustan de leer y de pensar; de estar un poco al tanto de lo que sucede en el mundo, y seguirlo... o no seguirlo.

En este número incluimos unas obras —escritas, unas; modeladas, otras— en donde pueden ver los lectores cómo piensa Angel Ferrant y cómo crea.

La producción escultórica no puede ser más varia ni —por ello— más ejemplar: todos los caminos posibles, todos los caminos abiertos... Cada día traiga su afán...

Las reflexiones acerca de la enseñanza, basadas en ese enjundioso diagrama del funcionamiento humano que aquí reproducimos, pone de evidencia el caso de una persona que procura meditar, trabajar su opinión pacientemente, y luego concretar su reflexión para que conste y no pueda quedar lugar a dudas.

¿Suelen hacer otro tanto los demás? ¿En dónde "enseñan" los maestros de ese modo? ¿No suelen hacer lo contrario: o guardarse muy guardado lo que saben o esparcir en derredor —como el calamar— la tinta de sus escritos para confundir y escapar, no para "enseñar" y mostrarse?

El Estado y las Artes plásticas

Diseño de una configuración escolar

por

Angel Ferrant

PRECEDENTE

EL Arte es un recreo del espíritu. Es una forma viva y cambiante, que en las sociedades civilizadas no puede producirse normalmente sin un nexo intelectual.

Por lo tanto, si se persigue la plenitud de su expresión, si se pretende aprovechar las dotes naturales de la juventud, bien para llegar a producirlo, bien para llegar a gozarlo,

y que de ello se deduzca la satisfacción auténtica de nuestras necesidades espirituales, se hace absolutamente necesario organizar centros cuya actuación esté de acuerdo con las aspiraciones contemporáneas más precisas.

Para ello, no hemos de tratar de seguir ningún ejemplo, sino que hemos de aspirar a darlo, cual corresponde a las memorables horas

presentes. Y no hemos de tratar de seguir ningún ejemplo porque, aun reconociendo que en las circunstancias en que nos vemos muy bien podríamos tomarlo, estimamos, por otra parte, que nuestra situación es excepcional.

Es evidente que nuestro pueblo está dotado excepcionalmente para el Arte. Confirmación gloriosa: la tradición. Confirmación dolorosa: la expatriación del llamado tesoro artístico y la fatal emigración (la deportación, podría decirse), la desbandada lamentable o la soñada aspiración a ella de los elementos de *élite*. Pruebas bochornosas de que

aquí se hallaban rotos todos los vínculos del sentimiento y de la cultura.

La absoluta incapacidad, la cerril indiferencia, la probada incompatibilidad con el menor síntoma de perfección que caracterizó a los elementos directores del régimen caído, que hasta hoy trataron estas cuestiones; su típica aversión al progreso, aparejada a todos los recursos de un sistema usurpador de derechos, asfixió, año tras año, cualquier brote que naciera con aliento de superación, llegando a crear un estado de inercia, contra el que habían de estrellarse las más firmes voluntades, y del que hoy se hace urgente salir.

Proyecto para unas Escuelas federadas de Artes plásticas del Estado

(E. F. A. P. E.)

1

A nuestro entender, deben existir Escuelas de Artes plásticas. Mejor dicho: una Escuela constituida por diversas secciones esparcidas por la ciudad, como células de un cuerpo central.

Aussi lyrique que soit un sentiment populaire, il ne peut vivre et se développer sans ordre. Aussi ordonné que soit une discipline aristocratique elle ne fera rien sans le sentiment populaire.

(Elie Faure: *L'Art et le Peuple*, París, 1920.)

Dado el papel social que han de desempeñar estas Escuelas, me permito decir que cabe estimular la afición al Arte, lo mismo que fué estimulada la afición a los deportes; que se debe propagar toda forma de expresión espiritual, del mismo modo que fueron propagadas las creencias.

Sin duda, es inútil y absurdo hacer profesionales si al mismo tiempo no se procura formar una multitud que se interese.

Harto sabemos que, fatalmente, masa y *élite* existirán siempre dissociadas. Pero también sabemos que la *élite* proviene de las masas, que se nutre de ellas.

Así, pues, no se aspira, no, al imposible de que se funda lo antagónico. Se pretende,

sencillamente, depurar el aire. Ventilar. Restablecer el orden. Derribar el muro que se alza impidiendo circulen las corrientes y tender un puente en su lugar. Acabar con la pseudocultura imperante que se forma en todo momento de dejación. Y establecer en su sitio los focos, los centros, a donde converjan y de donde irradian las luces de una auténtica espiritualidad. Centros educadores que encaucen, que estimulen las aptitudes. De los que se desprenda el núcleo que, normal, consciente y proporcionalmente, debe existir en relación con los individuos que de él consigan destacarse.

2

Las E. F. A. P. E. han de definirse en un sentido diametralmente opuesto a lo que sería una Escuela de Oficios

Los oficios, hoy, se ven absorbidos, o casi absorbidos, por la gran industria, por la gran empresa. Esto nos permite deslindar con mayor precisión que antaño el dominio de las Artes plásticas.

Antiguamente, la técnica propiamente mecánica aparecía mezclada y confundida a la técnica propiamente manual, a lo que no puede ni podrá ser nunca otra cosa que técnica manual. Era inevitable. Hoy, en cam-

bio, la mecánica realiza una gran parte del trabajo que antes hacía la mano, por lo que, en el presente, la técnica nos ofrece sus direcciones, mejor dicho, sus posibilidades, con mayor claridad. Dos caminos: el uno dentro del otro. El que conduce al bienestar común, al beneficio colectivo (por el que se realiza la gran industria, la gran empresa), y el que, por instinto, por ley de penetración, reclama cada individuo para sí, para su íntima satisfacción.

Mas la solución al problema de todos no

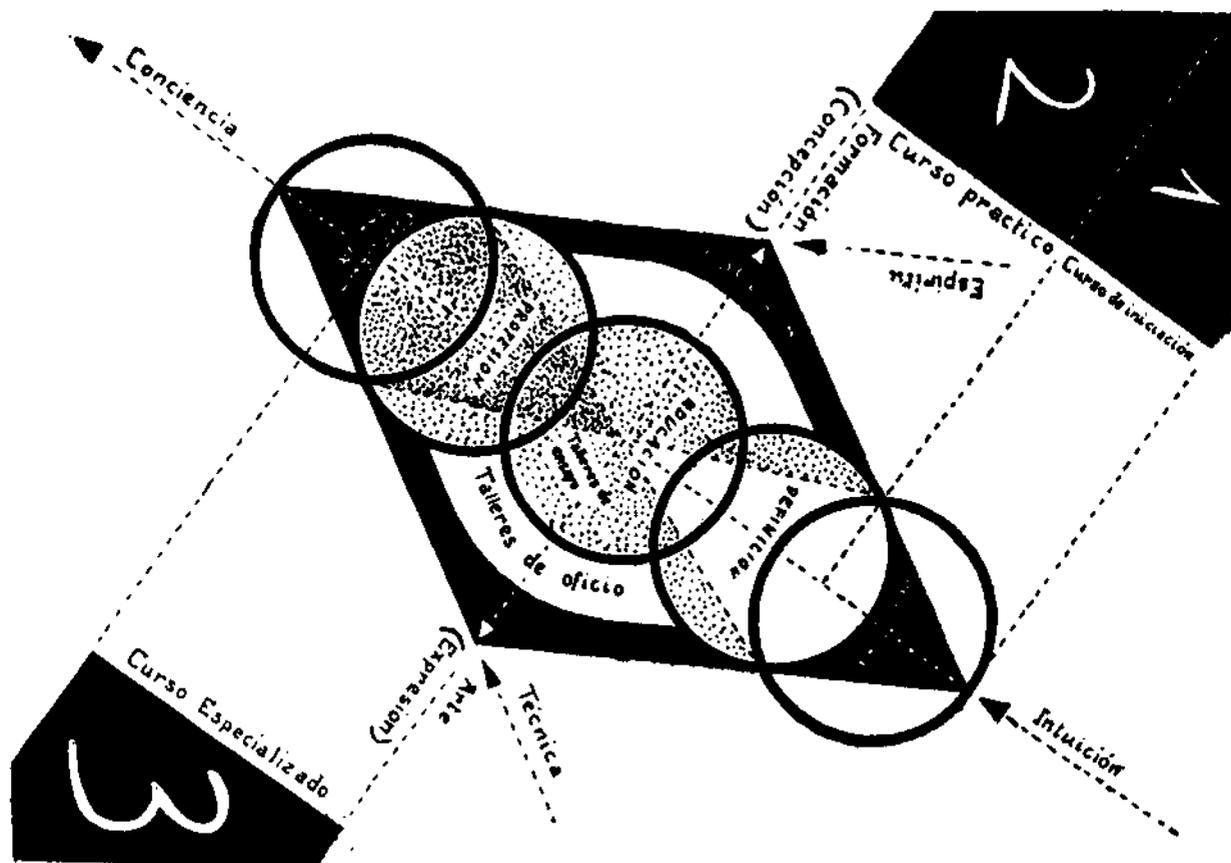
Expresión visual inmediata de la creación individual = trabajo manual. Trabajo manual, eterno como el lenguaje. Lenguaje visual de todos los tiempos.

He aquí la índole de la Escuela.

∴

CUERPO CENTRAL O CENTRO DE LAS ESCUELAS FEDERADAS DE ARTES PLÁSTICAS DEL ESTADO (C. E. F. A. P. E.)

Constará de: una sala de actos para confe-



será un hecho si dentro de ella no queda resuelto, además, el problema de cada cual, el que, por ley natural, se plantea con las aspiraciones de cada individuo, tomado como parte integrante, como célula viva que es del organismo humano.

Se precisa la armonía y el equilibrio universal de todas las formas.

La luz de la intuición lírica ha de brillar en el espacio.

"Lirismo = creación individual" (Le Corbusier).

rencias, teatro de ensayo, cine, conciertos, etcétera; museo, jardín experimental, talleres de oficio, biblioteca, clases teóricas, oficina, Dirección, etc.

Este Centro sería el pequeño mundo en que los resultados de las E. F. A. P. E. deberían apreciarse en todo momento y del modo más vivo como realidades experimentales. Al mismo tiempo, radicarían en él las dependencias de carácter general.



*E. F. A. P. E. (Sección o departamento.)
Locales limpios y luminosos. Sin material
uniforme. Vitrinas a la calle, destinadas,
bien a la exhibición de trabajos escolares,
bien a la propaganda de la Escuela (1). Tres
profesores: Pintura, Escultura y Conjuntos,
asistidos del personal auxiliar por ellos re-
querido.*

Como ya hemos apuntado antes, estas Escuelas serían varias y existirían diseminadas por la ciudad. Cada una vendría a representar la personalidad o calidad de su grupo componente: un arquitecto, un escultor y un pintor afines.

La conjunción en un mismo método de las actividades docentes de dos o más elementos de la misma condición profesional (dos escultores, dos pintores) es perturbadora, cuando no nula. Por el contrario, la combinación de esos tres representantes de las Artes plásticas no solamente es provechosa, sino imprescindible.

La función pedagógica de cada uno de estos departamentos sería autónoma.

5

*División de los Cursos: Curso de Iniciación,
Cursos Prácticos y Cursos Teóricoprácticos
o especializados.*

O sea: tres fases del alumno en la Escuela:

1.ª Libre manifestación, de carácter general, de las dotes naturales con que el escolar vino al mundo.

2.ª Cultivo de esas dotes individuales mediante una actuación, cada vez más consciente e intelectual, por parte de alumno y profesores; y

3.ª Instrucción científica especial y realizaciones definitivas.

(1) La exhibición desmedida o inoportuna de trabajos escolares tiene riesgo. Fácilmente puede ser originada por un deseo de halago que hace incurrir muchas veces en labores impropias de un método seriamente observado. Con todo, las fatales consecuencias de la incomunicación no son preferibles.

