

IMAGEN

Nº 1

Año I

Revista oficial de la Escuela de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata



Septiembre de 1944

LA PLATA

12E. 5/949
B. BE. 3

I M A G E N

Nº 1

Año I

Revista oficial de la Escuela de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

COMISION DIRECTIVA:

*Gilardo Gilardi, César Sforza,
Rodolfo Franco y Roberto Capurro*

SECRETARIOS DE REDACCION:

Angel Osvaldo Nessi e I. E. Sánchez

La Plata (Argentina)
1944

Sig. top.

H-057

Nº de ent.

16-865

Inv. 1944

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PRESIDENTE: Dr. Ricardo de Labougle. **VICEPRESIDENTE:** Ing. Virginio Manganiello. **SECRETARIO GENERAL Y DEL CONSEJO SUPERIOR:** Dr. Bernardo Rocha. **CONSEJO SUPERIOR:** Consejeros titulares: Dr. Francisco Muñoz Drake, Dr. Fernando Márquez Miranda, Dr. Juan E. Cassani, Ing. Alejandro de Estrada, Dr. Pedro J. Carrquiriborde, Dr. Armando Novelli, Dr. Joaquín Frenguelli, Dr. Emiliano J. Mac Donagh, Dr. Victorio Monteverde, Dr. Rómulo R. Lambre, Ing. Agr. César Ferri, Ing. Agr. Emilio J. Ringuelet, Dr. Eduardo Coni Molina, Dr. Osvaldo A. Eckell e Ing. Virginio Manganiello. **Consejeros suplentes:** Dr. Enrique François, Dr. Luis J. Guerrero, Dr. Arturo A. Solari, Dr. Pedro T. Vignau, Ing. Agr. Lorenzo R. Parodi, Sr. Milcíades Alejo Vignati, Ing. Agr. Arturo Buckart, Ing. Agr. Enrique C. Clos, Dr. Coradino Sbariggi, Dr. Rodolfo Rossi y Dr. Fernando Schweizer.

S U M A R I O

	<u>Pág.</u>
Función social y espiritual de la Escuela de Bellas Artes, por <i>César Sforza</i>	5
Diez dibujos de Alejandro Archipenko, por <i>Jorge Romero Brest</i>	9
El entierro del Conde de Orgaz, por <i>Rodolfo Franco</i>	22
Dos dibujos de Merediz, de <i>José A. Merediz</i>	27-28
La Justicia, de ROGELIO YRURTIA, por <i>Fernán Félix de Amador</i>	29
Los modos de visión en la pintura, por <i>Angel Osvaldo Nessi</i> ..	32
Salón de graduados y alumnos	38
La orquesta sinfónica del Estado, por <i>Roberto Locatelli</i>	47
Homenaje a Antonio Alice, por <i>Lola Juliáñez Islas</i>	50
Estadística	52



ESCUELA DE BELLAS ARTES

DIRECTOR: Gilardo Gilardi. **VICEDIRECTOR:** César Sforzá. **SECRETARIO:** José Díaz Peña. **PROFESORES:** a) **Cursos superiores (Plástica):** "Composición", José A. Merediz; "Dibujo de taller", Francisco Vecchioli; "Escenografía", Rodolfo Franco; "Escultura", César Sforza; "Grabado", Rodolfo Franco; "Historia del Arte", Fernán Félix de Amador; "Pintura", José A. Merediz; "Pintura al aire libre", Guillermo Martínez Solimán; "Seminario de Historia del arte", Fernán Félix de Amador. b) **Cursos superiores (Música):** "Armonía", Carlos López Buchardo; "Canto individual", Brígida Frias de López Buchardo; "Canto (individual y coral)", Aquiles Zacarías; "Composición" y "Contrapunto", Gilardo Gilardi; "Conjunto de cámara y orquestal", Adolfo Morpurgo; "Historia de la música" y "Metodología especial", Lola Juliáñez Islas; "Piano", María Isabel Curubeto Godoy (titular), Roberto Locatelli (inter.); "Piano complementario", María E. López Merino de Monteagudo Tejedor; "Teoría y solfeo", Rafael L. Peacan del Sar. **PROFESORES AUXILIARES:** Matilde Quijano, Abraham Jurafsky, Rosa Giuliano y José M. Ayllón. c) **Escuela de dibujo:** "Anatomía artística", Ernesto Riccio; "Caligrafía y composición caligráfica", Pío Guardia; "Composición decorativa" y "Dibujo artístico", Ricardo Sánchez; "Dibujo arquitectónico", Arq. Julio Gazzarri; "Dibujo cartográfico", Alejandro Buchonville; "Dibujo" (cursos nocturnos), Rufino A. Ogando, Víctor J. B. Martínez y Manuel Penido; "Dibujo de figura", Cleto Ciocchini; "Dibujo de máquinas", Ing. Edgardo Luis Lima; "Dibujo del yeso", Roberto J. Capurro; "Dibujo" (Objetos del natural y manufacturados), Francisco A. de Santo; "Dibujo" (Objetos del natural y ornato), Salvador Calabrese; "Elementos de matemáticas", José Díaz Peña; "Elementos de topografía", Dr. Fausto I. Toranzos; "Geometría aplicada", Rufino A. Ogando; "Historia del arte", Fernán Félix de Amador; "Perspectiva" y "Descriptiva", Arq. Ricardo Gabricci (inter.); "Pintura" (aire libre), Guillermo Martínez Solimán.

Función Social y Espiritual de la Escuela de Bellas Artes

Por CESAR SFORZA

Dichoso quien lleva dentro de sí un dios, un ideal de belleza, y que le obedece; ideal del arte, ideal de la ciencia, ideal de la patria, ideal de las virtudes del Evangelio. Esas son las fuentes vivas de los grandes pensamientos y de las grandes acciones. En todas se refleja, iluminándolas, la luz de lo infinito...

Y cuando hayáis adelantado en vuestro camino, interrogaos nuevamente, ¿qué he hecho por mi patria? Hasta el día en que podáis sentir la dicha infinita de pensar que habéis contribuido en algo al progreso y el bien de la humanidad. — PASTEUR.

SIENDO el ideal supremo vivir la vida con toda dignidad, no hay lugar a dudas, que la fuerza espiritual es la que ejerce en los pueblos civilizados la jerarquía directora en la superación de la raza, elevando el nivel humano no sólo en su contenido mental, sino también enriqueciendo su materia sensible.

El ideal de belleza, el ideal del arte, que despierta al niño hombre frente a los amplios ventanales de la naturaleza, los sentimientos morales y emotivos, equilibra para su suerte y grandeza la balanza del materialismo de la vida vulgar y animal, llenando así una función trascendente e ineludible que nace junto con los orígenes de la humanidad.

El espíritu hecho exaltación en las grandes obras plásticas o musicales realizadas por sus artistas, nos demuestra los momentos culminantes de la civilización en el medio social superior en que actuaron.

Nos basta una sola obra de arte, en cada época, para iluminar el sendero de la Historia Universal, obras de arte, que son de eterna gloria para los pueblos que las produjeron, verdaderas fuentes de sabiduría y belleza, en las cuales la humanidad sigue nutriéndose.

El concepto de la vida se eleva por la razón y esencia del arte, de tal modo que el oyente de un trozo musical o el que contempla una obra plástica, recibe la tonificante reacción de vida necesaria para la acción diaria.

Un monumento es todo un libro abierto para el estímulo de nuestra grandeza moral y las virtudes puras de nuestro comportamiento ciudadano.

Por eso el arte no es un pasatiempo y sí una necesidad social, de alcance no sólo político o religioso, sino también hondamente humano, porque él despierta en el pueblo los sentimientos emotivos de amor a sus semejantes, así sea en la forma, en el color, en el sonido o en la poesía.

Dijo Guyau: "Una obra de arte es siempre bajo algún concepto, un retrato; mirándole bien, reconocemos algo de nosotros mismos. El arte es uno de los desenvolvimientos más notables de la actividad humana, es la forma de trabajo más difícil y en la que se pone más de sí mismo; es por lo tanto, lo que merece despertar más interés y simpatía".

La humanidad se enriquece con el artista, y éste con aquélla, siendo la caja armónica sensible a las impresiones del medio que lo rodea, y que nos devuelve con su obra llena de emoción y saber, para transmitirla así a otras personas, cumpliendo una recepción de carácter sociable.

El canto, la música, el dibujo, el grabado, la pintura y la escultura, son también verdaderos estados de placer que envuelven, abrazan y unen a la colectividad, elevando el carácter, la mejor herencia de calidad.

La Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata es un gran taller donde la juventud llena de ideales estudia con verdadera seriedad, dirigida por un núcleo de profesores de gran capacidad docente, muchos de ellos reputados artistas en plena actividad. Realiza una obra sólida y digna, de innegable jerarquía, con la virtud de ser el gran instituto de enseñanza donde se forman las distintas disciplinas, desde los cursos de dibujo para obreros, desde el dibujante técnico o artístico hasta el arte puro musical o plástico, siendo también un centro de difusión cultural con sus conferencias, exposiciones, conciertos vocales e instrumentales de alta calidad. Verdadero medio educativo que alcanza a todas las clases sociales, real misión funcional de la universidad moderna.

En esta escuela se respetan los ideales y la personalidad de cada alumno, se alienta la voluntad creadora, el talento, la disciplina orgánica, la sensibilidad, la honradez del oficio, el ordenamiento matemático del trabajo. Verdadero sacerdocio donde se aprende a conquistar el arte, trabajando fuerte y con paciencia, para saber organizar la obra siguiendo el proceso de su realización desde el principio hasta el fin, a valorar el hermoso ejemplo a través de la historia del arte, a darse entero y hondo a la labor. Principios estos de formación sin los cuales no se llega a tener en manos el oficio necesario para volcar la tensión de la vida entera encerrada

dentro de cada obra de arte. "Quien vive con más profundidad, también vive más generosamente en beneficio de los demás" (1).

Volcar la vida entera, ahí está el centro de irradiación de la obra de arte encarnada en el artista.

Pero a éste hay que darle el estímulo necesario. Estímulo que honra a quien lo otorga.

La escuela de realidad que es la Historia, nos enseña con ejemplos harto notorios; donde hubo gobiernos y dirigentes cultos y llenos de ideales nacionales, el arte floreció con la plenitud y la pureza del Evangelio; lo contrario fué la decadencia.

La falta de interés, de curiosidad o de emotividad, hacia las bellas artes implica inferioridad mental, barbarie, pobreza de la raza. El espíritu mezquino dentro de la sociedad no estará nunca con el espectáculo hermoso de la naturaleza, no vibrará ante una flor o el canto del pájaro, y en consecuencia, será un descreído de su vida y de su misma patria.

Estamos de acuerdo con Waetzoldt: "Muchas puertas dan acceso al imperio del Arte. Quien se acerca a él por la vía anchurosa de la Ciencia, puede penetrar en su recinto por los portalones de la Historia del Arte, de la Historia de la Filosofía o de la Estética. El no iniciado sigue caminos más modestos. Halla acceso por las puertas del amor al arte. Si quieres pues aprender a tratar con fruto las obras de arte, toma en la mano tu más pura sensibilidad, como el zahorí su varilla, y camina por el país del arte. Cuando la varilla oscile, párate, y busca bajo la superficie. Y sacarás a la luz el metal precioso".

Volvamos la mirada a nuestra gran casa de estudios superiores: los mismos estudiantes universitarios, futuros médicos, abogados, ingenieros, etc., debieran ampliar su cultura, concurriendo a exposiciones, conciertos y conferencias que realiza la Escuela, o visitar sus aulas juntamente con sus profesores, a fin de condicionar su futura acción en el campo profesional con un criterio profundamente humano (sin lo cual no se realiza la calidad de la pureza moral en su actuación pública futura).