En las E. F. A. P. E. tendrán efecto los cursos de Iniciación y Prácticos

Curso de Iniciación

Al ingreso del alumno en la Escuela se impone un período de tanteo. Labor expansiva y libremente realizada con instrumental rudimentario de toda especie: carpintería, metalistería, confección, barro de modelar, yeso, papeles, cartones, telas, lápices y colores... Puro juego para el alumno. Juego que cuidará de estimular el profesor. Prohibida la copia. Música y cine. Un profesor. Y cada profesor (el arquitecto, el pintor y el escultor), su Curso de Iniciación.

Se ha de partir del alumno, llegando a conocerlo previamente tal cual es. Se ha de partir del alumno como factor indeterminado para poder llegar a convertirle en factor determinado.

En este período de iniciación la actuación del alumno debe preceder siempre a la del profesor. Luego se pasa a la segunda fase o

Cursos Prácticos

La Escuela debe proporcionar al alumno el medio de encontrarse a sí mismo a través de una instrucción.

"Hacerse a la mar sin brújula sería una locura" (Gleizes).

A la Escuela corresponde, por vía doctrinal y práctica, incorporar a lo que es temperamento todo cuanto en la imaginación y en el intelecto puede dar origen a la materialización más depurada.

Se ha partido de la intuición y se ha de llegar al conocimiento. Imposible obtener resultados afirmativos procediendo al contrario, como se viene haciendo.

Conviene aspirar a una conciencia intelectual, y éste es el momento en que debe nacer tal aspiración en el escolar.

Las clases, con uno o varios talleres de ensayo, según las disponibilidades y oportunidad; en la idea de que cada clase en sí pueda ser tomada por un taller genérico.

Asistencia del alumno.—Primeramente, al Curso de Iniciación. Después, simultánea a las tres clases de Pintura, Conjuntos y Escultura. Luego, asistencia definitiva a una de ellas, según elección del escolar.

En el método, intervención de elementos temáticos, sin obstaculizar los impulsos del instinto plástico. Modelos, pero nunca con el propósito de copia. Marcada diferenciación, en oposición a lo que sería una Escuela de Oficios.

7

En el C. E. F. A. P. E. se cursarán las prácticas definitivas, al mismo tiempo que se harán los estudios de tipo científico que completan la instrucción.

Prácticas definitivas.—Clases

Locales espaciosos que permitan dividirse en pequeños compartimientos, a fin de que cada alumno pueda trabajar por separado.

Material *standard* destinado a la transformación de dichos locales mediante la formación de tabiques, estantes, mesas, bancos, armarios, etc. Instalación adecuada del agua, luz, gas y calefacción.

Talleres de oficio.—Con un técnico al frente. En estos talleres la labor siempre se habría de verificar sobre los modelos originales de la Escuela. Ahora bien, solamente los alumnos de cursos especializados podrían realizar sus propios originales. De esta manera concurrirían a estos talleres dos clases de alumnos diferentes: el simple obrero (desde el que asiste a una E. F. A. P. E. al de ingreso directo) y el que, habiéndose destacado por sus facultades creadoras, se confirmara y perfeccionara profesionalmente.

CONOCIMIENTOS TEORICOS O ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS DE TIPO CIENTIFICO

Nociones matemáticas y ciencias físico-químicas.

El análisis científico de la Naturaleza es el verdadero "modelo vivo" que correspon-

de a este plan. Hay "la Naturaleza" y "el natural". La Naturaleza es el interior del natural. El natural es el arte decorativo de la Naturaleza.

En otro sentido, estos estudios reportarían la ventaja de un mayor dominio de los materiales.

Historia de la Civilización, y no Historia del Arte.

Sin duda, es importante conocer las obras del pasado. Pero es absurdo presentarlas como modelo o ejemplo. Lo que interesa es llegar a conocerlas en conexión con sus causas, o sea, con los hechos que no dejaron rastro material en forma de "objeto de arte". Único medio de llegar a comprenderlas, de llegar a distinguir lo palpitante de lo cadavérico.

◆ ◆

El paso del alumno de un período a otro no debe ser brusco. Como tampoco debe serlo su ingreso y su salida de la Escuela. Iniciación, disciplina escolar y confirmación individual. Las tres etapas escolares a las que responde este plan deben esfumarse la una en la otra. Y, al propio tiempo, definirse con la mayor nitidez.

El adjunto gráfico del proceso escolar aclarará, quizá, la trabazón de unos momentos con otros. Podrá apreciarse cómo se contraponen y unen en equilibrio las rutas de la sensibilidad y las de la inteligencia, y cómo coinciden en el conocimiento (motivo de toda escuela). Si hay un punto en que convergen Espíritu y Formación, en él podemos apreciar la concepción activa (necesidades materiales). Si en el vértice opuesto se da la convergencia de Técnica y Arte, tenemos la expresión activa (necesidades espirituales).

◆ ◆

Como cabe suponer, la división de *Artes mayores* y *Artes menores* queda eliminada en este plan.

Todo, o casi todo en esta Escuela, desde un taburete hasta la pintura de una pared,

conviene que sea discurrido y realizado por alumnos y profesores.

Había de ser ésta una Escuela de Poética Manual.

8

Cada profesor de una E. F. A. P. E. acudirá al C. E. F. A. P. E. para dirigir las prácticas finales (cursos especializados) de sus alumnos. Y, por otra parte, los profesores de enseñanzas teóricas, o bien sus auxiliares, acudirán a las E. F. A. P. E., en determinados días, para atender a la instrucción científica de carácter elemental.

9

Se regirán las E. F. A. P. E. por unas bases administrativas comunes, así como por un sencillo estatuto pedagógico de carácter general. Ambos, acordados por los profesores y la dirección y sancionados por el organismo superior adecuado.

10

Habrà un "grupo asesor", que estará formado por dos representantes del organismo superior adecuado y el director de las E. F. A. P. E.

11

Cada E. F. A. P. E. se regirá por un estatuto pedagógico especial, compuesto y suscrito por los tres profesores de que conste.

12

Dicho estatuto habrá de ser presentado, para su vigencia, a la aprobación del "grupo asesor".

13

Actuará un Comité de alumnos que, con otro de profesores, forme un "Comité de colaboración", encargado de velar por los derechos

y deberes favorables al desarrollo y vida de la institución.

Así se podrán aprovechar todas las iniciativas del elemento escolar, al tiempo que se despierta en él la conciencia de responsabilidad.

14

La elección de todo profesor, una vez constituida la Escuela, se verificará según propuesta de los alumnos especializados, y de conformidad, primero, con los profesores o profesor del departamento correspondiente, y luego, con el grupo asesor.

Tratándose de un profesor de enseñanza científica habrán de participar en la elección los alumnos de los diversos departamentos.

15

El nombramiento de profesor podrá ser revocado, en forma análoga a su elección, durante los cinco primeros años de su ejercicio. Transcurrido este tiempo tendrá efecto, por el mismo procedimiento, la ratificación definitiva en el cargo.

◆ ◆

En el ciclo de la orientación presentada se destacan los tres momentos siguientes:

- 1.º Manifestación íntegra del temperamento individual.

- 2.º Cultura propuesta, práctico - intelectual.

- 3.º Conciencia de la expresión plástica.

Y se señalan como puntos de apoyo de la nueva escuela los siguientes:

- 1.º Síntesis normal del materialismo y del espiritualismo, como única vía humana de realizaciones positivas.

- 2.º Instauración de la voluntad creadora, en oposición al concepto imitativo.

- 3.º Exaltación del valor de todo trabajo manual ajeno a la *standardización*.

Para la implantación de estos principios es condición ineludible destruir o prescindir

de todo el viejo y carcomido armazón retrospectivo en el que, como único puntal, se vino apoyando hasta el día la enseñanza.



Se ha de sustituir el acento —tradicional y desdichado— de cosa oficial.

En vez de Años	Momento.
" " " Polvo	Limpieza.
" " " Solemnidad . . .	Familiaridad.
" " " Academismo . . .	Inspiración.

En otro aspecto, el nuevo carácter oficial de estas escuelas se habría de acusar en el sentido de que el Estado —ecuánime, acogedor y audaz, lo que no fué jamás tratándose de arte— ejercería su tutela, su imprescindible tutela, patrocinando de hecho toda tendencia digna, por extrema que fuera su intención, dentro de un sistema organizado. De este modo se evitaría la marcha a la deriva, a la buena de Dios, en que se cae con la exclusiva y caótica especulación de marchantes, industriales, editores y empresarios sin ciencia ni conciencia.



Podría decirse que quedaría incompleta la

labor de estos centros si por sus puertas no cupiese la realidad de su contacto con ciertas instituciones, de su asociación con determinados elementos: escuelas de Música, de Arquitectura, de Teatro...

El actor, la película, el conferenciante, la revista gráfica... Toda sensación, toda expresión, iluminada o candente, debería entrar por las puertas de la Escuela, como coyuntura, como enlace, como articulación de ésta con el mundo.



La realidad de la organización en la forma planteada no descansa, en rigor, en la totalidad aparente de su volumen material. Podría nacer, y así deberíamos acogerlo, como organismo pequeño, todo lo pequeño que se quiera, pero bien capaz de desarrollarse por su propia vitalidad; dimensiones proporcionadas a los medios asequibles, ajustándose a lo que más bien se ha presentado como esquema, como concepción de una meta ideal. Mas la concepción debe ir hacia la complejión, hacia la más robusta complejión, procurando que las dimensiones del cuerpo representen en su día el peso del espíritu.



Dibujo de

Angel Ferrant

N O R A H B O R G E S

POR

Ramón Gómez de la Serna

Siempre me he estado proponiendo escribir sobre esta pintora ideal; pero algo esperaba para lanzarme sobre el patín de la pluma, describiendo el círculo que correspondiese a su evocación. Esperaba estar en su Buenos Aires, conocer el ambiente del patio en que recogió ella el primer ensueño de su pintura.

Acabo de realizar el viaje a la ciudad del Plata, y ahora estoy capacitado para escribir de su pintura.

Norah es la anunciación del otro continente, y ahora me explico aquellas xilografías, todas aquellas viñetas que pusieron cielo a las revistas juveniles en que colaboraba su entonces novio, y hoy esposo, Guillermo de Torre.

Traía el mensaje de otra ingenuidad, la aún mojada Venus de otros mares, un aire playero de aquellas playas en que la arena soleada tiene un pudor indescriptible.

Como era mensajera humana de aquel mundo, encontró a un mensajero cabal de nuestro mundo; a un innovador, que era la pareja indicada para ella; al escritor, que era como una respuesta a sus preguntas constantes, preguntas nuevas, a las que no se podía contestar sino en plena modernidad por quien comprendiese todas las metáforas, por quien, como Guillermo de Torre, hubiera escrito un libro de poemas tal como *Hélices*.

Todo su arte de aquella primera época—ahora lo comprendo—era un arte de nostalgia afinado en playas de Europa, pero firme en su evocación, subida en las terrazas de Buenos Aires y Montevideo, echando cometas al cielo, cometas en lienzo con bastidor que describían sobre el mar una elipse inmensa, alivolando hasta caer de ese modo triste con que caen las cometas—como pájaros que no son pájaros—en los tejados musgosos de su país.

Recorriendo las calles perdidas de Buenos

Aires, paseándome por los barrios dulces de Montevideo, me daba cuenta de cómo había sido interpretado por Norah lo idílico de aquellas luces, la eterna vacación de aquellas alcobas, el cobijo gozoso de aquellos *chalets* llenos de firuletes.

Los colores de Norah tienen la tamización americana, aquella mezcla de agua y luz que trasparece el paisaje; aquel tono de buena mañana que satura hasta la tarde; una submarinidad en azules que exalta las rosas; un sepia amoroso que embadurna las casas; una juventud de nido que surge de los hogares; una pereza de muchachos que tocan la guitarra; algo muy transparente y flúido que logra aclarar el sentido de las cosas, el secreto de cómo nacieron, algo de génesis descifrado que no conocemos por acá.

Nada de infantil en la pintora, sino una infantilidad de su mundo, un despertar que no es nuestro despertar de ojos agobiados; un amanecer que llega incorruptible hasta la mañana siguiente.