Es realmente lamentable que muchos profesionales tengan su alma alejada de toda emoción artística; mas la causa hay que buscarla en la instrucción puramente especializada y libresca, lo cual representa una cultura insuficiente. Es necesario tonificar la vida espiritual, desarro-

(1) Guyau.

llando su materia sensible con la imaginación en todas sus formas, descubriendo y amando la belleza, y hasta seleccionándola (como hace un verdadero y culto gustador del arte).

Ser rico en sensibilidad es una cualidad que debe poseer todo hombre o mujer de equilibrio superior, es una verdadera fuerza interior, necesaria, hasta para amar y defender el patrimonio nacional.

De esa manera la valorización educacional del espíritu va ganando no sólo la escuela y los centros culturales, sino también el hogar, de modo que el Estado por intermedio de la Universidad, se honra altamente haciendo que el arte sea accesible al pueblo, creando una verdadera conciencia del sentimiento solidario necesario para la vida colectiva.

Esta es la obra que va realizando la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.



Diez dibujos de Alejandro Archipenko

Por JORGE ROMERO BREST

PRESUMO que una inteligente política artística ha llevado al director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata a organizar sucesivas muestras de dibujos, ya que la inconfesada desestima de este arte es una de las causas de la lenta evolución de nuestra expresión plástica.

Muchos pintores y escultores actuales, sobre todo en países nuevos como el nuestro, han olvidado la sabia enseñanza de los artistas del pasado: que toda expresión plástica se agasta en una estructura vigorosa y sólida y que ésta sólo la construye el trazo. Con razón la vilipendiada academia de los siglos pasados llamaba a la arquitectura, la pintura y la escultura, "artes que tienen por base el dibujo", ya que si bien es cierto que el color es el elemento específico de la pintura y el volumen el de la escultura, no menos cierto es que solamente el dibujo puede darles coherencia formal. Las magníficas exposiciones de dibujos de Lino Spilimbergo y de Horacio March, artistas argentinos, y la verdaderamente

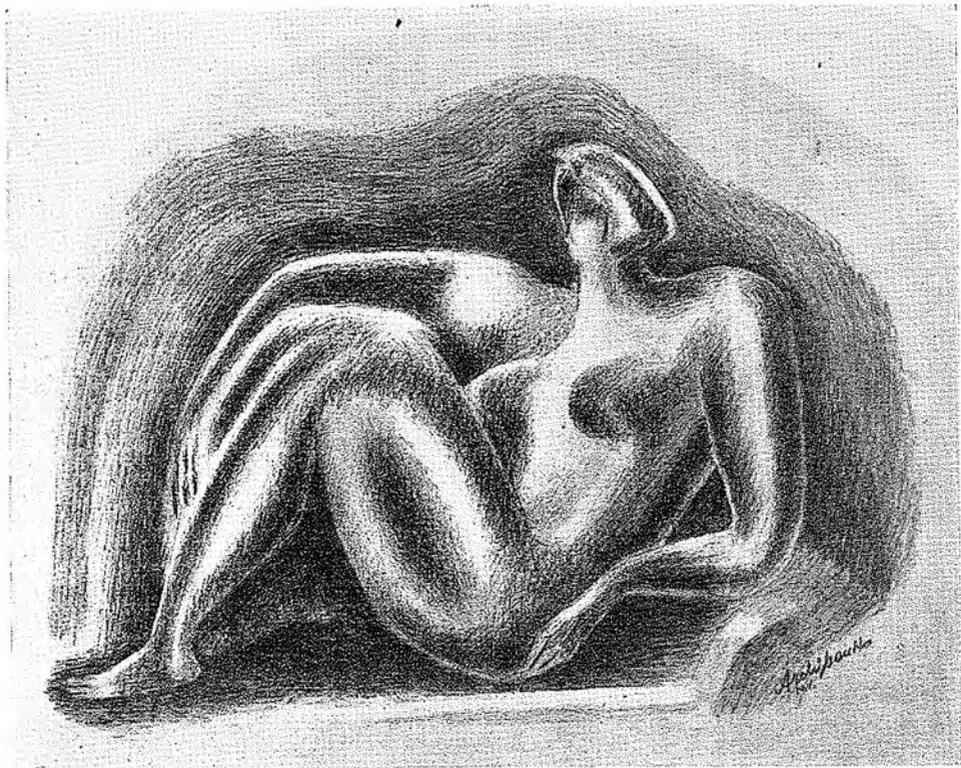
extraordinaria del escultor Alejandro Archipenko, habrán permitido a los artistas platenses meditar sobre la importancia de este arte olvidado. La última debe ser destacada especialmente puesto que, por primera vez en el país, se pudo ver una colección de dibujos de gran calidad, perteneciente a uno de los artistas que han colaborado más fecundamente en la formación de la moderna sensibilidad, y porque tal manifestación artística tuvo lugar en la ciudad de La Plata.

No resulta fácil referirse a una muestra aislada de diez dibujos sobre todo tratándose de un escultor, cuando la mayoría de los lectores a quienes se destina el artículo desconocen su obra como tal, de donde deriva la imprescindible necesidad de presentar al artista, aunque sea someramente, a través de la vastísima obra realizada.

Alejandro Archipenko — nacido en Kiev, Ucrania — ha sobrepasado los sesenta años. Desde los días en que estudió pintura y escultura en la Escuela de Arte de su ciudad natal (1902-1905) hasta la

actualidad, ha residido en muchas ciudades en las que siempre abrió su taller a los discípulos que lo quisieron seguir: en Moscú, París, Berlín, Chicago, New York; desde el año 1910, en que realizó su primera muestra individual en Hagen (Alemania) hasta hoy, ha realizado nu-

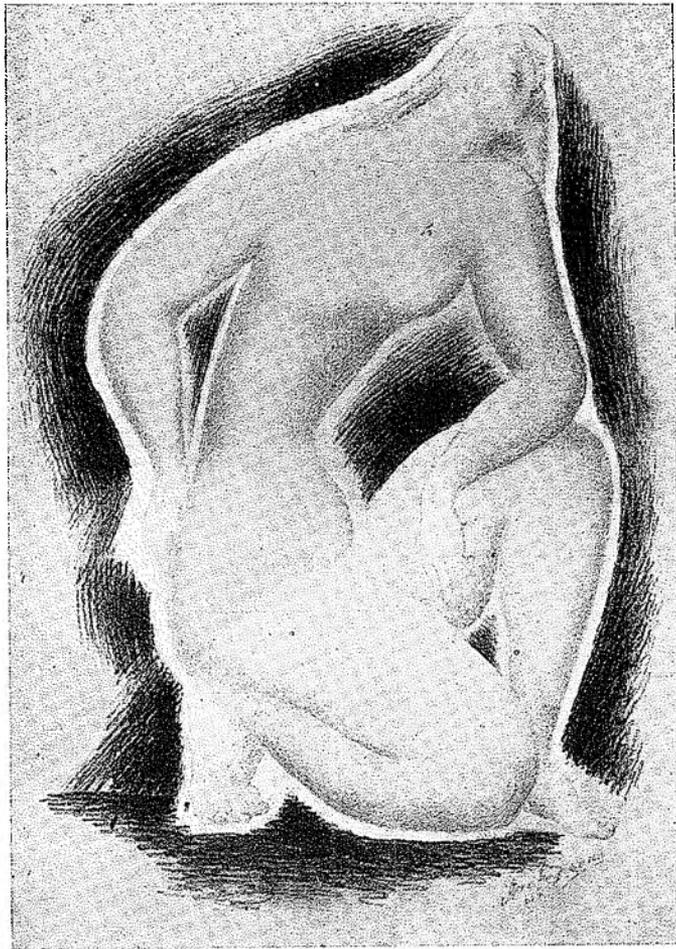
europas y cuarenta y cinco en ciudades de los Estados Unidos. Desde 1928 es ciudadano de este último país y desde 1939 se halla radicado en New York. No ha faltado a su inquietud viajera la invitación del gobierno japonés para que enseñara escultura en la Universidad de To-



1

merosísimas exposiciones, animado de una fiebre dinámica de viajar, conocer, inquirir, verdaderamente excepcional. Baste señalar que entre 1910 y 1937 realizó diecisiete exposiciones individuales en capitales

merosísimas exposiciones, animado de una fiebre dinámica de viajar, conocer, inquirir, verdaderamente excepcional. Baste señalar que entre 1910 y 1937 realizó diecisiete exposiciones individuales en capitales kio (1923), que el terremoto de aquella ciudad malogró cuando ya se hallaba en camino. No hemos de desesperar que Alejandro Archipenko aparezca un día en Buenos Aires para mostrar sus obras a

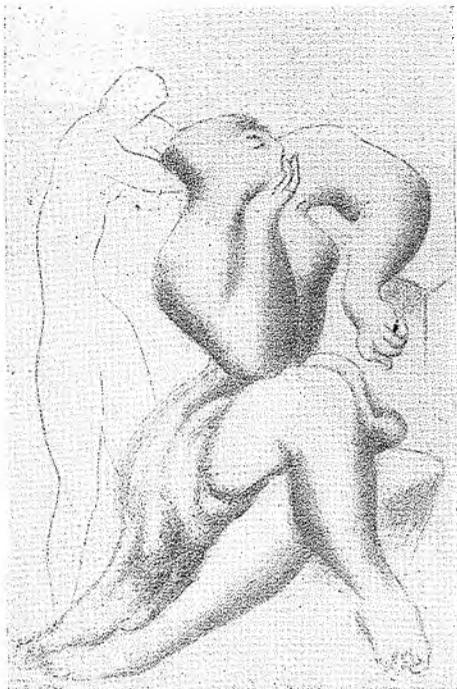


2

nuestros ojos inquietos; su vida, por lo menos, permite abrigar esperanzas.

Le ha tocado vivir al artista ucraniano, quizá para su felicidad dado su carácter, en una época de crisis, de búsquedas incesantes, de avances y retrocesos, de euforia creadora. A él, como a todos los artistas de nues-

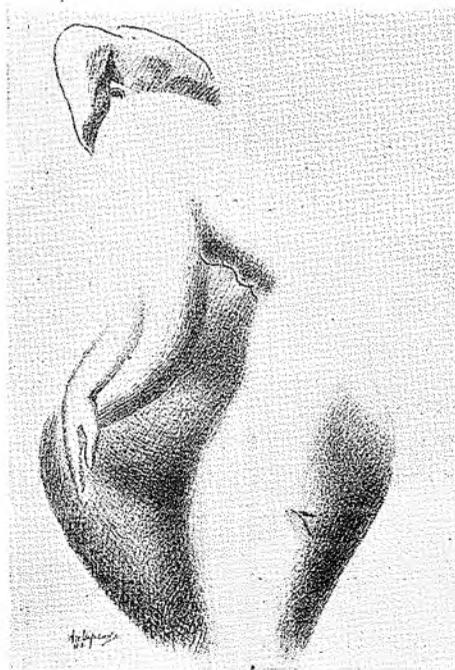
tro siglo, le ha afligido una necesidad de renovación que no siempre comprende el americano, puesto que la urgencia de renovarse sólo se hace presente en los países que tienen tradición artística. Cuando ésta no existe o es muy pobre, los países se limitan a vegetar con actitudes y formas artísticas repetidas



3

o, en el mejor de los casos, a recibir pasivamente las formas elaboradas en otros, de donde resulta que la actitud artística, lejos de ser previa a las formas, es posterior a ellas. Nadie puede negar el magnífico florecimiento artístico que se ha producido en la Argentina desde hace más de treinta años; pero tampoco ha de negarse que más nos hemos limitado a recibir las formas del arte europeo que a elaborar otras nuevas, que bien pudieran estar en consonancia con aquéllas. La actitud moderna falta entre nosotros, aunque existan muchos y muy buenos artistas modernos, desarraiga-

dos absolutamente, que viven por ello ahogados ante la incomprensión y la fuerza de una rutina nada creadora. Algo similar ocurría en Europa a principios de nuestro siglo, desviada la aptitud creadora hacia formas académicas estereotipadas o hacia la anarquía de las formas apenas abocetadas, pretexto éste de una supuesta espiritualidad espontánea: los grandes movimientos pictóricos y escultóricos, más violentos los primeros por la índole peculiar de la pintura, obedecieron a la necesidad de liberar al espíritu y a la mano de moldes demasiado estrechos y aniquiladores de la personalidad, por una parte, y de sujetar a

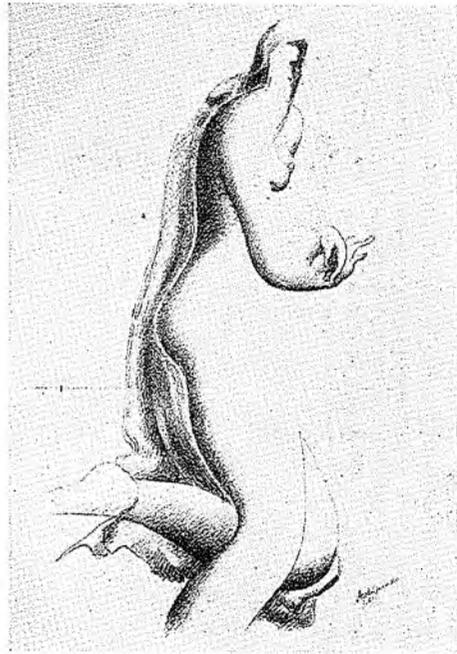


4

uno y a otra al mismo tiempo, para encauzarla en una vía lógica y coherente. Es fácil hablar de renovación, de quiebra de valores, de revoluciones artísticas, pero es difícil concebir — más difícil es aún realizar — el camino de la salvación.