Por aquí se cree que América es sólo el dinero, y América es el dulce sosiego, es el tener contacto con la tierra llena de beneplácito, es el vivir misteriosamente en clausura con rosales y emparrados, es el asomarse a balaustradas que son como las numerosas y bien torneadas piernas de mujer de las casas, es el sorber luz intacta, colores recién nacidos y mariposas que cruzan el corazón y atraviesan el alma.

Hagamos la recepción adecuada a la obra que trae Norah, que acaba de llegar de América con todos sus lienzos como tesoro dotal, y en su día que nos sirva de explicación a la visión de la gran pintora esta clave de su pintura.

Las sirenas mismas que pinta Norah no son las sirenas de los mares clásicos, sino sirenas auténticas de río, las primeras sirenas de río que contemplamos, las sirenas de esos grandes ríos que son casi mares, los que

en las riadas tremebundas, cuando vienen pedazos de tierra—camalotes—enjarciados de raíces que traen pumas y grandes serpientes, también traen a la sirena sobre su zócalo natural, unas sirenas más aplacadas, más plácidas, más humanas, que no matan al hombre que aman.

En casi todas las obras de Norah—en lienzos y grabados en madera—hay una sugerencia de esos tazones o cálices de las terrazas alegres en los que crecen las flores del aire, los cactus que depositó en ellos el viento como si fuesen estrellas verdes.

En mi pasear por las ciudades del Sur americano siempre encontraba esas macetas de altura, esa alegre oblación dedicada a los ángeles tutelares, que era como una ofrenda feliz de los tejados.

La niña de la casa que siempre ha sido Norah sorprendió esa gratitud de la vida, esa fachada feliz, ese paso de las horas por arcos felices, ese saltar torero de la siesta por los balcones entreabiertos.

Y veía entrar las doncellas criollas con su bandeja de regalos y presenciaba la llegada de las amigas con su alegría de corazones fuera del pecho, como dijés, y asistía al coronarse de flores, enredando en el pelo jazmines del Cabo, esos jazmines que agrandan el jazmín de Andalucía como se agranda una estrellita vista al telescopio.

Norah ha jugado al *tennis* con las raquetas de jardín, que no tenían aún la malicia de cuerdas de guitarra entrecruzadas; las raquetas con las que había que jugar más cerca y en las que rebotaba la pelota como una flor sin saque.

Al haber andado tanto como yo he andado por esos barrios de Buenos Aires que se llaman Villa Urquiza, Almagro, Belgrano, Caballito, Flores, Villa Crespo, he ido estudiando la obra de Norah.

Me sentía en Carabancheles de antaño, mezclados a un poco de Andalucía, a algunos hotelitos de la Caleta.

En esos Carabancheles, siempre en época

veraniega, los espejos entrevistados copiaban cuadros de Norah, querían prestar su marco a lienzos que perpetuasen lo que veían, que no tuviesen la frialdad de acero de los espejos, que degüellan lo que ven, porque basta una cortina, una contraventana que se cierra o una demolición para que se guillotine en ellos lo que veían.

Es admirable cómo Norah ha pintado esa adolescencia de su país, sintetizando esas blanduras de tropicalidad que tiene sin estar precisamente en el trópico.

Distribuye las casitas, de estilo casi colonial, en perspectiva de ensueño ganamioso, y deja entrever el agua de mar o de río—que allí lo mismo da—al final de la escena, como camino ideal, como hubiera pintado una canastilla de esas que pasan por una cuerda de balcón a balcón.

Siempre canta un pájaro en sus telas, y siempre hay una estrella en sus cielos, aunque luzca el mejor sol en el cielo.

No hay en Norah, para describir todo eso, ninguna malicia de revisadora de revistas, ningún estrago de contempladora de Exposiciones, sino sólo el tenaz deseo de dar el alma de otros climas y otras latitudes a través de la pintura.

Toca en el piano mañanero de su paleta la melodía de gamas de aquel mundo crédulo y esperanzado, de aquel colegio de nuevas almas, de aquella clausura de otra clase de vida, mezclado todo eso en una entonación que hay que ver para arrojarse de un modo distinto a como nos arrobamos en Europa.

En vez de ser una pintora de asuntos típicos con personajes castizos, ha distinguido más las esencias, ha sonsacado el acorde, ha pintado el alma.

No se hable ante ella de primitivismo con ese tono que presupone antigüedad, sino de pristinismo, que es otra cosa, y viniendo de América, cosa muy actual, moderna y sin prejuicio de líneas y de colores, todo el mundo nuevo visto en una naranja que fuese transparente, como una bola de cristal.

La famosa carta de Picasso

Ahora que Picasso ha pasado con su Exposición de París a primer plano, más a primer plano de lo que suele estar de costumbre el inagotable pintor, y ahora que andan, con este motivo, atribuyéndole opiniones acerca del Arte y de su arte, que Picasso no ha dicho jamás, probablemente, no estará de más reproducir una carta famosa que, firmada por Picasso, apareció en fechas diversas y en revistas diversas de Europa, y que ha traído—y puede seguir trayendo—a mal traer a los comentaristas.

Sebastián Gasch dió cuenta del caso al público castellano en las páginas de La Gaceta Literaria hace cosa de un año o año y medio. Allí decía que la carta—publicada en la revista francesa de Arte Formes—había sido enviada a la revista rusa Ogoniok. Sebastián Gasch señalaba, por su parte, la circunstancia curiosa, muy para tener en cuenta, de que las mismas declaraciones que aparecen en esa carta habían ya aparecido en el libro Propos d'artistes, de Florent Fels, publicado en 1925, y atribuidas allí también por el autor al mismo Pablo Picasso.

Añadiremos nosotros a eso que en el número de junio de 1930 de The Studio publicó, además, por su parte, la revista inglesa, en lugar de honor, la carta de Picasso. Allí se daba la noticia de que la carta transcrita había aparecido en el año 26, firmada por Picasso, en la revista Ogoniok y en Formes en febrero de 1930.

Pero lo más bonito de esto es que ya en el año 26 aparecía una carta de Picasso—la misma o parecida—en la revista alemana Deutsche Kunst.

Ahora bien, la carta ¿es de Picasso? La carta, por lo pronto, no es una carta: son, probablemente, varias. Al menos, la carta del 30, publicada en The Studio y en Formes, tiene casi todos sus párrafos exactamente iguales a la carta del Deutsche Kunst; pero hay en esta del 30 párrafos, aunque pocos, añadidos. Las cartas no son iguales, siendo, sin embargo, casi iguales, y hasta literales, casi en todo.

¿Es ésta una circunstancia para dudar o negar que las cartas sean de Picasso? El propio Picasso—dice Gasch—ha desmentido la paternidad de esa carta por conducto de la página artística de L'Intran. Pero esto nada indica. Picasso elude siempre cualquier explicación, aclaración o discusión acerca de su arte y de las Artes. Por esto y porque la carta puede muy bien acarrearle—por ciertas frases de ella—contratiempos o molestias, puede el autor haber negado la paternidad de la carta, sin que eso quiera decir que la carta no sea suya. San Pedro negó tres veces al Maestro, y negó en falso; no es mucho, pues, que Pablo niegue una...

Diluciden el erudito y el historiador lo que quieran. Nosotros, ateniéndonos al espíritu de "la lettre", juramos que la carta de Picasso—fuese o no fuese de él—no puede ser más suya de lo que es.

Nos asombraría que alguien hubiera inventado en su nombre una carta como ésa, llena de finezas que, además de ser admirables, llevan consigo la huella del picassismo más auténtico y veraz que pueda imaginarse.

Gasch dice que Florent Fels había ya, en el año 25, atribuido a Picasso las mismas declaraciones, y le parece, según dice en el artículo, que "todo eso es muy sospechoso"; que "todo eso hace dudar de la autenticidad de dicha carta".

Creemos, sin embargo, que es muy de pensar después de eso que, si bien Picasso puede no haber escrito nunca la carta, puede haber dicho, empero, lo que en ella se consigna.

Cuantos se refieren a Picasso ponen en sus labios opiniones semejantes. Michel Georges, novelista y repórter francés, compañero de todos los pintores modernos de París, hace hablar a Picasso en su novela-reportaje Les Montparnos. Picasso dice entonces parte de lo que dice a Florent Fels y de lo que dicen las cartas.

Repítese siempre lo mismo, por dos diferentes motivos que se ayudan y complementan: porque eso es lo que opina y porque, dada esa opinión, no puede desarrollar ni variar sus opiniones. El hombre que teoriza y cree en teorías puede razonar y divagar, enriqueciendo el pensamiento y aclarándolo; pero el hombre que dice "Yo no pienso... Yo no busco... Yo no me propongo nada... Lo que encuentro, lo doy, y nada más...", ese hombre, una de dos, o contesta con "boutades", con bromas y evasivas cuando alguien quiere que "explique", o dice lo que dicen esas cartas y lo que glosan de continuo los biógrafos picassianos: "Yo no puedo explicar nada... El Arte no se explica..." Etc., etc., etc.

La carta en cuestión es ésta:

"Me llaman buscador, pero yo no busco: encuentro. Del cubismo se ha hecho una especie de piedra filosofal.

Hemos visto a muchos pobres diablos que, de pronto, hacían alarde de su arte cuando no existía tal arte. Se jactaban de poder engrandecerlo todo. De todo ello salió un arte afectado, sin relación verdadera con la congruencia del trabajo que a mí me ocupaba. Usted no sabe la antipatía que tengo por todos los que quieren imitar mi manera de trabajo. Los partidarios de la escuela joven, los surrealistas, vieron un día varias hojas mías de bocetos llenas de puntos y líneas que acababan de servirme a mí para unos ensayos de estudio. Me había producido por aquellos días gran impresión un mapa del cielo estrellado; me parecía una cosa bella sin ninguna significación, y un día me puse, en consecuencia, a trazar líneas y puntos; las líneas se comunicaban constantemente, como si colgaran del cielo. Hacía todo aquello porque sí; aunque tal vez pudiera el día menos pensado servirme aquel estudio de elemento gráfico para cualquier composición; pero vea usted que de pronto unos surrealistas descubrieron que aquellas fantasías tenían concordancia con sus ideas más abstractas. En todo se quiere encontrar un sentido. Es la enfermedad de nuestra época, muy poco práctica, aunque hace alarde de todo lo contrario.

Un día referí a Jean Cocteau lo que me había pasado durante el verano. Quizá escriba él todo un libro a propósito de esta anécdota. Vinieron unos amigos para llevarme a la Exposición Internacional de Arte Decorativo, que era, a mi parecer, una cosa de muy poco gusto, pero de la que se podía

aprender mucho. Mis amigos me dijeron: "Ya verá usted, Picasso; es usted el responsable de esa arquitectura; usted mismo se descubrirá en aquellas obras, que son obra de usted." ¡Creían proporcionarme una gran satisfacción con estas palabras!... Suponga usted que Miguel Angel fuese a comer a casa de unos amigos y le recibieran diciéndole: "Mire usted este aparador Renacimiento; ¿verdad que es muy bonito? Está hecho inspirándose en su "Moisés"." ¡Buena cara hubiera puesto Miguel Angel!

¡Qué manía la de quererse inspirar en el de al lado! Yo sufro casi físicamente cada vez que me veo imitado.

Las artes aplicadas no tienen ninguna relación con el caballete del pintor, con el cuadro de caballete. Aquellas artes son prácticas; pero la pintura es un juego noble. Guardo agradecimiento a la butaca porque me ofrece unos brazos abiertos; pero la butaca no es arte.

Por el año 1906 lo invadió todo la influencia de Cézanne. Estaban entonces al alcance de cualquiera las frases de composición, polarización de las formas, ritmo de los colores. Dos problemas se presentaron a mi espíritu. Observé que la pintura tiene un valor intrínseco independiente de las cosas reales, tangibles. Y me pregunté a mí mismo: ¿No sería mejor pintar cosas que sean y no las cosas que vemos?

La pintura tiene una belleza propia. Desde el momento en que la pintura puede tener su belleza propia se hace posible la creación de una pintura independiente, con tal de que permanezca pintura.

Por eso tomé el partido del cubismo durante varios años. Nunca hice más que pin-

tar para darme la satisfacción de pintar excluyendo todas las nociones de la realidad real.