Por eso el arte contemporáneo volvió a parecer un conjunto anárquico de balbucesos, de violentas afirmaciones y no menos violentas negaciones, de pasos al frente y pasos en falso, a punto tal que se define con la palabra búsqueda. En la escultura la búsqueda comenzó con Rodin, al que injustamente se suele olvidar cuando se citan los precursores de la expresión moderna, pero el eminente escultor francés arrastró el lastre de su simbolismo literario y de su pasión por la pintura impresionista y por ello el problema de la "solidificación de la forma escultórica", ya realizada magistralmente empero en su "Balzac", no pudo solucionarse casi hasta los albores de nuestro siglo. Si se piensa bien, se verá que el gran problema del arte entonces era lograr una expresión lírica que fuera espontánea y libre de trabas académicas, que dejara escapar la potente sensualidad romántica sobrepuesta al sentimentalismo literario y que, al mismo tiempo, implicara una nueva ordenación de las formas y una nueva clarificación de las conciencias artísticas. No puede extrañar entonces que una de las grandes líneas de la escultura con-

temporánea — Maillol, Despiau, Bourdelle mismo y tantos otros en todas partes del mundo — haya derivado hacia formas sólidas, precisas, claras, que obedecían a una concepción tradicional, mientras la segunda se hundía en la maraña de la sensualidad germánica y eslava para crear un nuevo y depurado barroquismo, y la tercera, la de los

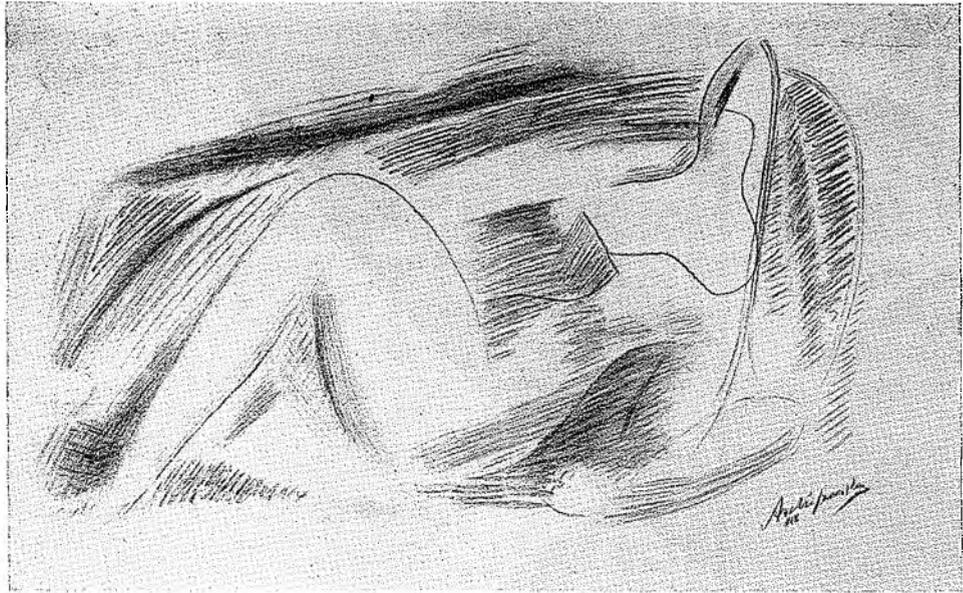


5

más esforzados, a la vera de los primeros cubistas, intentaba la máxima aventura de racionalizar en la piedra o en el barro las emociones humanas. No sería fácil ubicar a Archipenko dentro de este esquema porque la extremada inquietud de su

alma y de su espíritu, a la que no es ajena sin duda su eslavismo originario, le ha hecho tentar todos los caminos y avanzar audazmente en pos de todas las quimeras. Es justo, pues, el juicio de Waldemar George,

revelan una concepción homogénea del ideal artístico." Piénsese, en efecto, que no sólo ha cultivado la escultura, la pintura, el dibujo y el grabado, sino que en cada una de dichas disciplinas artísticas ha tra-



6

escrito en *Valori Plastici* en 1920: "La parte primaria sostenida por Archipenko es la evolución del arte contemporáneo, y la importancia de su contribución se debe sobre todo al hecho que multiplicó al infinito sus tentativas, y mientras los otros se contentaban con un lenguaje convencional, o también nuevo, pero casi siempre monótono y uniforme, él encontró diversos medios de expresión plástica, si bien ellos llevan el sello de un mismo talento y

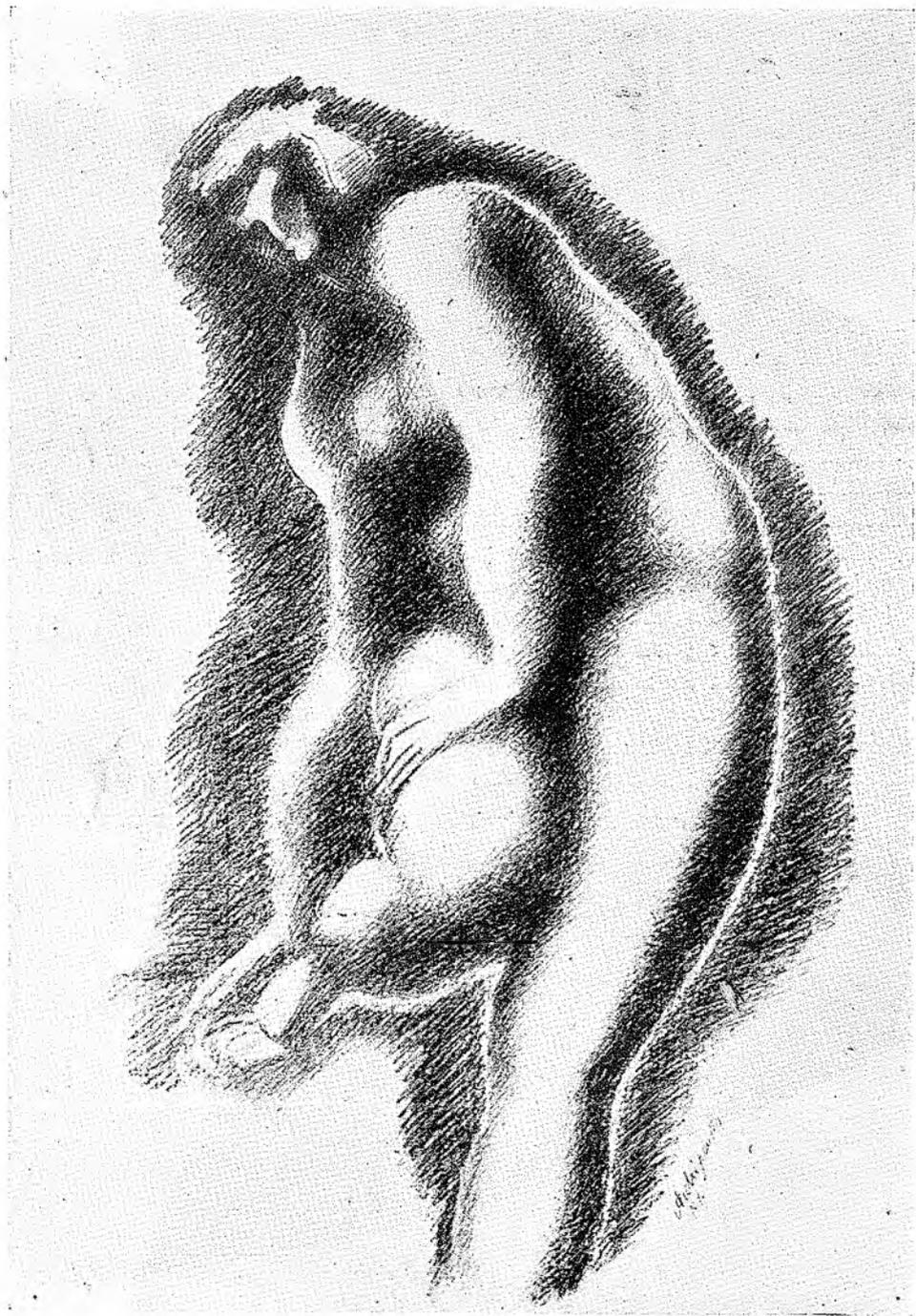
tado de innovar encontrando nuevos materiales y nuevas formas de expresión. Del bienio 1913-14 data lo que él llamó *escultopintura*, intento de unir ambas artes para lograr la exacta fusión del objeto representado con su ambiente, puesto que la luz y la sombra, elementos de la acción externa de la escultura monocroma, sólo pueden ser fijados mediante el color. Entre 1912 y 1924, según él mismo lo ha dicho, elaboró una nueva concepción de la

pintura, la *archipintura*, destinada a expresar el movimiento, que es lo mismo que conectar a aquélla con el tiempo y el espacio, o en otros términos con la vida, puesto que la vida es movimiento y energía. Como ejemplo de sus búsquedas baste señalar que en la exposición realizada en la Universidad de Omaha (EE. UU.) en 1939, expuso diecinueve trabajos de escultura, realizados con los siguientes materiales: terracota policromada con diversos colores, dorada o plateada, cromo plateado y bronce, terracota y bronce, marfil coloreado y terracota, yeso, al mismo tiempo que expuso óleos, "gouaches", litografías y dibujos.

No se equivoca Christian Zervos quizás al decir que Archipenko ha trabajado según la manera *negra* de Picasso, así como cuando señala la influencia posterior del cubismo, que inspiró más tarde a Lipchitz, porque hasta en los dibujos expuestos en La Plata, que presumo son recientes, quedan resabios de ambas influencias; pero no son estos rastreos estilísticos los que definen al artista, aunque puedan ser valederos, sino la secuencia de una actitud en extremo personal, a través de los embates escolásticos más agudos: lo que podría llamarse su "naturalismo originario". Analizando sus dibujos de ahora intentaré definirla.