El cubismo no ha sido otra cosa que esto: pintura por la pintura, excluyendo todas las nociones que no sean realidad real.

Del color depende el tamaño de un volumen. Sabido es que un cuadrado blanco resulta siempre más grande que uno negro de la misma dimensión. Eso es de lo más elemental, de lo más simple. Pero no fué obstáculo, sin embargo, para que todos los tontos se pusieran a descubrir leyes y reglas y trataran de explicarnos de qué modo tenemos que pintar.

Cada obra no es para mí la meta de mis deseos, sino un incidente dichoso, una experiencia más.

El color es la herramienta para medir el mundo de las formas. No se trata de retroceder a la geometría de los sabios. Los exploradores pueden embarcarse en los vehículos de semejantes teorías; mejor: así desaparecerá más fácilmente el que no valga.

Hubo pintores llamados cubistas que, asustados ellos mismos de lo que estaban haciendo, buscaban teorías para justificarse... El cubismo no se ha regido nunca por un programa. Mis ideas estéticas eran en el fondo uno de las formas de mi acción artística. Había siempre una concordancia entre ellas y mi trabajo meramente práctico. Un cuadro puede presentar igualmente, ya las ideas que tengamos de una cosa, ya su aspecto externo. En realidad, nunca se copia la Naturaleza: solamente se imita a la Naturaleza, se viste con apariencias realísticas objetos imaginarios.

No hay que ir de la pintura a la Naturaleza, sino de la Naturaleza a la pintura. Hay pintores que al pintar el sol colocan en el cuadro una mancha amarilla: se empeñan en hacer, con habilidades manuales, que aquella mancha amarilla produzca el efecto del sol; hay otros que aplican la reflexión, que aplican medios calculados para que haga efecto de sol aquella mancha amarilla.

La pintura tiene que contener elementos al alcance de todos, para que todos puedan entender y amar el Arte.

Se recurre a la Naturaleza para tomar de ella pretextos que sirvan al cuadro de variante. Ese es el ideal de todos los grandes creadores: comenzaban por su ideal personal y llegaban a dar a las cosas que pintaban apariencias naturales. Creo que el origen de toda la pintura es una expresión organizada de lo subjetivo.

Al asunto no le doy nunca importancia. Yo soy todo para el objeto: respeto el objeto; no hay que destruir nunca la figura ni el orden de nuestros pensamientos más secretos. Ya sabemos hoy que la pintura no es la verdad: la pintura es una poesía que nos permite acercarnos a la verdad; por lo menos, a la verdad a nuestro alcance. El artista debe hallar la manera de convencer al prójimo de la verdad que entraña su poesía.

No entiendo la importancia que se da a la palabra "buscar". Yo creo que no significa nada.

Yo trato de pintar lo que he encontrado, no lo que he buscado. En el Arte no tiene ningún valor la mera aspiración de alguna cosa. "Obras son amores, y no buenas razones", dice un refrán de España. La idea de "buscar" ha conducido la pintura a lo abstracto. Es, quizá, el error más grande del arte moderno. La manía de buscar ha envenenado a aquellos que no han entendido bien la parte positiva del arte moderno, y así trataron de pintar lo invisible, no lo que está al alcance de la pintura.

La obra expresa frecuentemente mucho más de lo que el autor quiso expresar a sabiendas en el cuadro. Muchas veces se encuentra el autor sorprendido por el resultado que le impone su obra. El nacimiento de una obra artística es a veces una auténtica y prístina creación.

Nadie seguirá a un hombre que vaya con la mirada fija en el suelo de la calle, para ver si la Providencia ha dejado tirada en el camino una bolsa de dinero; en cambio, el que encuentra algo, tendrá entonces nuestra atención, si no nuestra admiración.

Se habla del naturalismo en contraposición a la pintura moderna. ¿Pero han visto ustedes alguna vez obras artísticas naturales? Naturaleza y Arte son dos cosas com-

pletamente diferentes. El Arte nos hace posible expresar lo que no puede expresar la misma Naturaleza. Empezando por los primitivos, cuyas obras están tan lejos de la Naturaleza, y llegando a los artistas como David, Ingres y Bouguereau, todos, mientras imitaban la Naturaleza, estaban convencidos de que el Arte es arte, y no naturaleza. Desde el punto de vista del Arte no hay formas concretas y formas abstractas: no hay más que traducciones más o menos convencionales.

El cubismo no es diferente a las demás escuelas habituales del Arte. Los mismos principios y los mismos elementos son comunes a todas.

No dice nada en contra del cubismo el hecho de que no haya sido comprendido durante tanto tiempo y de que siga todavía sin ser comprensible para muchos. El hecho de que yo no sepa leer en alemán y de que un libro alemán no sea para mí otra cosa que unas rayas negras sobre blanco, no quiere decir nada contra la lengua alemana, y no debo censurar al autor, sino censurarme yo mismo.

El cubismo no es solamente un germen o un embarazo de arte que tenga que dar a luz lo más esencial de una idea: es un estudio de formas primarias e independientes que tienen derecho a llevar en sí su vida propia.

Si es que el cubismo está cambiando, surgirá de ese mismo cambio una forma nueva de cubismo.

Se ha tratado de explicar el cubismo por la matemática, la geometría y la psicoanálisis. Todo eso es literatura pura. El cubismo tiene sus metas plásticas. Encontramos en el cubismo el medio de expresar lo que vemos con la vista y con el espíritu, explotando todas las posibilidades que están contenidas en las calidades más reales de las líneas y colores. Eso ha sido un manantial de alegrías inesperadas, un manantial de descubrimientos.

Rousseau, el aduanero, no es un caso singular. Es la perfección de un cierto orden del espíritu. El primer cuadro de Rousseau que tuve ocasión de adquirir nació en mí con una fuerza irresistible. Pasaba yo por la ca-

lle de los Mártires, y un trapero había puesto contra la pared varios cuadros; uno de ellos, una cabeza de mujer, llamó mi atención sobre todos. ¡Qué rasgos tan genuina y rotundamente franceses! ¡Qué claridad! ¡Qué decisión! Era un lienzo enorme. Pregunté el precio.

—Cien "sous"—me contestó el trapero; y añadió:

—Puede usted aprovechar el lienzo para pintar... Aquel cuadro es uno de los retratos más veraces y más psicológicos que conozco.

Siempre me quedo sorprendido del mal empleo de la palabra "desarrollo"; yo no me desarrollo; yo soy lo que soy. En el Arte no hay pasado ni futuro.

El arte de los griegos o de los egipcios no pertenece al pasado. Está más joven que nunca.

Modificación no significa desarrollo. Si un artista cambia su manera de expresarse —cosa que está siempre permitida a todo hombre, a todo artista—, no quiere decir que haya cambiado su manera de pensar.

Siempre he pintado para mi época; nunca he buscado; nunca me he atormentado en buscar; lo que veo lo presento unas veces en una forma, otras en otra.

Yo no medito ni hago experimentos; si hay que decir algo, lo digo como mejor me parece.

No hay arte de transición; hay solamente artistas buenos y artistas no tan buenos.

Los curiosos, o periodistas, o Mecenas, nos visitan esperando de nosotros desbordamientos de ideas y de definiciones, a fin de poder explicar después nuestro arte o darle un valor instructivo. Pero yo rechazo todo eso. Quieren considerarnos no solamente como creadores de cuadros, sino también como teorizadores y como fabricantes de aforismos.

Se han hecho antologías de Ingres y Delacroix, que las gentes leen asombradas. Pero ¿qué idea de Delacroix puede compararse con su "Sardanápalo"?

Ustedes esperan de mí que defina qué es el Arte. Si yo lo supiera me lo guardaría para mí.

Yo no busco; encuentro."

¿Pablo PICASSO?

LA PINTURA DE TORRES-GARCÍA

por

Guillermo de Torre

DE las múltiples direcciones en que se ramifica actualmente la pintura posterior al cubismo, nos interesa aislar dos tendencias capitales para situar debidamente el arte de Torres-García:

a) La tendencia que—simplificando—calificaremos de neoimpresionista. Es decir, aquel arte que, aun teniendo una filiación cubista, rompe con este antecesor inmediato—involuntariamente quizá—y restaura muchas características peculiares de la disolución impresionista: falta de sentido constructivo, desdén hacia lo formal y geométrico. Afirmando, además, la hegemonía del color y de la inspiración instintiva, lleva sus últimas intenciones a la órbita musical. Viene a ser así la póstuma conclusión de un simbolismo lírico que, como es sabido—ahí está la corroboración de Valéry—, encontró “su bien” en la música. Ciertamente es, por lo demás, que la música resulta el único arte simbólico, el arte no representativo por excelencia, meta que también persigue esta pintura. Objeción, en suma, no grave, pues ya Schopenhauer fué el primero en señalar—lo precisa muy bien Herbert Read en su libro *The meaning of art*—que todos los artes aspiran, en mayor o menor grado, a esta condición musical. (Los ejemplos de tal tendencia son fácilmente señalables pues abarca casi toda la pintura hoy válida y visible en Europa, desde algún evadido expresionista hasta los vástagos literaturizados del superrealismo, pasando por nuestro equipo de pintores jóvenes a caballo entre París y Madrid.)

b) El arte de secuencia cubista. Es decir, aquella pintura que carga el acento en la forma, que sigue siendo conceptual antes que instintiva, que antepone la ordenación geométrica al capricho del arabesco. A diferencia de la pintura señalada en el apartado anterior, que pretende ser exclusivamente pictórica, pero que resulta más bien musical, esta última pretendiendo análoga pureza y unilateralidad, cae a veces igualmente fuera, en los lindes de la arquitectura. (Sus ejemplos, que en la rotación de las predilecciones gozan hoy de no tanto favor y crédito, pueden hallarse también fácilmente, tanto en algunos fieles seguidores del primer cubismo como en ciertos constructivistas y abstractos germanos y nórdicos.)

(Al llegar a este punto advierto cuán arriesgados son estos ensayos de sistematización formularia y cómo buscando la claridad expositiva se puede incurrir en la arbitrariedad de los conceptos-jaulas, de los esquemas-prisiones a lo d'Ors. Acéptense, pues, solamente en su estricto significado ilustrativo, pero sin atribuirles ninguna intención dogmática, tajante, excluyente.)

LA pintura de Torres-García es una buena ejemplificación del arte aludido en el segundo apartado, aunque su obra no encaje en ningún conglomerado de grupo y marque una dirección personalísima. Pero antes de encararnos con ella, unas palabras sobre la trayectoria recorrida hasta la fecha por este pintor, de tan rico historial y fértiles experiencias. Debería relevarme de escribirlas el hecho de que esta actividad suya se desplegara en España, en Barcelona; pero como ni allí se le recuerda actualmente, ni aquí se le conoció a su hora, la superfluidad de esta memoranda sólo es relativa.

De origen uruguayo—aunque también en Montevideo le distinguen aún con más fuerte ignorancia—, pero de formación catalana, Torres-García ha influido como pocos en la evolución artística barcelonesa de comienzos de siglo. Un crítico catalán, Josep-F. Rafols, lo evidencia—en la monografía que le ha consagrado—, al mismo tiempo que recuerda las etapas recorridas por este artista. Camarada de Picasso en los días finiseculares, experimen-

tando, como él, la influencia de Steinlen, de Toulouse-Lautrec. Arrastrado, luego, en la corriente idealista del prerrafaelismo. Velocidades neclasizantes bajo las prédicas concordes de "Xenius". Grandes frescos murales en iglesias, en edificios particulares y especialmente en el Palacio de la Generalidad de Cataluña, que una política mezquina ha hecho desaparecer. No se le perdonó tampoco a Torres-García su insobornable sinceridad: el que viese un camino falso en esa restauración clasicista y rectificase públicamente. Se orientó entonces hacia perspectivas rigurosamente contemporáneas, más acordes con su inquieta mentalidad. Se siente arrastrado por el torbellino de los "ismos" en auge. Extrae de ellos—en unión de Barradas, por aquellos años, 1920, en Barcelona, y con quien establece una interpenetración—su concepto del "vibracionismo", su afán de captar los objetos en su movilidad simultánea. Teoriza, razona, escribe: recuérdese su curioso libro *El descubrimiento de sí mismo*. Salta luego a Nueva York, cuyo ritmo plástico capta agudamente en una serie de acuarelas y libros aún inéditos. Y torna definitivamente a Europa, instalándose en París, ya a los cincuenta años, encanecido, pero con su fervor intacto, entregándose de lleno a la obra en que vierte plenamente su personalidad, y obteniendo allí las más gratas sanciones. En este momento español de reconocimientos y desagravios, la obra de Torres-García aún espera aquí el nuestro. Después de la Exposición Picasso aún tendremos otras deudas considerables que saldar: Juan Gris, María Blanchard, Torres-García.

TORRES-GARCÍA es un genuino buscador. Mejor: alguien que encuentra siempre. Pues ya Picasso, defendiéndose contra el reproche indirecto de esterilidad y bizantinismo que encierra ese concepto de búsqueda, ha dicho—ejemplificando consigo mismo—que el mérito no está en la búsqueda, sino en el hallazgo, en el encuentro. Así vemos cómo Torres-García, heroicamente, con valerosa renuncia de todos sus principios adquiridos, ha vuelto a plantearse en la cumbre de la madurez los problemas esenciales del arte plástico. Pretende retrotraer la pintura a sus puras fuentes, a sus primarios cauces. Entroncar con la gran línea del arte prehistórico, grecoarcaico y egipcio. Dejar a un lado la corriente degenerada que—a su juicio—significa el arte servilmente representativo, nacido de la superstición antropomórfica, que tiene sus raíces en Grecia y culmina en el Renacimiento. Abolir la perspectiva, dejando únicamente al cuadro sus dos elementos realmente propios: largor y altura. Como se advertirá, su empeño—más o menos insinuado anteriormente por otros, pero que en nadie como en él se manifiesta tan plenamente—adquiere casi una dimensión sobrehumana, de relieves prometeicos. No se confunda, empero, con ninguna de esas oleadas de retorno a que ya otros empujaron sus naves. Es un propósito algo más consciente y moderno, sin ninguna nostalgia retrospectiva, difícil y abrupto, pero no ciego e instintivo.

Por eliminaciones sucesivas, el arte de Torres-García ha ido alcanzando una desnudez, una independencia del mundo exterior asombrosas. No obstante, conserva siempre un punto de enlace con la realidad, pero no reflejada directamente, sino a través de lo que en ella es susceptible de traducirse a valores plásticos. De ahí el ritmo, la arquitectura, la trabazón geométrica que predomina en sus construcciones pictóricas. Y de ahí que haya erigido—según afirma—el 1, la Unidad, en la cifra que regula su arte, considerándole como la clave de su grafismo matemático, el signo de su microcosmos pictórico.

Contéplense, en efecto, sus cuadros últimos y dígasenos si cada uno de ellos no forma una suerte de microcosmos, donde se contienen los elementos nucleares del mundo plástico. ¿Acaso puede ser otra la significación de esa silueta humana, esa estrella, ese triángulo, el ancla, el reloj, la botella, el barco, etc., recludos en celdillas autónomas y diseñados como figuras planistas, en la superficie bidimensional de sus cuadros, con trazos de aire pueril y sabio al mismo tiempo? Adviértase, además, que ninguno de estos elementos figurativos está elegido al azar, sino deliberadamente, porque en su inexpresividad cotidiana y en su ex-

preservismo inmutable son los símbolos menos locales, aquellos de significación más universal y permanente.

Realiza, pues, Torres-García una pintura que, aun siendo rigurosamente contemporánea, está fuera de las contingencias de tiempo y de espacio. Efectúa una pintura no representativa de la única forma en que ésta puede serlo. Esto es, no volviéndose de espaldas a la realidad para reducirla únicamente a líneas y cuadrados, como hacen en sus cuadros-vidrieras los constructivistas nórdicos (un Mondrian, un Doesburg, un Seuphor, un Moholy-Nagy y tantos otros similares que aparecen congregados en el reciente álbum *abstraction, création, art non figuratif*), sino forjando un universo derivado del mundo de las formas reales, pero esquematizado, reducido a sus más puros y concretos—no abstractos—elementos de representación.

Se me aparece así el arte de Torres-García como la verdadera continuación y superación de la experiencia cubista. Lleva a término, en un plano más elevado, aquello que los "puristas" de un momento—antes de encontrar su verdadero camino en la arquitectura—, como Ozenfant y Jeanneret, entrevieron fragmentariamente: la solidificación del cubismo. Dar a éste una estabilidad y unas bases que lo llevasen a ingresar plenamente en la gran tradición prerrenacentista, evitando el riesgo de que volviese a caer en las delicuescencias impresionistas. Afirmar para siempre los derechos de la geometría sobre el arabesco, de la razón sobre el capricho.

Este universo limitado—pero integral—de Torres-García se nos presenta, por lo tanto, como la última consecuencia de la pintura pura en su cima más alta y lograda. Puestos a buscarle semejanzas coetáneas sólo admite parangón con el arte de Klee, aunque los cuadros de éste, si bien no padecen de la torsión exasperada común al arte expresionista, carecen de orden y trabazón, se deshacen en una música de formas y colores, poética y deliciosa, sí, pero inasible; con el de Max Ernst, a pesar de que en éste el predominio de lo subconsciente superrealista le aleja de todo racionalismo; con Arp, por su propensión a descifrar los signos antropomórficos bajo las formas más rudas e inanimadas. Quizá su contigüidad más próxima, el arte más colindante con el de Torres-García esté en la estatuaria bárbara, genética y refinadísima—en su elementalismo—, de un Brancusi. No en vano Waldeemar Georges habló de su "universo bárbaro".

En cuanto al color, Torres-García mantiene generalmente una preferencia muy española por los tonos oscuros y místicos, pero en otras ocasiones logra coordinaciones de gamas claras, grises y rosadas que subrayan la calidad poética de sus construcciones. Pero muchas veces obtiene la máxima expresión prescindiendo sencillamente del color: trazando sus grafías negras sobre superficies blancas o grisadas.

Por consiguiente, el deleite que originan estas obras estriba siempre, más que en un fácil halago sensual, en su frescura remota, en su belleza lógica. Si captar enteramente su esencia no es accesible a quien no posea cierta cultura pictórica y un ojo ya muy avezado a percibir matices y diferencias nuevas, creo, empero, que a nadie escapará la indudable grandeza de este arte. Y sus cuadros no dejarán de evocarle las piedras neolíticas, las caligrafías egipcias, ciertas composiciones tumulares de aztecas y mayas. Sólo estas reminiscencias ya dicen bastante de su grandeza y solidez, enhebrándola en una línea de eternidad.



El derecho de enfrente

por

Antonio Marichalar

En rigor, estas líneas deberían estar dirigidas a todos, y a cada uno, de los directores de periódicos. Hace tiempo que me ronda el deseo, y hoy voy a hacerlo.

¿Por qué no se destina, en la Prensa diaria, un espacio a la crítica de arquitectura, como se viene haciendo con el teatro, el arte, la música o los libros? No he comprendido nunca la razón de que la arquitectura, que se perpetra en medio de la calle, pueda resultar la más impune y silenciada de las artes. Se anuncia un estreno mediocre, y allá va el crítico al teatro, tratando de hilvanar previamente las divagaciones funambulescas de su reseña; sea lo que fuere la obra, él tendrá que soportar tres actos, para, al final, en términos corteses, informar al respetable. Otro tanto sucede con el libro, a pesar de ofrecerse cerrado: rasga la plegadera, escudriña el ojo, se pronuncia un fallo, y a otro, que está esperando. Si, en un concierto, el contrabajo tiene desavenencias con el óboe, no faltará periódico que al día siguiente lo propale a todos los aires. Lo mismo ocurre con las exposiciones: el crítico aparece allá donde venta barniz destapado, y hace pasar sus ojos ante kilómetros de lienzo. Y este hombre, en cambio, ha de marchar por las calles con los ojos bajos. ¿Por qué no puede levantar la vista? ¿Por qué no ha de apreciar, por dondequiera, todo eso que le cierra el paso? ¿Por qué no ha de opinar sobre lo que se fragua o se está construyendo? ¿Tanto *reporter* inquiriendo lo que sucede en las calles, y ni uno solo para averiguar lo que pasa por esas fachadas!

Diríase que aquí la arquitectura se hace a cencerros tapados. Si alguien quiere dormir bajo techado, acude a un arquitecto: se designa el solar, se rodea de un alto vallado, cartelera y cañizo; se ven entrar ladrillos; se oyen salir del interior los gritos de la piedra y del hierro. Por fin, se cubren aguas, se

quita el andamiaje y el vallado. Y... aquí no ha pasado nada. Si el edificio no se hunde, nadie sabrá quién es el que lo ha hecho. El arquitecto no tiene en España otra sanción que la de su propia conciencia y el azar de improbables encargos.

El vecino español podrá quejarse de las imperfecciones de un farol, y para eso existe en casi todos los periódicos una sección de "Quejas del vecindario"; mas no podrá apelar ante el proyecto que trastorne la vida y el semblante de su ámbito. En España lo que es arquitectura se considera como algo irreparable; cae una casa, como cae un nublado, en plena calle. No se discuten los proyectos. El construir es un hecho telúrico que no puede evitarse. La Prensa, tan oficiosa en reseñar los detalles de un partido, se niega a divulgar la nueva arquitectura, si no es de modo excepcional y dando a la información aspecto de reclamo.

Hay revistas y hay páginas especializadas. Pero eso no basta. La edificación no es una especialidad, como pueda serlo la avicultura. Es algo que convive con nosotros, se nos enfrenta y, con su amparo, nos cobija o nos rechaza. No puede ser tratada eventualmente; es algo que pasa a diario: la arquitectura es un suceso, y, las más de las veces, desgraciado. Existe en ciertos pueblos andaluces la habitual cortesía de consultar con el vecino la color de que se piensa pintar la fachada. ¿Por qué no respetar, en nuestras grandes poblaciones, el derecho de enfrente, esa condicionada libertad del transeúnte y del vecindario?

Para que un cuadro nos estorbe o nos moleste un espectáculo habremos de acudir, por nuestro propio impulso, previamente, a buscarlo. El arte nace replegado en el capullo de su propio recato. La arquitectura, no; la casa, el monumento, el parque, imponen el trazado decisivo de su imperativo arbitrario.

M Á S C A R A S O L A

Las máscaras... Ahí están... De hace miles de años, algunas; de ahora, otras. De los más remotos salvajes o de los pueblos más cultos... Unas y otras admirables, y, sobre todo, *ellas solas*.

La emancipación de la máscara es algo que equivale al descubrimiento insólito de nuevos e insospechados continentes.

La máscara había nacido para encubrir... La máscara y el rostro eran sucedáneos forzosos. La careta implicaba la cara. La careta había siempre de decir: "No me conoces"... Y el que mirase la máscara había de esforzarse en descubrir qué había detrás de ella. Lo importante era "lo otro": lo de detrás, lo encubierto...

El arte, el mundo, todo, había de ser tomado en ese aspecto: había que ir al fondo, había que "descubrir"; no había para ello que fiarse de las apariencias falaces; el mundo de los sentidos era una ilusión, un engaño; detrás del velo de Maya estaba la Verdad...; el fenómeno era la careta, y detrás...

Pero, una vez que la careta queda sola ya no hay detrás... Es aquello solamente lo que importa.

La máscara, aislada y sola, cambia el sentido del enigma por completo. El misterio y el problema cambian de faz. El arte, el mundo, todo, dejan de tener "dos caras". Podrá tener "cara y cruz"; pero la cruz es el reverso, es la cara en profundidad, y no en juego de escondite.

Al quedar sola la máscara dejó de ser el universo un carnaval. Dejó de ser el mundo un encubierto, y dieron las cosas la *cara*. Hubo que ver el mundo cara a cara. La careta era cara también, y tan importante y plena, que podía prescindirse por completo de todo lo demás.