* * *

Viene a veces al espíritu, cuando se contemplan obras de arte intensamente, una frase repetida — a veces es una palabra — en la que parece concentrarse conceptualmente la emoción que aquéllas producen. "La sutil arbitrariedad de Archipenko", tal fué la frase que resonó en mis oídos frente a sus dibujos. Archipenko parece definirse, en efecto, por lo arbitrario y caracterizarse por lo sutil; pero cuando se ahonda en sus dibujos se descubre que arbitrariedad y sutileza no son sino síntomas exteriores de una comprensión muy honda de lo humano, gracias a la cual sus imágenes conservan la verosimilitud naturalista, aunque se carguen de una personalísima espiritualidad. Materia, sentimiento y espíritu se funden en las figuras de Archipenko y se transforman en ritmo de volúmenes, planos y líneas, mas, en lugar de aniquilar éstos a aquéllos, sólo le prestan una estructura básica elemental, un esquema ordenador. Ello es posible porque la actitud esteticista — que bien la posee y agudamente — no ha desprendido sus amarras del hombre y por eso, muy sanamente, Archipenko ha podido correr tras un estilo sin anularse. Nunca, ni en sus dibujos ni en sus esculturas, se ha dejado llevar por la fiebre de *purismo plástico*; aun cuando a veces pueda parecerlo, hay siempre una palpitación lírica que denuncia

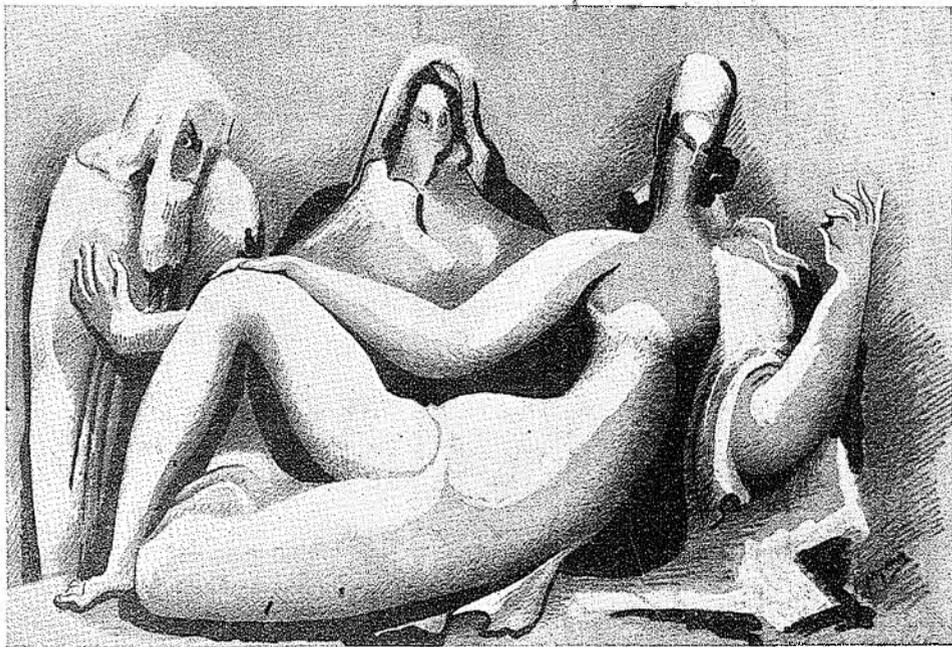


al hombre, al mismo tiempo que al artista.

Se puede hablar, pues, a propósito de Archipenko y a través de sus dibujos — expuestos entonces y publicados ahora —, de su natura-

aleza del segundo, a veces de manera total.

Analícense las actitudes de sus mujeres desnudas y se verá que ellas siempre son naturales y lógicas, aunque en algún dibujo parez-



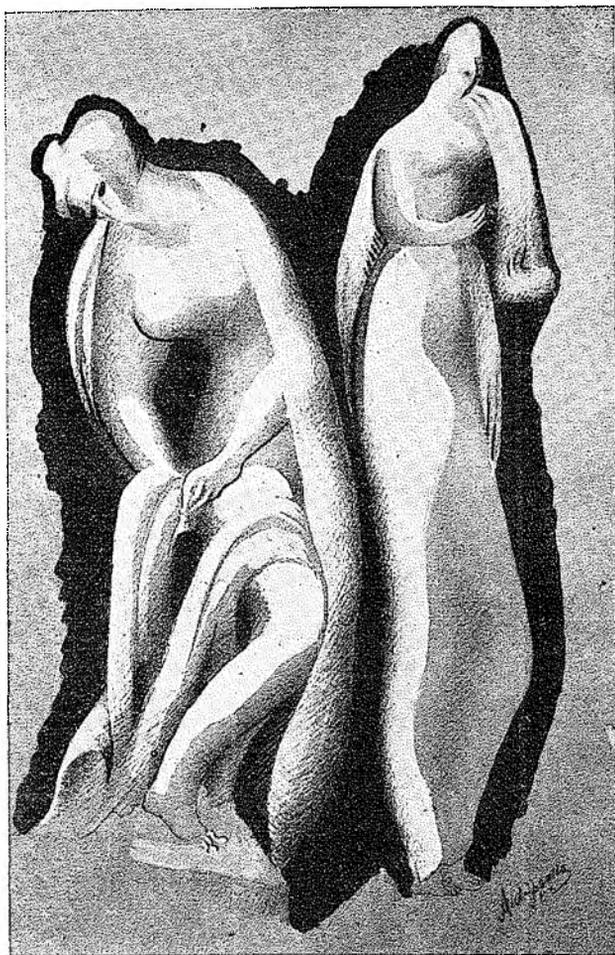
8

lismo originario, aunque éste deba ser entendido con muchas salvedades al concepto común. Si se parte, en efecto, del esquema primario de las voluntades de expresión plástica: naturalismo en uno de los polos (predominio de la intuición sensible, de la experiencia visual), geometrismo en el otro (predominio de la razón, de la capacidad de abstracción), se verá que Archipenko se inclina hacia el primero y se

can algo forzadas. Nunca se trata de la arbitrariedad total, como podría ser la que surgiera de la descomposición del cuerpo humano en planos que luego se interpenetraran; por el contrario, las formas son reconstruídas sin desestimar las relaciones que existen normal y naturalmente entre ellas. A veces, en algunas formas — pies y manos por ejemplo —, desciende hasta la descripción minuciosa, preciosista, lo

que revela un amor y una devoción por lo natural verdaderamente extraño; pero en conjunto busca la síntesis formal, las grandes líneas

se aleja menos, mucho menos, del modelo natural, de lo que se han alejado aquéllos, porque el cubismo en el artista ucraniano sólo le ha



9

de su emoción plástica. Si se comparan, no obstante, dibujos de Picasso, Braque, Lipchitz, Laurens, etc., con los de Archipenko, inmediatamente se comprenderá cómo

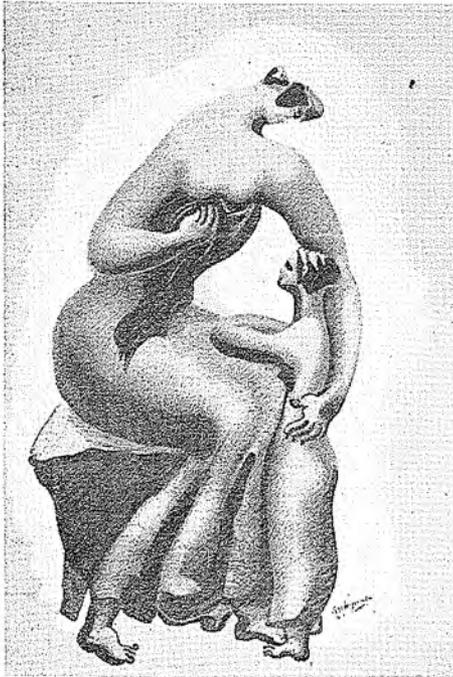
servido para orientarlo en sus búsquedas, pero no le ha impedido expresar el goce sensual de la materia y de la forma que le es propio. El desnudo de por sí es inhumano y

abstracto, poco propicio a la exaltación sentimental o a la emoción pintoresca, pero se presta, en cambio, para la suave expresión de la sensualidad contenida. A diferencia de lo que se suele creer el desnudo humano por sí mismo no es erótico: cuando tiene tal carácter él se sobreagrega por los aditamentos exteriores, pintorescos. El desnudo de Ingres no es erótico, como no lo fué el de Signorelli o Miguel Ángel; si los desnudos de Rubens, Boucher o Renoir a veces pueden parecerlo —nunca lo son en verdad—, es por la fuerza de las circunstancias plásticas que los rodean. Los desnudos de Archipenko, en los que no puede reconocerse casi ningún rasgo facial, no son fríos y esquemáticos, con la sola excepción del N° 6, uno de los más felices dibujos por la fuerza expresiva de sus grandes trazos, sino potenciados por una sensualidad extremadamente depurada. Allí surge el acento peculiar de su naturalismo, gracias al cual deforma vigorosa y coherentemente, en busca de imágenes que realicen el milagro de ordenar ese fondo abisal de la conciencia eslava, hecha de dramatismo hondo de los sentimientos y de violencia mística espiritual. Rafael Benet acierta, a mi juicio, cuando vincula a Archipenko con los expresionistas alemanes y eslavos, en especial con el bohemio Metzner y el servio Mestrovic, porque a través de las formas de unos y otros se impone esa

sed de infinitud que trasciende de las formas aparentemente más precisas. No obstante, a diferencia del sensualismo barroco occidental —de los alemanes o españoles—, el de Archipenko y los eslavos carece de entonación patética. El sentimiento humano individual se disuelve y se aniquila ante la potencia abstracta de las formas sensuales. El concepto del volumen (masa y relieve), así como el del movimiento (líneas, arabescos, juego de la luz y de la sombra) y hasta el del color, responden a ese principio de barroquismo esencial, merced al cual Archipenko se aleja de toda forma canónica y se lanza a la búsqueda del carácter. Algunos escorzos (números 3 y 7), la deformación de algunos cuerpos (números 1 y 3), hasta algunos rasgos de elegancia (números 2, 4 y 5); testimonian esa expresión anímica racial, que se satisface con la curva de turgencia sensual y con el trazo minucioso. Obsérvese, empero, que el trazo nunca es trivial o mecánico, ni menos aún de "chic", ya que su fuerza emana de su valor *significativo*.

Desde 1916-17 ha puesto en práctica Archipenko su teoría de las formas sugeridas, con algunas partes del cuerpo dejadas deliberadamente en blanco (números 4 y 5), manera original por cierto de destacar la potencia expresiva de las curvas, que sólo el virtuosismo de un gran dibujante puede lograr.

Ya se ha dicho que la expresión dinámica le ha preocupado en grado sumo, de cuya preocupación ha surgido la *archipintura*, según él, "capaz de expresar cosas del más alto orden, cosas que, desde ciertos



10

aspectos indudablemente están unidas a las teorías de Einstein". Se ha preocupado en ella de resolver el problema del movimiento, expresado en el tiempo y en el espacio con medios pictóricos, lo que la asemeja a la música y a la danza. Sorprende que en los dibujos, por lo menos en estos que ha expuesto en el Museo, no haya tentado tal expresión dinámica novedosa. No

ha de negarse, empero, que una de las características salientes de tales dibujos es su dinamismo potencial, aunque las actitudes sean preponderantemente estáticas. Su premisa según la cual el arte contiene a la vida porque pinta la energía, se cumple admirablemente en ellos: el volumen y los planos, el juego de las líneas y los arabescos concurren a crear una sensación particularísima de energía, sin recurrir a símbolos o convenciones, ni a la fijación de un momento previo o posterior a la acción. No deja de ser ésta una de las grandes lecciones que proporcionan estos dibujos. El arabesco que forma la línea del vientre con la de los senos, continuada luego hasta señalar el óvalo de la cara y la línea de la frente en el dibujo N° 6, es particularmente significativo, a mi juicio, del vigor de su expresión dinámica: es una verdadera línea de fuerza, aparentemente despreocupada y elegante, tras la cual el cuerpo se desvanece casi desde el punto de vista objetivo, aunque cobra nueva energía en el potente muslo del primer plano, concebido como volumen.