Lo demás quizá valiera, pero si daba la cara.

El mundo se había, hasta entonces, pasado de listo; quería ver lo de dentro, lo que se ocultaba detrás de la apariencia, y no veía lo interior ni veía lo de fuera. Desdeñaba la apariencia, y era allí, precisamente, en la apariencia, donde se le aparecía una realidad concreta y evidente.

Detrás de la careta podía haber o no una persona; pero en la careta misma y por sí sola podía haber, desde luego, una "personalidad".

Los hombres, presumiendo de profundos, creían superficial la superficie. La superficie era algo así para ellos como la máscara del mundo: había que desprenderla, que arrancarla, para descubrir lo encubierto... Pero no habían caído en la cuenta de que aquello, lo encubierto, tendría asimismo epidermis, superficie aparente, y habría, según eso, que ir quitando a cada cosa una y otra piel—máscaras—, hasta lo infinito.

Entonces fué cuando vieron que las máscaras hablaban por sí mismas, diciendo quiénes eran, mostrando su verdad y esperando a que las reconocieran.

Datos, comentarios y aclaraciones

● *Algunos de nuestros grabados.*—Ese retrato del hijo y la madre (pág. 43)—aparte el interés iconográfico—es lo que se dice todo un cuadro.

Uno de esos cuadros admirables cuando los hace la realidad, e inaguantables casi siempre cuando quiere amañarlos un artista.

Nosotros damos aquí ese *specimen*, como daríamos—y daremos—otros muchos de fotografía documental, porque adoramos el arte en la realidad, aunque protestemos con tanta frecuencia de la realidad en el arte. Hay que respetar el arte y respetar la realidad. Y no admitir la competencia entre uno y otro. Es quimérica.

No sabemos si la mejor musa es la de carne y hueso; pero la musa de carne y hueso es insustituible. Que ese magnífico señor—un poco tal, un poco cual; un mucho tal, un mucho cual... (aquí todos los comentarios que sugieren las cosas elocuentes e inagotables)—sea un señor "de verdad" y sea un señor poeta, todo un señor poeta, por añadidura; que ese hombretón tenga esa madre, y que esa madre tenga todo cuanto tiene—en su expresión, en su tamaño, en su figura—y lo tenga con esa sencillez y esa riqueza, con esa autenticidad, es algo que lo da la realidad, sin competencias posibles.

Y como lo da, lo damos.

● Sociedad de Amigos del Arte. Exposición de este año. Artistas influidos por Goya.

Instalación: primorosa.

Cuadros: conocidos, poco conocidos y desconocidos. Todos ellos bellos, todos ellos de interés.

Saldo teórico: que eso de las influencias es externo y es lo que menos importa. Un señor influido por Goya puede ser un pintor bueno; un señor influido por Goya puede ser un pintor malo. Y un señor no influido por Goya puede ser, igualmente, bueno o malo.

Lo de las influencias es externo y para pasar el rato.

Al que es pobre no le salva la influencia ni la pata ni caridad. El que es rico de suyo, se salva, con o sin.

Y toda obra que se salva, si se salva, lo consigue por aquello que no tiene que ver nada con las "influencias de".

● En este primer número de ARTE, reaparición de "los ibéricos", no podía faltar un recuerdo al compañero y amigo que tuvo parte activa en la aparición primera de nuestra Sociedad. El retrato—absolutamente inédito—de un ibérico por otro—y por otro de tal calidad como Daniel Vázquez Díaz—, nos ha parecido el recuerdo más honroso que podíamos ofrecer al que fué gran artista y gran amigo, a más de gran compañero.

● En el epistolario de un artista famoso encon-

tró y copió Van Doesburg, el fallecido arquitecto flamenco, lo siguiente:

"He dicho, y no me cansaré de repetirlo, porque es la verdad pura, que la música—igual que la pintura y lo mismo que la escultura—existe por sí misma, independiente de toda sentimentalidad; que entonces, cuando se independiza, se da la música pura."

"La emoción sentimental puede dar vida a la música; pero esa vida lleva en sí, como lleva siempre toda vida, gérmenes de muerte."

"En la fuga del *Clave bien temperado*, de Bach, no hay sentimentalidad, y hay arte, en cambio, y arte del más grande."

"Cuanto más prepondera la sensibilidad, más la música—y las artes, todas ellas—se aleja del arte puro, y cuando se llega al extremo de buscar sólo emociones, el arte desaparece. Por todas partes saltan a los ojos ejemplos que lo demuestran."

"El arte está hecho para expresar la belleza y el carácter. La sentimentalidad viene luego, y el arte puede, sin ningún inconveniente, pasarse sin ella. Y más le vale, pues, como creo haberlo demostrado, con la injerencia en el arte de la sentimentalidad viénenle a éste gérmenes de decadencia y de muerte."

Como están esas palabras citadas por Van Doesburg, podrá cualquiera creerse que las ha escrito un vanguardista. Pues, no; son de Saint-Saens.

● En París se ha celebrado últimamente la primera Exposición oficial del pintor belga James Ensor, que cuenta en la actualidad la edad de setenta y dos años.

Un Museo de Alemania quiso comprarle un cuadro suyo, *La entrada de Cristo en Bruselas*—el mejor de los suyos, según varios—en un millón de francos. El autor no quiso venderlo por no separarse del cuadro.

● En el teatro Vakhtangoff se ha representado una adaptación soviética de *Hamlet*. El diálogo entre el rey y la reina transcurre en el lecho conyugal. Ofelia no enloquece, sino que se embriaga. Hamlet es el portaestandarte de la generación nueva, opuesta a la realeza feudal; las luchas morales de Hamlet son simple reflejo en el de los conflictos sociales.

El estreno de la adaptación parece no haber tenido mucho éxito, por considerarlo poco actual, intérprete poco afortunado de la juventud comunista.

● El teatro soviético, no obstante, goza en Rusia de floreciente prosperidad, en contraste con la crisis que—según el corresponsal del *Berliner Tagblatt*—amenaza al teatro de Occidente. Esa prosperidad excepcional se debe: a la afición inagotable que siente el pueblo ruso por el arte del teatro.



y a ser considerado como un medio sin igual de propaganda.

Los comunistas fundan por doquier teatros y compañías, pero falta repertorio; son poquisimas las obras capaces de entretener y conmover o de ajustarse a la ortodoxia comunista. Ni el *Pan*, de Afnogueroff, ni la adaptación reciente del *Hamlet*, consiguen ser tenidas como obras revolucionarias dignas de pasar al repertorio.

Casi todos los teatros se rigen por un patronato sostenido por sendas Empresas industriales: el teatro Vakhtangoff, por ejemplo, depende del gran "trust" del caucho, subvencionador y revisor de sus campañas.

Por lo general—a falta de contenido ortodoxo en las obras—, suele preceder a la representación de casi todas—sean de Gogol o Shakespeare—conferencias que expliquen la obra desde el punto de vista marxista.

● La *Revista de Occidente* publica una obra de Obermaier: "El hombre prehistórico y los orígenes de la humanidad". "Una obra que sirva de introducción a la historia primitiva del hombre, con un contenido rigurosamente científico, aunque comprensible por todos, es lo que pretende ofrecer este libro, que apareció en lengua alemana hace dos años. La presente edición española no es ciertamente una simple edición de la alemana, sino una edición nueva y bastante aumentada, tanto por lo que toca al texto como por lo que toca a las ilustraciones."

Por lo que toca al texto, el interés cultural y sugerente es indudable; por lo que toca al arte y a las ilustraciones, lo es más. Las pinturas y dibujos rupestres—de España la mayor parte—no pueden ser ni más bellos, ni más ágiles, ni más vivos, ni más perfectamente estilizados. De una "modernidad", además, no por constatada ya antes de ahora, menos sorprendente y rotunda.

● Gabriel d'Annunzio va a cumplir setenta años en el mes de marzo que viene.

● Rafael Duyos, uno de los poetas de la nueva juventud más llenos de imprevisto e inédito clasicismo—como la luz, como la arena de la playa, como el mar—, ha publicado en Valencia—en "Levante de España", dice en la cubierta—un "libro de poesía" (no sólo un libro de versos).

En la página primera, esta

OBERTURA

*Conserva la línea del alma,
y la del cuerpo,
y la de la palabra,
y la del verso,
y la de la mirada,
y la del gesto.*

Conserva la línea, que no sepan
que estás sufriendo.

● El pintor francés Millet pintó, como ustedes saben, el cuadro llamado *El Ángelus*.

Ha sido uno de los cuadros más admirados y divulgados en su época.

Pues el autor, Millet, cuando lo pintó, sólo pudo obtener por su obra 1.500 francos. Después, muerto Millet, se vendió ya la obra en 12.000; después se vendió en 38.000; después, vuelto a vender, alcanzó ya la suma respetable de 160.000; pero pronto fué vendido nuevamente en medio millón largo de pesetas; y antes de la guerra, en la última venta del cuadro, produjo ésta al vendedor 800.000 francos justos. El pintor hizo la obra allá por el año 60; en medio siglo, pues, un cuadro que costó 1.500 francos pudo hacer millonario al comprador.

Eso de entender de arte puede constituir, señores ricos, un rotundo y lucido negocio.

● La Sociedad de Artistas Ibéricos ha comenzado su actuación fuera de España, organizando en Copenhague—con la generosa ayuda, por un lado, de la Junta de Relaciones Culturales, y de la Junta danoespañola, por otro—una Exposición de arte español, de ese arte que llaman los franceses *Art vivant*.

La Exposición habrá de inaugurarse, en el local de Exposiciones de Charlottenborg (Copenhague), para los días primeros de septiembre.

A mediados de agosto salieron de Madrid 134 obras: de Daniel Vázquez Díaz, Eva Aggerholm de Vázquez Díaz, José Solana, Benjamín Palencia, Arturo Souto, Timoteo Pérez Rubio, Joaquín Valverde, Alberto Sánchez, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Pedro Sánchez, Jenaro Lahuerta, Alfonso Ponce de León, Rosario de Velasco, Julián Castedo, Enrique Climent, Santa Cruz, Juan Bonafé, Pedro Flores, Luis Garay, Angeles Santos, Joaquín Vaquero y Rodríguez Luna.

De París salió otro envío con obras de Picasso, Miró, Pruna, Angeles Ortiz, Junyer, Clotilde Filla, Togores e Ismael G. de la Serna.

Daremos en nuestro próximo número de ARTE reseña detallada de esta Exposición.