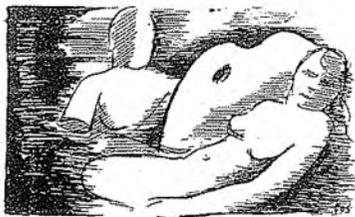
Quizá la máxima originalidad de sus dibujos emerja del juego personalísimo de las sombras, exteriores o interiores, las que no siempre responden a un deseo de exaltar relieves, sino que cobran en ocasiones extraña independencia expresiva. Para comprender la aparente arbitrariedad de sus sombras exte-

riores que limitan a veces totalmente las formas, dejando entre éstas y aquéllas un filete de luz blanca, hay que partir de una de sus ideas madres: que "la luz y la sombra son la acción externa de la escultura monocroma". Puesto que la luz no tiene forma y no puede ser fijada, recurre al color en la escultura, como ya se ha dicho; de la misma manera las sombras exteriores, aunque parezca paradójico, le sirven para fijar la luz sobre las formas. En los dibujos a tintas china y blanca sobre papel amarillo (números 8, 9 y 10), casi se puede decir que opera permanentemente con sombras de diferente intensidad, dominadas las interiores (blancas puras, lechosas, unas; plumeadas a lápiz o utilizando el color del papel, otras) por el potente negro o el blanco que limita las formas. De la riqueza de sus valores y de la capacidad de expresarse poéticamente con ellos dan cuenta la mayoría de los dibu-

jos, en especial el N° 7, en el que tanto los blancos como los negros llevan sin desmayo un contrapunto poético de la mejor calidad. No contento con fijar la luz y la sombra con el procedimiento de las sombras exteriores, se vale también, como en la *escultopintura* del color: es notable, en este sentido el dibujo N° 1, en el que sin trasgredir las leyes pictóricas del volumen, logra señalarlo en toda su plenitud mediante armonías o contrapuntos violentos de rojos, amarillos, azules y negros, cada uno de los cuales tiene el valor de una sombra.

* * *

¡Qué arriesgado vaticinar en nuestra época, tan compleja y contradictoria! Los dibujos de Archipenko, para quien conoce su obra de escultor, permiten vaticinarle la más larga vida a que artista alguno puede aspirar: la de la permanencia del valor de sus obras.



EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ

Por RODOLFO FRANCO

EN circunstancias de hallarme visitando el Museo del Prado, encontré a un amigo de París, en aquel momento adscripto a su servicio, quien me facilitó el conocimiento de sus dependencias y talleres; esa coincidencia fué la que me permitió ver una copia antigua del Greco que me llenó de desazón. Tratábase del cuadro muy conocido "El entierro del conde de Orgaz"; se había reproducido solamente la parte baja del cuadro, que representa el momento solemne en que alzan el cuerpo inerte del conde, San Agustín y San Esteban, teniendo a su derecha e izquierda varios monjes y sacerdotes con cirios encendidos, y detrás, cerrando la composición, un grupo de caballeros con vestidos oscuros.

Deliberadamente se había suprimido la parte alta del cuadro que muestra el momento en que el conde es recibido por Dios y la Virgen María en el cielo. Temeraria mutilación de una obra maestra, cuya explicación debe buscarse en que, por aquel entonces y aun mucho tiem-

po después, era voz corriente que el Greco a poco de su llegada a Toledo había perdido la razón. Y una prueba de este aserto era la parte superior de este cuadro, en el que su espíritu creador lo lleva a representar los santos y el cielo con un carácter de irrealidad que luego veremos aparecer con mayor ciencia en las obras de su vejez.

Yo me pregunto si su gran espíritu no hubiese desvariado en realidad al contemplar su obra incompleta, que él había organizado con un ritmo de proporciones y volúmenes equilibrados, en íntima relación con la totalidad.

Así, agudizado por el recuerdo de un viaje realizado muchos años antes, partimos para Toledo. La brisa ligera de un invierno cruel nos acompañaba; al acercarnos al Tajo, podíamos observar el paisaje áspero y sordo de Castilla, la roca gris, el río verde y sombrío, las colinas que limitan el horizonte umbrosas y azuladas. Es el fondo armónico que el Greco se place en transmitirnos en sus cuadros, es la

atmósfera melancólica y torturada de sus paisajes de precipitaciones y plástica alucinadas.

Ya estamos frente a esa tierra dura, de piedras secas que sirven de pedestal a la ciudad gloriosa, de arquitectura severa, de grandes fábricas que son palacios, que son iglesias, cuyas torres y agujas se alzan orgullosas hasta tocar el cielo.

Esplendor de una sinfonía de pardos y grises de belleza sin par, cuyas imágenes se recortan sobre los cielos profundos y hoscos. Destino fabuloso de esta villa fundada por los fenicios, luego romana, después mora y más tarde capital del reino por voluntad de Alfonso VI, que es despojada en 1560 del atenuado imperial por Carlos V, lo que provoca su despoblación y la empobrece. Joya entre las joyas, su catedral, que fundó San Eugenio, transformada por los moros en mezquita, hasta que San Fernando la hace derruir para borrar los vestigios de la morería y luego reconstruir, tarea difícil y larga, ya que su obra dura dos siglos consecutivos. Entonces en ese clima contristado y de abandono, entre esas piedras carcomidas, en sus callejas empinadas, limitadas por arquitectura gótica, árabe o romana, acumuladas sin orden edilicio sobre las siete colinas que descansan sobre el peñón, junto a esas aguas muertas del Tajo, es donde el Greco va a desarrollar su vida y su arte, sin

nostalgias de Roma, que dejara pletórica de arte y de artistas.

Influencia profunda va a ejercer ese paisaje castellano de rocas y terregales en el hombre de educación y espíritu levantino, nacido en el pequeño pueblo de Fodele, cerca de Candia, en la isla de Creta, que él siempre se place en recordar.

Ha captado en su obra de España, el sentido de su humanidad, el carácter de su naturaleza, con una habilidad nunca vista, mediante un dibujo recio y un claroscuro que pone en valor oposiciones violentas de tonalidades singulares, que vienen de los pardos, del negro y de la plata. Originalidad de visión, originalidad de técnica; traía una de Italia, aprendida con el Bassano y con Tiziano, que en Toledo, la convierte en menos artificial, en menos decorativa.

Su sentido y su espíritu, lo llevan a crear esas perspectivas celestes inundadas de claridad y de gloria; en cambio, por contraste, todo lo que pinta en nuestro mundo es severo y sombrío.

Meditativo y silencioso lo imaginamos deambular por las callejas, bajar a los cigarrales, entre las rejas y murallas; su destino lo engrana en substancia a esa tierra para transmitirnos su mensaje. Es un enigma que se desarrolla bajo nuevo cielo, en un clima propicio a su espíritu, pleno de misticismo y de sentimiento telúrico. A medida que los años pasan el Greco se con-

vierte en el pintor español por excelencia, y ni el prejuicio de los unos, ni la indiferencia de los otros, pue-

den con el activismo de su energía.

Abstracto dicen que es el sentimiento del dibujo, la expresión de



El Greco.— *El entierro del Conde de Orgaz* (óleo)

las formas o el arabesco de sus composiciones, no obstante, su rai-gambre es el milagro genial de la pintura de su tiempo. *El entierro del conde de Orgaz* es obra de plena madurez, puesto que la realiza en 1586, a los 46 años de edad; el motivo, es el agradecimiento al señor de Orgaz por sus donativos, tal lo atestigua una losa que está al pie del cuadro, donde se lee: "Aunque tengas prisa pasajero, detente un momento y oye una antigua historia de nuestra ciudad, contada en pocas palabras. Don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz, notario mayor de Castilla, entre otras pruebas de su piedad que nos dejó, se ocupó de esta iglesia de Santo Tomás Apóstol, donde quería ser enterrado, para que fuese ricamente restaurada a su costo, para lo que dejó grandes tesoros de oro y plata. En el momento en que los sacerdotes se preparaban a enterrarlo, caso admirable y des-acostumbrado, los santos Esteban y Agustín bajaron del cielo y lo enterraron con sus propias manos. Como sería muy largo contar cuál es el motivo que hizo que los santos hicieran lo que hicieron, ve al convento de los Agustinos, que de aquí no está lejos y pide a un religioso que te lo cuente. El murió en el año de Cristo de 1312. Tú conoces los efectos de la gratitud de los habitantes del cielo: escucha la inconstancia de los mortales. El dicho Gonzalo, dejó por testamento dos

ovejas, 16 gallinas, dos pellejos de vino, dos cargas de leña y ochocientas monedas de esas que los hombres llaman maravedíes, que el cura de esta iglesia y los pobres de la parroquia debían percibir anualmente de los habitantes de Orgaz. Pero como éstos creyeron que con el tiempo este derecho quedaba abolido, y como en los últimos años se habían negado a satisfacer el piadoso legado, la cancillería de Valladolid, después de una enérgica defensa hecha por el cura del templo Andrés Núñez de Madrid y por Pedro Ruiz Daron, su ecónomo, los obliga a satisfacer la deuda".

Así de un pleito, de una historia vulgar, el genio del Greco crea una obra maestra de incomparable belleza. La composición, tal como el tema lo requiere, está dividida en dos partes, la que tiene como lugar el mundo, es sentimental, sencilla, puesto que tiene por objeto relatar el milagro que significó la inhumación del señor de Orgaz.

La relación cromática entre los oscuros que forman el arco de los caballeros es equilibrada perfectamente con las figuras de los santos, del monje y del sacerdote del primer plano. Es un espectáculo normal, humano; la conmoción que sienten los presentes es de dolor, la actitud es de aflicción. Es expresivo por medios nobles, representa un grupo de gentes detenidas por un acontecimiento inusitado; el dibujo es ligeramente deformado, se-

gún el arabesco de los grupos, también según la división espacial el color dispone las superficies de los planos orgánicamente, hay unidad plástica y temática.

La parte superior nos muestra el acontecimiento sobrenatural, en alas de su fantasía y de su misticismo: el pintor traspone la tierra y llega al sagrado lugar donde mora Dios con los bienaventurados, son voces de ángeles las que escucha, es la luz misteriosa y sublime del supremo tribunal, se levanta y olvida las formas reales, las convenciones terrenas, su espíritu liberado de toda preocupación plástica, hace del color la emoción visual de lo que nunca conocimos. Se inspira en la Biblia que siempre lo acompaña y que es su lectura preferida.

Pero estudiando la totalidad del cuadro vemos cómo la composición va de abajo hacia arriba, cómo el eje vertical es respetado y la relación de continuidad es evidente. Disposición convencional de dibujo, de color, de reflejos y de valores, de claroscuros, de pasajes irisados entre la luz y la sombra, pero que todo reunido nos ofrece la obra

superior que desarrolla un tema, que no ahoga el punto de vista estético, ya que no tiene preeminencia lo terreno sobre lo celeste, ni tampoco la composición geometrizada tortura la acción de los personajes.

Suprema condición de este hombre de penetración serena e inteligente, para organizar el cuadro que evoca un hecho de leyenda y substancialmente nos lo hace vivir, sin el exceso desbordante de lo decorativo, ni el desgarrar de lo truculento.

Su mano frente a la tela no tiene vacilaciones, obedece a sus conceptos de artista en totalidad, respira independencia y carácter, encierra un realismo de convención, además de la fantasía, sublimidad y misterio.

Nada le hace variar el mundo fabuloso que se ha creado, fiel a su vida y a su destino, su alma se debate en lo invisible. Dios llena su vida y en su obra se perfila siempre el sentido cristiano arraigado en sus ojos que miraron el atuendo terrestre con una luz de lejanía, de amor y de verdad.





MEREDIZ, J. A. — *Dibujo* (carbón)



MEREDIZ, J. A. — *Dibujo* (carbón)

“La Justicia” de Rogelio Yrurtia

Por FERNAN FELIX DE AMADOR

HE buscado, de propósito, en esta página inicial escrita para la juventud, noble y pura, de nuestra antigua Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, universidad moderna que fundara, ceñido a los más elevados ideales del humanismo renaciente, don Joaquín V. González, el sabio e insustituible maestro de Sumay Huasy, referirme a un símbolo permanente, que es hoy más que nunca anhelo supremo de la conciencia humana y que vemos evidenciado de manera insuperable por el escultor máximo de nuestro pueblo: la estatua alegórica de “La justicia”, bronce de don Rogelio Yrurtia.