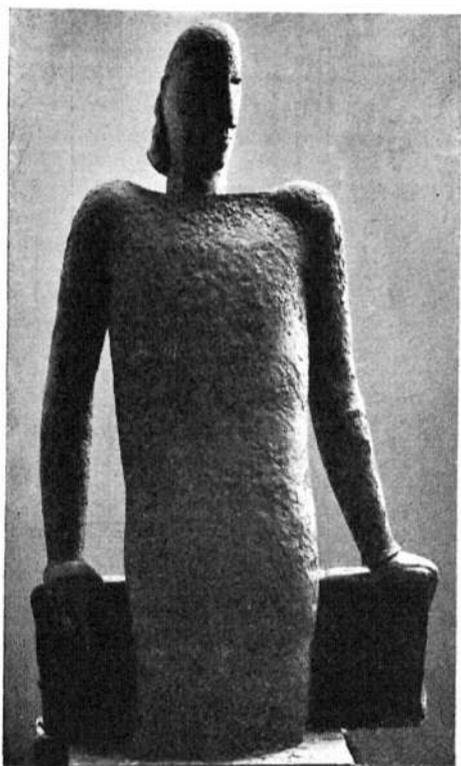
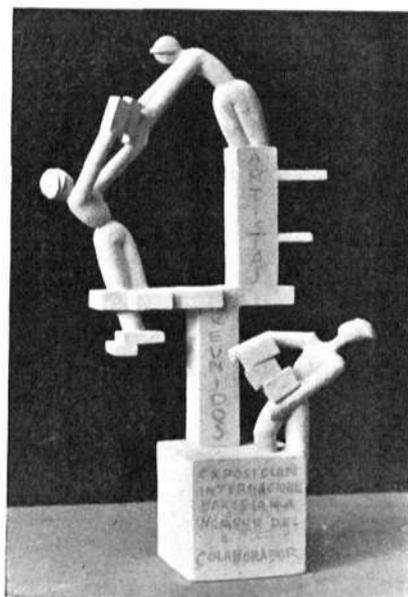
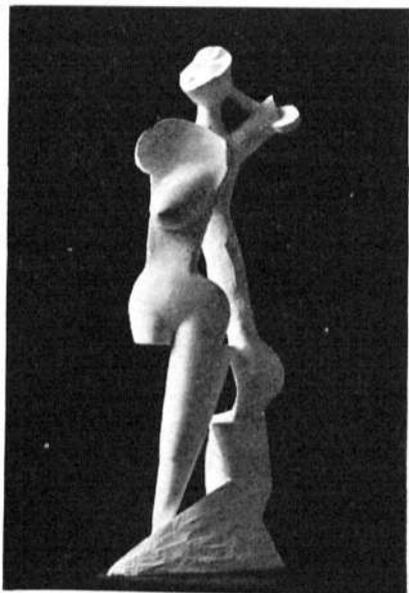
● Rogamos a los lectores que no juzguen este número de ARTE demasiado en última instancia. El pintor pinta un trozo de la tela y se retira unos pasos para ver el efecto, desde lejos. Nosotros tenemos ahora que ver un poco a distancia nuestro ARTE, para ir quitando aquí, poniendo allá. Hoy por hoy, no podemos todavía tener conciencia clara de lo hecho. Nos inquieta la sospecha de que falta animación, variedad, agilidad... Pero también la variedad consiste en eso: en que este número de ahora sea así, y el otro de otra manera... Por el momento, lo importante es el hacer; las mejoras del hacer vienen haciendo.



Angel Ferrant: Yeso tallado.—Relieve para escuela.—Piedra litográfica



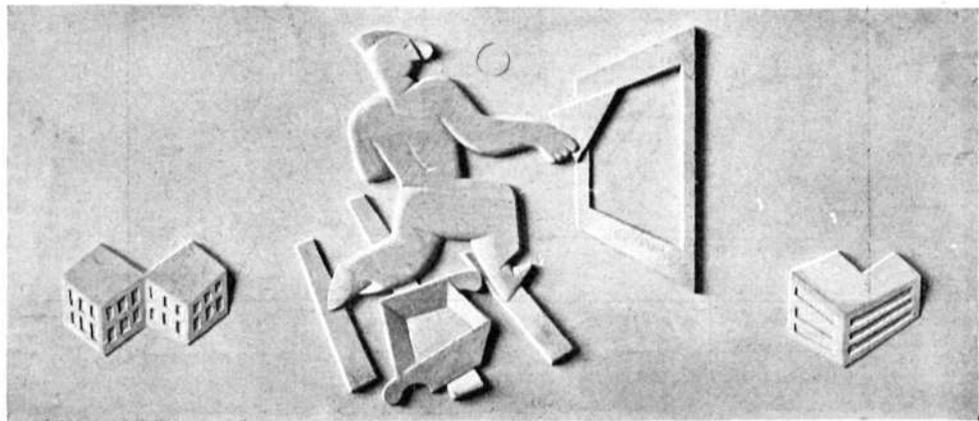
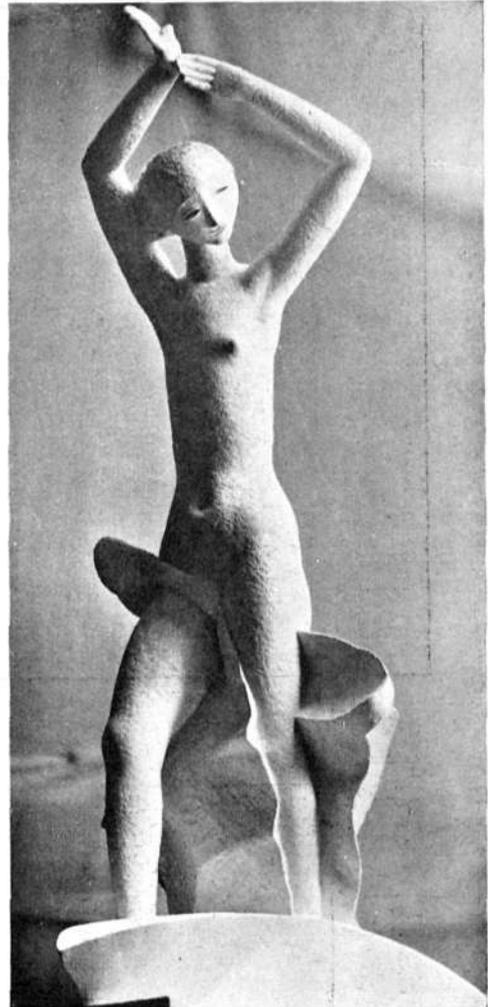
Angel Ferrant: Cabeza en mármol



Angel Ferrant: Máscara (yeso).—Objeto conmemorativo. Figura en tierra cocida y fragmento de la misma.



Angel Ferrant: Estatua para jardín (fragmento)



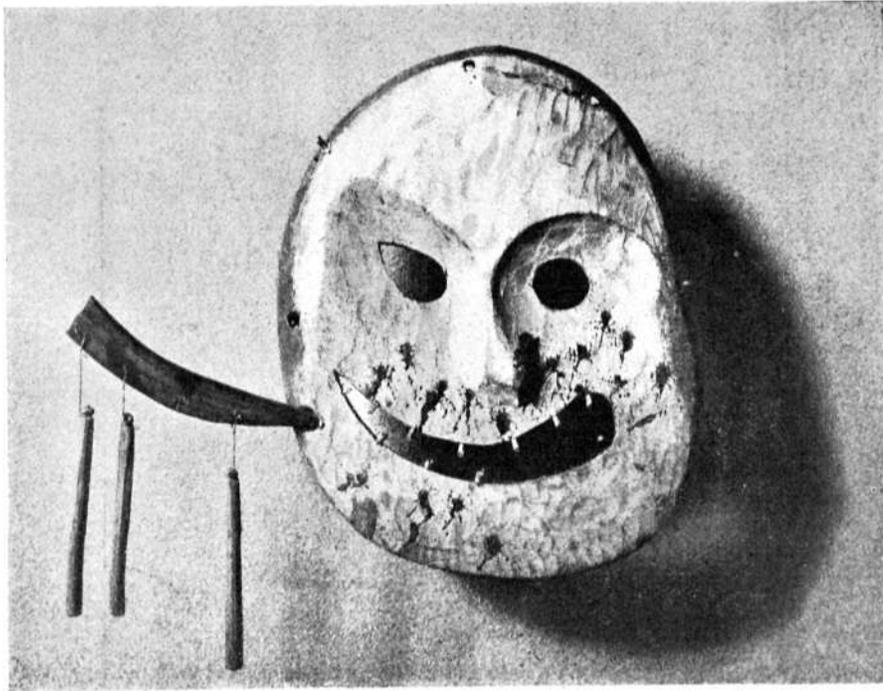
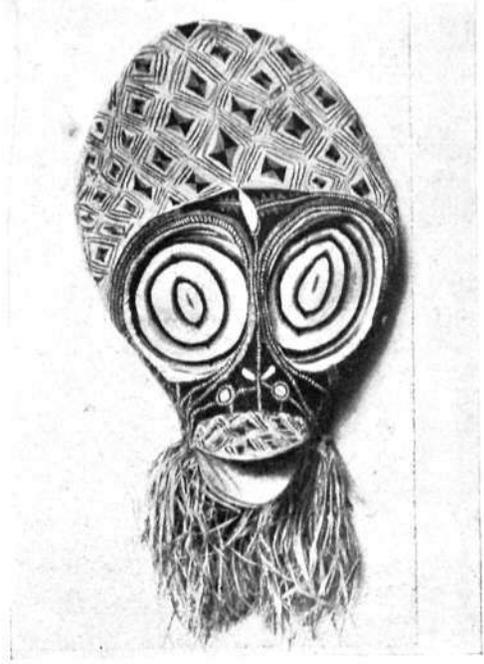
Angel Ferrant: Estatuas para jardín. — Relieve (aluminio)



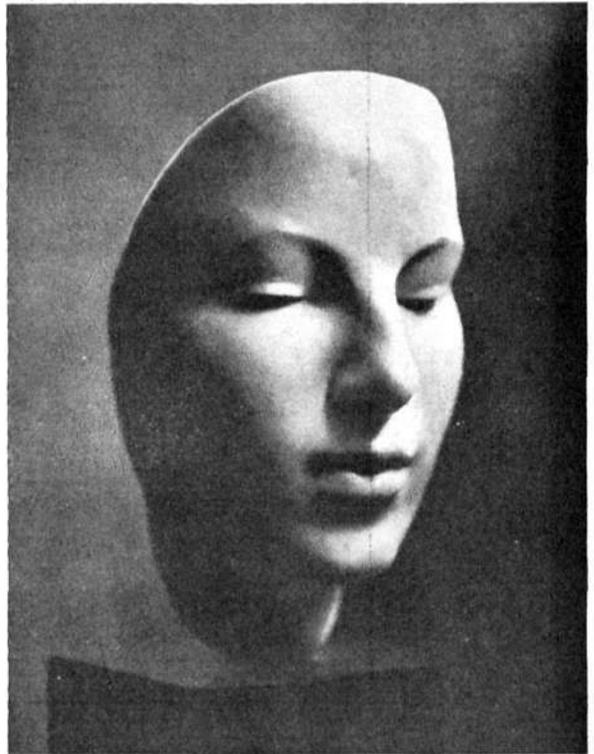
Norah Borges: Santa Rosa de Lima (óleo).—Una quinta del Tigre (acuarela)



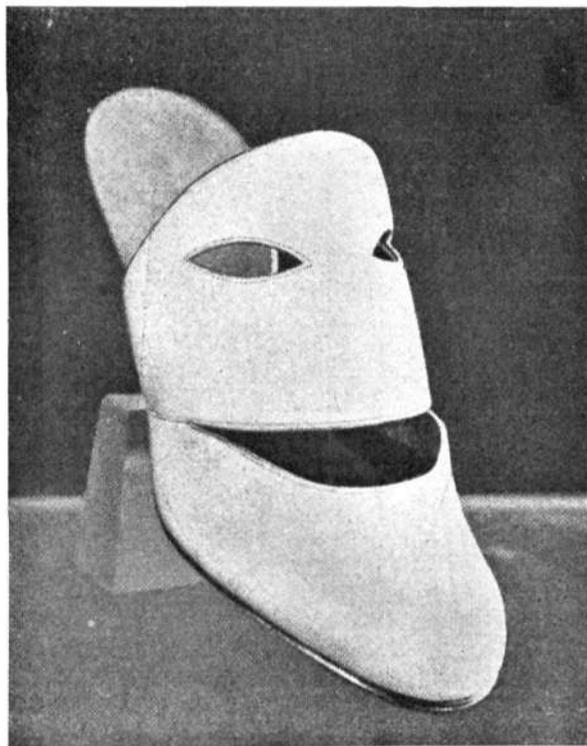
Norah Borges: Negrito (óleo). — Sirenas (óleo)