No he de incurrir, por cierto, en exceso ditirámico, al afirmar que éste es uno de los argumentos más puros y elevados de la estatuaria contemporánea.

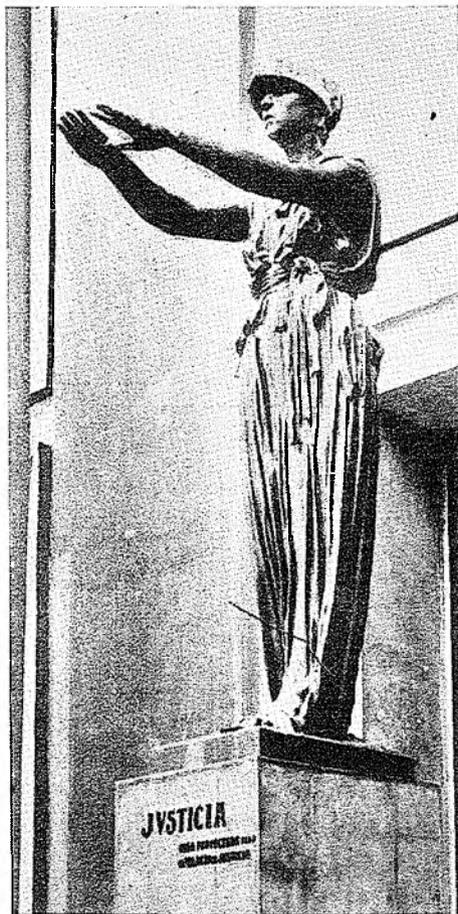
Lección de suprema serenidad, que nos retrotrae hacia la austera dignidad de los tiempos clásicos, cuando la estatuaria cumplía por encima de su belleza formal, una misión de trascendencia evangélica

sobre el alma de las muchedumbres. Así podemos advertirlo al contemplar con recogida solemnidad, el vuelo anchuroso del heroico pensamiento captado en el bronce por el insigne maestro argentino.

Una sensación de recuperada dignidad se experimenta ante esta advocación de la justicia, que con magnífico gesto de ofrenda, tiende la pureza de sus manos hacia el infinito más allá, como para amparar a las anhelantes generaciones torturadas por la violencia y el miedo de estos tiempos heroicos y oscuros. Ceñida en el bronce de su inmortalidad por la virtud perfecta de la línea, “La justicia” parece erguirse como una nueva Promachos, en lo más alto de una Acrópolis cristiana, para dar a los hombres la divina certidumbre de su presencia. Este es el sentido ético y social que debemos reconocer en la obra superlativa de nuestro gran estatuario. No menos culminante resulta ahora el significado de la misma en el orden de la belleza plástica.

Pasada es, afortunadamente, la

crisis deformista introducida por el arte negro en el suelo exhausto del novecentismo; la aberración morfológica de volver a la masa embrionaria, y la escultura con-



Yrurtia, R. — La Justicia

temporánea recobra su antigua finalidad humanística, fortalecida quizá por una nueva experiencia que la lleva hacia una mayor potencia espiritual, lograda en la de-

puración progresiva de sus elementos objetivos. En este sentido — y nada mejor para demostrarlo que esta “Justicia” de Yrurtia — parece orientarse hacia la arquitectura, de la que en realidad de verdad es una concreción humana que diremos viviente.

Esta recuperada dignidad de la gran estatuaria está llamada a restablecer su antiguo prestigio, reconciliando a Fidias con Ictinos y a Brunelleschi con Donatello. Porque el desgano del arquitecto moderno para con su colega estatuaria no tiene origen, como pudiera creerse, en la fórmula desnuda y abstracta que parece convenir al primero, sino más bien en la claudicante *marmolería* en que incurriera por cansancio o estancamiento el segundo. Vuelva, pues, la escultura a la pureza de sus ideales; a sus generalizaciones de humanidad trascendente, como la que aquí comentamos, y la arquitectura se apresurará a franquearle el abrigo de sus pórticos fraternos y la exaltación de sus balaustres, hornacinas y frontones. Para ello es necesario que abandone su meneguada concisión fragmentaria y aborde la obra integral para la que ha sido creada: el héroe, el conductor o el Demiurgo, que como David o Moisés, pongamos por punto, encarnan un instante de plenitud en el derrotero de las generaciones.

Es lo que ha hecho Rogelio Yrur-

tia de manera rotunda; de ahí la lección a la que me he referido más arriba y que tan provechosa puede ser para la juventud que

piense y reflexione. Por la austeridad de este ejemplo, la escultura, arte humano por excelencia, vuelve al cauce que le marcaran los siglos.



LOS MODOS DE VISION EN LA PINTURA

Por ANGEL OSVALDO NESSI

El primer esfuerzo necesario para comprender una tela es saber contemplarla sin prejuicios. Una contemplación inteligente equivale a una mitad de explicación: supone la conquista del asunto que el pintor ha elegido como heraldo de su mensaje, y supone una capacidad emotiva ante lo bello que por sí misma nos define.

No se puede contemplar sin alma una pintura y explicarla con gusto. El arte verdadero es una antología del sentimiento humano, cuya grandeza y celsitud creadora culminan en la imagen del artista. No importa que esa imagen coincida o no con las formas visibles de la Naturaleza: ya se trate de imitarla, interpretarla o recrearla, el artista debe vencer en cada caso un esfuerzo de abstracción. Comprender el sentido de esas abstracciones, es situarse en el punto de vista que permite alcanzar el sentido de la obra.

Una meditación de esta índole que aspire a lo trascendente, no

puede fundamentarse en la aprehensión de detalles más o menos curiosos que permitan glosar la originalidad de tal artista, sino que, tendiendo la mirada al conjunto, deberá procurar que resplandezca lo histórico como adición sucesiva del presente que enriquece un tesoro acumulado por los siglos.

“La intención primaria del pintor — dice Leonardo en su *Tratado de la pintura* — es hacer que una simple superficie plana manifieste un cuerpo relevado y como fuera de ella. Aquel que exceda a los demás en este arte, será más digno de alabanza.” Queda así definido el esfuerzo que realiza el pintor para caracterizar la masa y espesor de los objetos. Pero el término *pintura* abarca no sólo la traducción de ciertas formas en relieve, sino además y específicamente, su traducción *cromática*; por eso ha podido decirse que un cuadro, “antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores en cierto orden distribuidos”.

Esta definición moderna, que Maurice Denis estampó a la cabeza de sus *Théories* fué presentida no hace poco, cuando los pintores impresionistas, y los venecianos antes, dedicaron al color la más consciente energía de su paleta; y estaba completada cuando Miguel Angel, lamentando que los suntuosos coloristas venecianos no hubiesen tenido "cada día como nosotros a la vista los mármoles antiguos", señaló con un tacto muy seguro las cortantes aristas del problema. Con él tocamos ya la vista de conjunto, puesto que todo el drama de la pintura reside en esta vieja oposición: cuando se enciende el colorido, las formas se consumen en su fuego. Siempre el obstáculo más difícil del pintor fué la lucha tenaz de los colores y las formas.

Ese obstáculo ha sido fervorosamente abordado por Cézanne. Un estudio atento del color permitirá siempre distinguir la forma, de acuerdo con el célebre aforismo que la imagina en su plenitud "cuando el color ha alcanzado su riqueza". Cézanne desea "hacer con los pinceles lo que se hace en blanco y negro con el esfumino", es decir, lograr la solución de los valores cromáticamente, modelando con cálidos y fríos entre los cuales la luz, que "por el reflejo general es la envoltura", todo lo armoniza y lo penetra. Semejante doctrina, ha hecho necesaria una experiencia de siglos, que adaptando la paleta

del pintor a su imperiosa vocación expresiva, permitiese dominar la materia y *hacer entrar el alma* entre sus átomos.

Cada objeto deja en la memoria una imagen coloreada. Esa sombra de las cosas o esa *imagen visual* es más o menos vívida según los temperamentos (Berenson). De ello se derivan en pintura dos maneras de expresión, características del sentir humano, que repitiéndose constantemente, permiten concebir la evolución estilística como un movimiento pendular melódico entre la forma plástica táctil, también llamada clásica, y la óptica espacial, denominada luego impresionista. A nosotros nos parece singularmente importante, en el momento de acercarnos a un cuadro, la enérgica separación que establecen los pintores en el manejo de la forma, el espacio, las luces y el color, de acuerdo con la modalidad elegida. El término *elegida* vale para nuestra época, pues en la historia del estilo la forma táctil precede a la óptica, ya que cada estilo histórico tiene su morfología propia y exclusiva; pero de todos modos, el artista moderno se halla en libertad de expresarse mediante cualquiera de ellas y aún de superarlas, como fué el caso de Cézanne, que en la yuxtaposición de ambas maneras abrió a la conquista del arte nuevo el cauce en que desaguan las más nobles tentativas de este siglo.

En la primera modalidad la forma de los objetos representados constituye la finalidad principal del artista. El dibujo, cerrado, sometido a la geometría, traduce la forma estática (estilo reposadamente tectónico en la terminología de Cohn-Wiener), reproducida como naturaleza muerta. La ciencia del espacio en Rafael, Fra Angélico, Durero, señaladamente en Rafael que la posee en grado insuperable, hace emerger del plano la forma austeramente ceñida, en "una coordinación que satisface nuestros instintos de simetría, armonía, agrupación, masa y claridad". ¡Cómo triunfa la fuerza exterior del modelado, la oposición de la armonía complementaria! En cambio las suaves degradaciones colorísticas quedarán relegadas a las épocas futuras, mientras una brillante claridad, que desconoce o elimina el claroscuro, refleja apasionadamente el color local de la materia.

Esta modalidad clásica, llamada táctil porque produce la sensación de lo palpable, del peso, de la densidad de los objetos, no es realidad ni naturalidad: representa las cosas tales como se verían con el ojo pegado a sus formas, no como se ven a cierta distancia en un ambiente o en un paisaje: hace abstracción de estos elementos. Su preocupación es la línea, la composición — ritmo lineal, cromático, etc.

— y la calidad característica de la materia (1).

Supongamos un objeto cualquiera, un cacharro, por ejemplo. Un pintor de visión, intención o propósito clásico o táctil, verá en él su línea, su volumen y su color local, y hará pintura plana, acusará el bulto o insistirá en los valores del claroscuro, según la época. Para el ejemplo tomaremos la época culminante, o sea la del claroscuro. Si el color del cacharro es, por ejemplo, rojo, el autor lo pintará rojo, tanto en la parte iluminada como en la parte sombría, y habrá claroscuro, pero no el claroscuro que resulta del análisis de la luz, o dicho con más propiedad, de luz y sombra, sino un claroscuro en que el cacharro aparecerá con su color material aclarado en la parte iluminada y oscurecido en la parte sombría, haciendo abstracción completa de los colores propios de la luz y de las transformaciones que pueda experimentar el color local por su influencia. En otras palabras, no pintará las cosas como se ven, sino como son observándolas con los

(1) Una interesante explicación de estas ideas fué dada en La Plata por el pintor Ernesto Riccio, quien partiendo de Wölfflin intentó resumirlas en una conferencia pronunciada en el Rotary Club. De su exposición tomamos algunos pasajes importantes, pero reduciendo a dos, como hace Ernesto Cohn-Wiener y otros tratadistas, las tres modalidades táctil, óptica y natural que Riccio aceptaba. Claro está que en este riguroso esquematismo, no puede encerrarse la vida, ni menos el arte, cuya función consiste en exaltarla. Sin embargo, una división de esta naturaleza tiene su fundamento: permite ensayar una amplia clasificación de la pintura, es decir, el uso de un mecanismo intelectual que ayuda a comprenderla.

ojos bien abiertos, y más que con los ojos, con el espíritu.