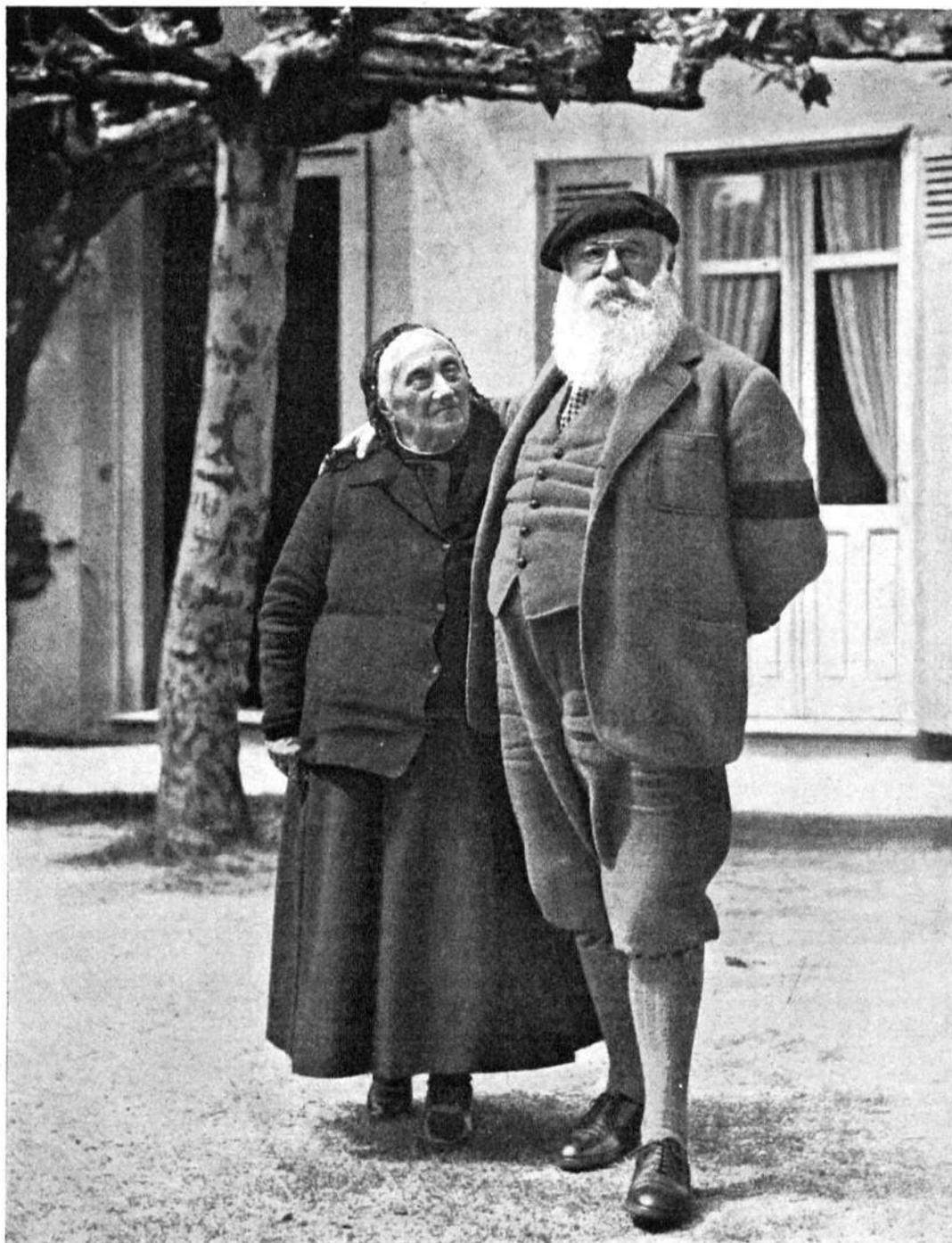
Máscaras: Alaska. — Máscara de danza (Neupommern). — Alaska



Máscaras: Jean Besnard. - Thee Siegle. - Máscara de Mary Wigan, por Victor Magito (porcelana de Meissein)



Máscaras: Siglo V a. J. C. — Zapato-máscara



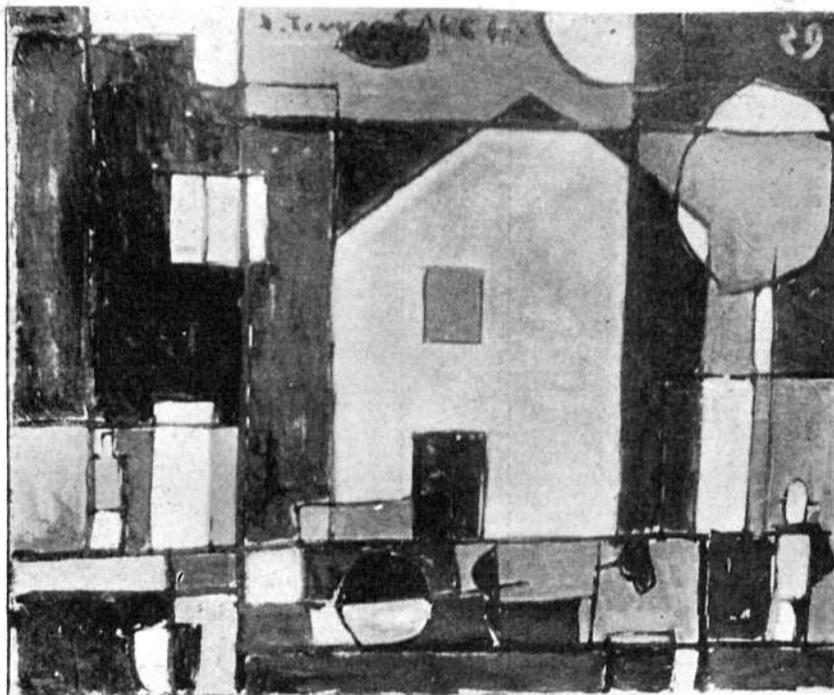
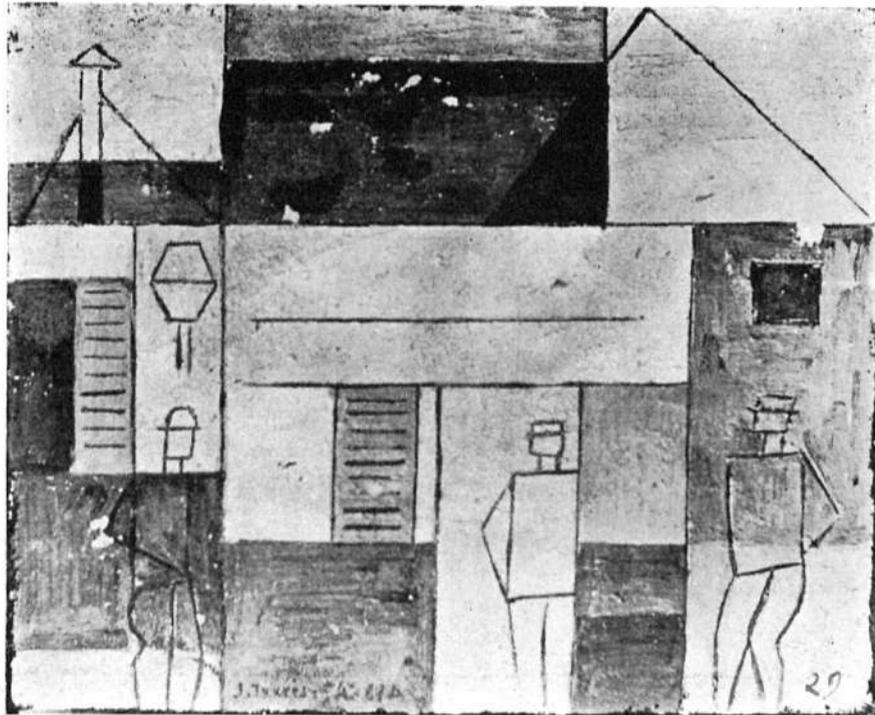
Documentos humanos: Francis Jammes, el poeta vasco-francés, con su madre



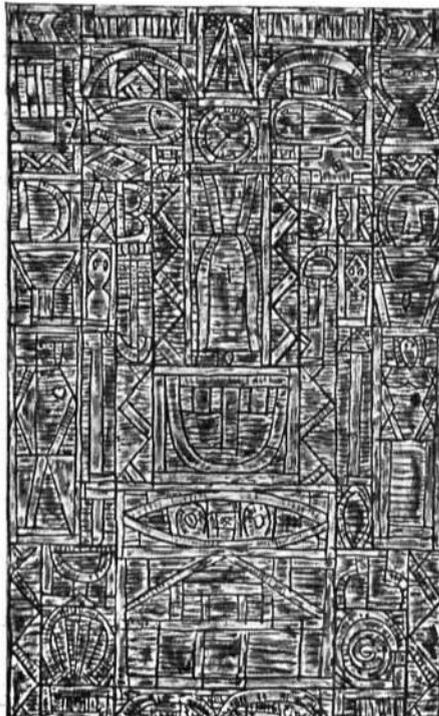
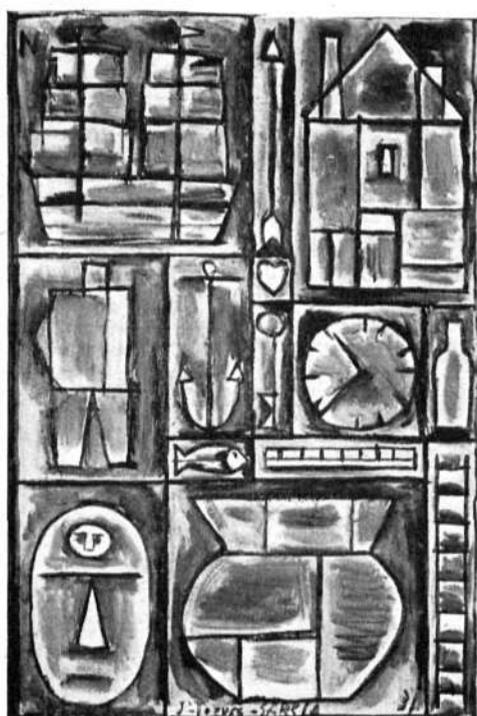
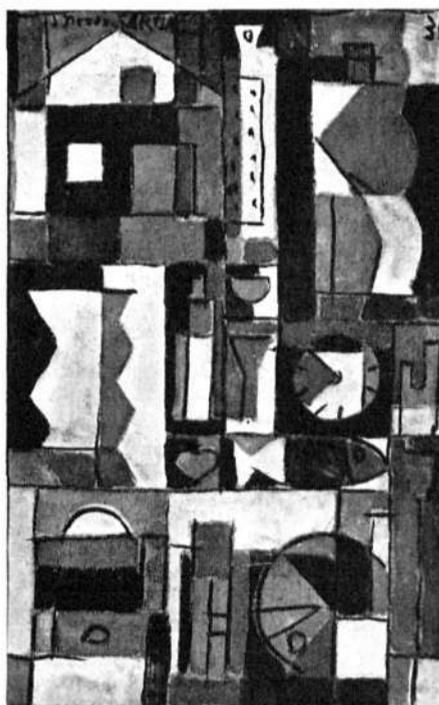
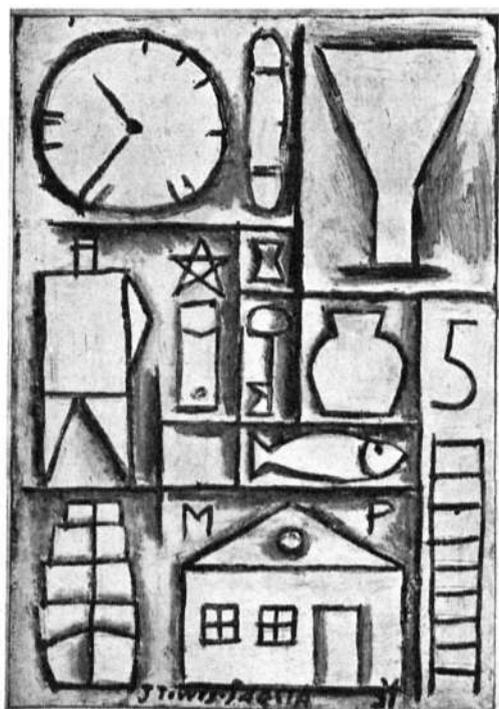
Exposición de Amigos del Arte: Alenza: Pinturas del antiguo Café de Levante. — Ascensio Juliá: Oleo y aguafuerte



*Exposición de Amigos del Arte: Alenza: Pintura del antiguo
Café de Levante.—Lucas: Oleo.—Paret y Alcázar: Oleo*



Torres García: Oleo (1929). — Oleo (1929)



Torres García: Oleo (1931).—Oleo (1931).—Oleo (1931).—Oleo





Vázquez Díaz: Retrato del pintor Juan Echevarría