Esto ocurriría en el caso de un pintor actual que interpretase dentro de la modalidad clásica, porque el de la época no necesitaba hacer abstracción alguna de cosas que ignoraba y que siglos después se han descubierto. Con lo cual tenemos una prueba evidente de que no hay una sola manera de ver, supuesto que la naturaleza ha sido, es y será siempre la misma para todos. La luz ha existido en la época clásica, en el Renacimiento, como en nuestros días, y, sin embargo, no se podía pintar de otra manera: necesitó hacer el arte su evolución hasta llegar al descubrimiento de los colores luminosos, propios de la atmósfera. Por eso la pintura clásica de los comienzos, que se aplica con toda fidelidad a la representación de la forma concreta, estaría mal definida como pintura idealista — comenta don Ernesto Riccio —: es puramente objetiva; sus maestros pintaban cosas, *objetos reales*. Después se pintaron sensaciones, más tarde ideas, aunque esto debe entenderse que se refiere a su representación como pintura, no a los temas o asuntos. En conclusión, para la modalidad clásica existe una realidad corpórea. Del cacharro que hemos utilizado como modelo le interesa la belleza propia de sus líneas, su arquitectura, la calidad de la mate-

ria, y, como ya hemos dicho, su *color inmediato* y no el que accidentalmente pudiera proporcionarle un efecto de luz o un momento dado de la naturaleza.

Para el artista adscrito a la modalidad óptica, llamada por Wölfflin *visión pictórica* o barroca, que se basa en valores puramente visuales, la representación de la forma es un fin subsidiario: la belleza viva ya no impone los límites precisos, sino que halla la expresión en su abandono. Debemos a Giovanni Bellini, según admite Berenson, el reemplazo de la forma *plástico-líneal* por la fórmula *plástico-coloreada*, donde el dibujo abierto, sin aristas, aparece debilitado por la influencia de la luz, que distribuye el claroscuro. La forma se reproduce en el cuadro como *paisaje* dentro de un espacio cuya representación concreta la finalidad principal del pintar, a saber, la representación de la atmósfera física. Esta no es ahora resultado, sino un supuesto previo de la configuración: el fondo y la figura se hacen una sola cosa (Coellen); por cuya razón el espacio, que puede ser llamado psicológico en atención a la manera con que es apprehendido, se construye con valores cromáticos regidos por las leyes de la perspectiva aérea.

Si volvemos al ejemplo del cacharro, pero situándonos en el punto de vista propio de esta modali-

dad, su interpretación tendrá que ser diferente, sin que deje por ello de ser verdadera. Desde luego, verdad distinta: hasta el propio mirar tendría que ser otro: un mirar con los ojos entornados, levemente cerrados, para ver los colores entre dulces perfiles y sombras, en alucinaciones. Su claroscuro es mezcla de blanco para lo iluminado y negro para lo sombrío, pero envuelto todo en el *color predominante* de la entonación general, siempre brillante y cálido, antiopaco por excelencia: su unidad, transparencia cálida sobre los colores locales o valores táctiles, depende de su armonía cromática. Este modo es diferente del anterior en cuanto a la captación de la línea: al croquis ha sucedido la mancha; al concepto formal de *mimesis* podemos decir que sustituye, en lo estético, el del arte como *interpretación*; a la poesía del espacio, la poesía de las sombras... ¡Qué acento más viril, qué monumental vigor de estructura y al mismo tiempo qué patetismo religioso revelan dentro de esta modalidad las obras del español Ribera (1591 a 1652), con su pulcra ejecución pictórica y su intenso colorido! ⁽¹⁾. Cuando los límites de las formas se indican por valores diferentes más de claroscuro que de color, se llama *claroscuristas* a sus maestros: es el caso de los Rembrandt, Ribera, Rubens; en cambio, cuando por la natural evolución de la pin-

tura se llega al mirar como totalidad, a la visión rápida y movable en que el artista pasa de la atmósfera *hueca* de Velázquez a la impresión cromática más viva, esta visión pictórica se transforma en el movimiento impresionista del siglo pasado.

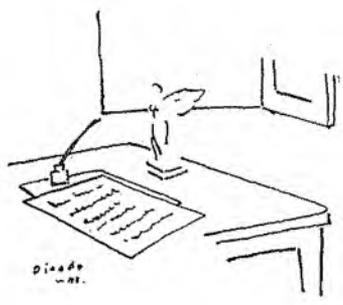
Si se posa la mirada en un punto fijo, separado de nosotros por la masa del aire atmosférico, ya no es posible captar el color correspondiente. Como no es sólo el color local o material lo que interesa, sino éste más el espacio que se interpone entre el sujeto y el objeto, transformando los colores materiales, se pintan fenómenos visibles, luminosos y cromáticos que hacen que al color material se le utilice como sostén, alejándose de él cada vez más a medida que nos acercamos a nuestro tiempo, hasta abandonarlo completamente.

Este abandono del color material, concebido como una liberación redentora, modifica el cuadro de una manera impresionante. Sustituyendo en primera instancia la tiranía del modelo por la impetuosa mundividencia del artista, replantea el problema pictórico sobre nuevos supuestos. Todo el arte del siglo, desde los "fauves" a Salvador Dalí, pasando por Kandinsky y Picasso, se halla contenido en la si-

⁽¹⁾ A. L. Mauer, La pintura española, en colección "Labor", Barcelona, 1929.

guiente reflexión de Braque: "Los sentidos deforman, el espíritu forma. Trabajar para perfeccionar el espíritu. No existe certidumbre si-

no en aquello que el espíritu concibe". El primer paso lo había dado Cézanne.



SALON DE GRADUADOS Y ALUMNOS

VEINTE años de enseñanzas de la plástica en los talleres de la Escuela resume este Salón de graduados y alumnos, en el que la sostenida calidad de los envíos, así como su número, atestiguan el éxito de una fecha histórica en la vida de este Instituto de arte.

Damos a continuación un infor-

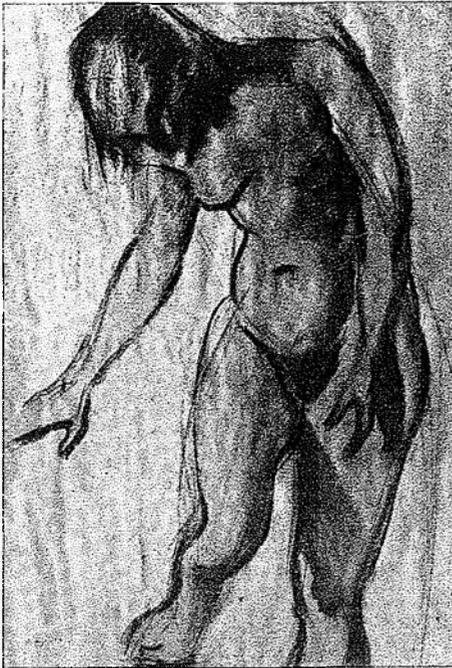
ARAGON, Carlos. — Profesor de dibujo artístico; profesor de pintura, graduado en 1942. Ha realizado exposiciones individuales; la Facultad de Humanidades y la de Fisicomatemáticas poseen obras suyas. En la actualidad es profesor ayudante en la Escuela de Dibujo (anexa) y profesor interino de anatomía artística. Nació en Ayacucho, provincia de Buenos Aires, el 4 de junio de 1915.

BERNARDO, Mane. — Profesora de dibujo, profesora de grabado y profesora superior de escultura. Este último título vincula su formación a la Escuela de Bellas Artes. Ha realizado ocho exposiciones individuales; ha concurrido al Salón Nacional y a numerosas salas de pintura, escultura, dibujo y escenografía en el país, Chile y Estados Unidos. Directora del teatro "La Cortina". Conferencias sobre temas de arte, en Resistencia (Chaco) y en Corrientes. Desempeña el cargo de ayu-

me acerca de las actividades, premios, etc., de algunos expositores, a fin de ilustrar de una manera objetiva sobre la jerarquía de quienes, sintiéndose aún vinculados a la Escuela, han concurrido con sus obras a celebrar el XX aniversario del Establecimiento que orientó y definió su vocación artística, en el calor temprano de las aulas.

dante de escultura en la Escuela, desde hace varios años. Nació en Buenos Aires el 15 de marzo de 1913.

BONGIORNO, Raúl E. — Profesor superior de pintura y profesor superior de grabado. En la actualidad es ayudante de esta cátedra en la Escuela y profesor de dibujo en el Colegio Nacional de La Plata. Catorce exposiciones individuales de pintura y grabado, desde 1931 a 1942. Concorre al Salón Nacional desde 1930; al de Buenos Aires, desde 1937; al de Santa Fe, al de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores; Salones Municipales de La Plata, 1930 y 1931; de Bahía Blanca, 1931 a 1935; Rosario (Salón Anual del Grabado, 1933); Salón de Costumbres Argentinas; Nordiska, 1933, etc. En 1942 fué invitado especialmente al Salón de Grabadores argentinos de Bogotá. Desde 1931 ha realizado viajes de estudio a casi todas las provincias argentinas. Obras en los mu-



Aragón, C. — Estudio (carbón)

seos de La Plata, Córdoba, Mar del Plata, Río IV, Tandil y Olavarría. Bongiorno nació en La Plata el 6 de febrero de 1909.

CALABRESE, Salvador. — Profesor superior de pintura. En la actualidad desempeña el cargo de profesor de ornato y croquis de la Escuela de Dibujo (anexa) y de profesor de dibujo en la Escuela Industrial de la Nación. Ha expuesto sus obras individualmente en "La Prensa", 1929, 1941 y 1943; Asociación Sarmiento (La Plata), 1933; Escuela Industrial, 1939; Nordiska, 1934, y Galería Müller, 1938, 1939 y 1940. Concorre al Salón Nacional desde 1921, y sus obras han sido admitidas en todas las exposiciones que se realizan en el país. Primer premio en el XII Salón de Arte de la Plata, 1944; premio "Cecilia Grierson", XXIX Salón de Bellas Artes de Buenos Aires, 1939; primer premio, Salón Ateneo de Olavarría, 1935;

segundo premio Salón Municipal de La Plata, 1931; premio estímulo, Salón Acuarelistas de La Plata, 1931. Sus obras figuran en el Museo de Arte Argentino de la Boca, Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, Museo de Tandil, Biblioteca de la Universidad (La Plata), Academia Nacional de la Historia, Municipalidad de La Plata, Ministerio de Hacienda y Jockey Club de la Provincia. Nació en Buenos Aires.

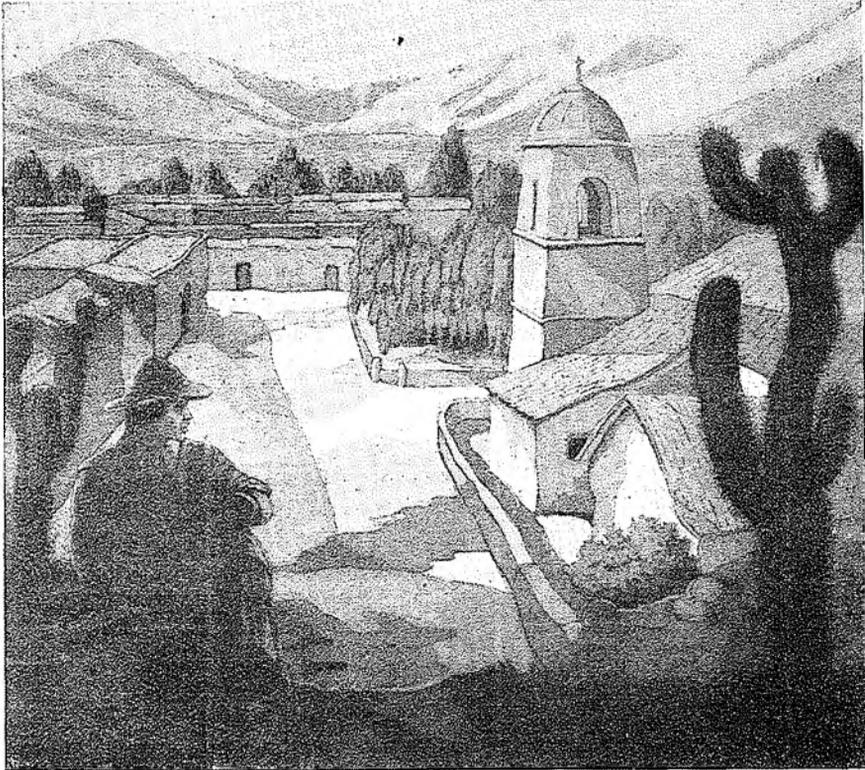
COBRESMAN, Sara. — Profesora superior de escultura. Concorre al Salón Nacional desde 1939; Salón Femenino de 1940 (primer premio); Salón de Rosario, 1942 (mención de honor); Salón Nacional, 1940 (premio estímulo); Salón Nacional, 1943 (segundo premio Comisión Nacional de Cultura); Salón de Santa Fe, 1944 (premio "Rosa Galisteo de Rodríguez", adquisición); salones de Mar del Plata, 1942, 1944; de La Plata, 1944. Tiene una obra en el Museo de Santa Fe. Nació en Buenos Aires el 4 de julio de 1914.



Calabrese, S. — Hilandera (óleo)

DE SANTO, Francisco A. — Profesor superior de grabado. Actualmente es profesor de dibujo en la Escuela de Dibujo (anexa). Ha concurrido seis veces al Salón Nacional, seis al Salón de Acuarelistas, tres a exposiciones realizadas en los Estados Unidos, una al Salón Bienal de Madrid (1936), una al de Grabadores argentinos de Bogotá (1942), etc.,

1931, Salón Municipal de La Plata, primer premio, grabado. *Becas.* Becado por el gobierno de la provincia de Buenos Aires para realizar estudios en Europa durante el año 1936. Viajes de estudio al Norte argentino, Perú, Bolivia, Chile, Paraguay, Italia, España y Africa. Sus obras figuran en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, Museo de



Bongiorno, R. E. — *Quebrada de Humahuaca* (aguatinta)

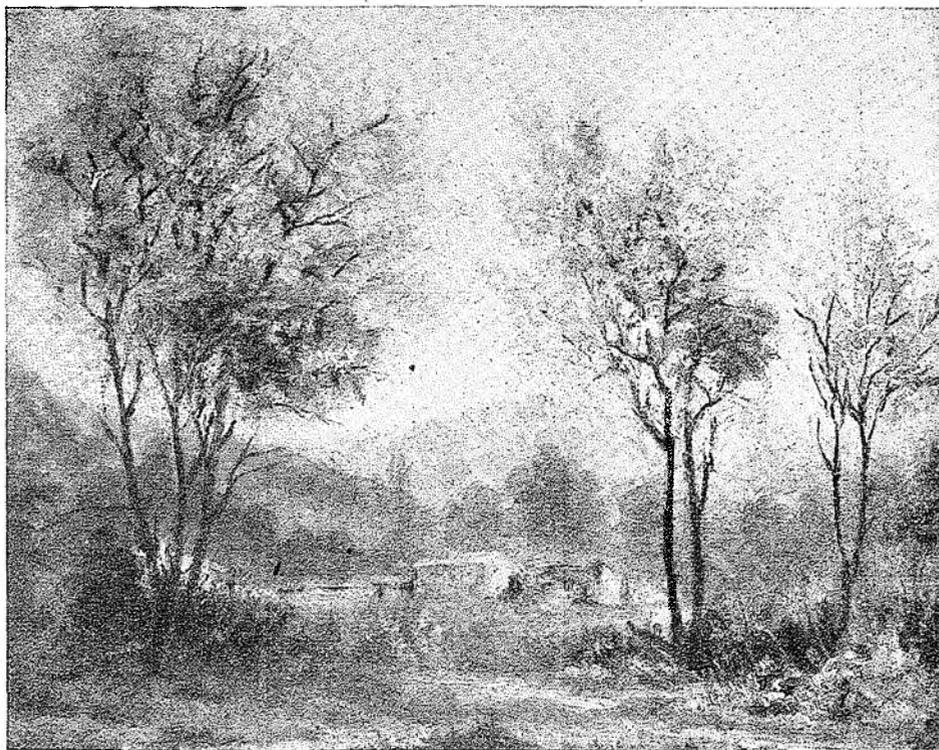
y desde 1931 ha realizado nueve exposiciones individuales en Buenos Aires, La Plata, Jujuy, Perú y Bolivia. Ha obtenido numerosas recompensas: primer premio y medalla de oro, Exposición Comunal de Artes, 1928; 1927, Salón Nacional, premio estímulo de grabado; 1930, primer premio; 1935, pintura, premio estímulo;

Bahía Blanca, Museo Municipal de la Capital Federal, Museo de Río Cuarto (Córdoba), Pinacoteca de Puno (Perú), Museo de Tandil (Buenos Aires), en el Palacio Municipal de La Plata, y en Estados Unidos, donde figura una obra suya adquirida por *The American Federation of Washington* en 1939 y en el Museo

de la Boca del Riachuelo Pedro de Mendoza. Ha realizado grabados en madera, numerosas ilustraciones para libros y pinturas murales en edificios públicos. De Santo nació el 6 de mayo de 1901, en la Capital Federal.

ELGARTE, Miguel. — Profesor de enseñanza secundaria, normal y especial

y VI de La Plata, I, II y V de Buenos Aires, para el Museo Provincial de Bellas Artes, y I de Tandil; para el Museo de Tandil en el V Salón de esa ciudad. Obras adquiridas por otras instituciones: V Salón de Arte de La Plata, una para el C. D. de La Plata y otra para la Universidad; VIII Salón de Arte, dos obras. Representado en los museos Provincial



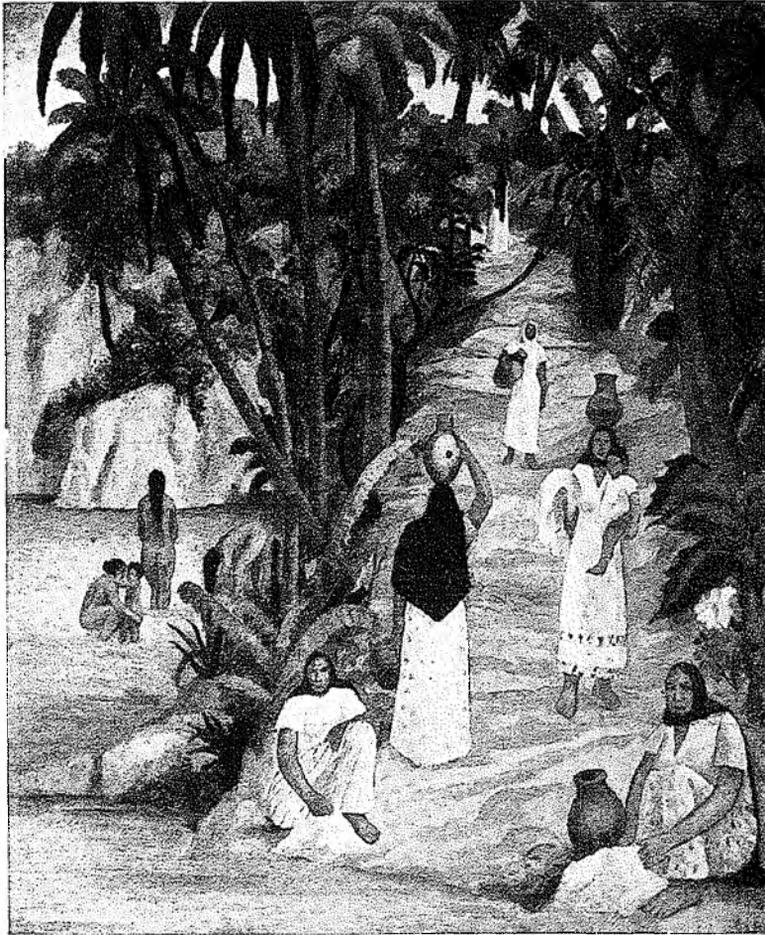
Aliverti, A. — Paisaje (óleo)

en dibujo; profesor superior de grabado. Premio nacional al mejor grabado, en el XXIV Salón Nacional de Bellas Artes; premio Dirección Nacional de Bellas Artes, XX Salón de Acuarelistas y Grabadores; tercer premio de grabado, XXVII, idem; premio adquisición, I Salón del Grabado de Rosario. Obras adquiridas en los salones del Cincuentenario, I, III, IV

de La Plata, de Córdoba, "Juan B. Castagnino" de Rosario, Municipal de Estampas de Río Cuarto, Galería Nacional de Caracas, Museo de Puno (Perú), Galería Nacional del Paraguay, etc. Representó a la Argentina en las últimas muestras de grabadores americanos de Estados Unidos. Elgarte nació en Rojas el 7 de setiembre de 1910.

LANZIUTO, Ernesto. — Profesor superior de grabado. Ha sido contratado por la Universidad Autónoma "Tomás Frías" de Potosí (Bolivia), para organizar y dirigir la enseñanza del dibujo y grabado. Consejero y organizador del

bados y óleos a todos los salones nacionales y provinciales; individualmente ha expuesto dos veces sus obras en la Capital Federal y una como invitado de honor en el VII Salón de Tucumán. En Chile realizó una exposición de aguafuertes y aguatin-



De Santo, F. A. — *Mujeres del Paraguay* (óleo)

Museo de Arte Colonial de la Casa de Moneda en Potosí. Obtuvo el primer premio del grabado en el XV Salón de Santa Fe, premio adquisición en el VII Salón de Arte de Tucumán. Ha concurrido con gra-

tas, auspiciada por el Ministerio del Trabajo; en Bolivia, cuatro exposiciones individuales y otras tantas en Perú, siempre con el auspicio de instituciones culturales americanas, embajadas, etc. Sus obras figuran



Lanziuto, E. — *Mineros del Cerro Potosí*
(aguafuerte)

en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, Museo de Tandil, de Santa Fe, Tucumán y Río Cuarto; en el Museo Municipal de Potosí (Bolivia), en la Pinacoteca de la Universidad Tomás Frías (Potosí), en el Museo Municipal de Puno y en la Pinacoteca del Instituto Americano de Arte del Cuzco (Arequipa y Lima). Lanzziuto nació en La Plata el 29 de octubre de 1902.

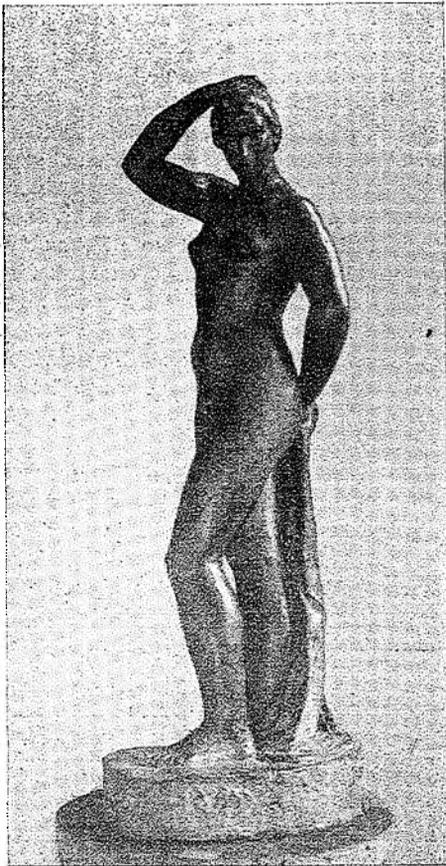
PORTELA LAGOS, Margarita. — Graduóse en la Academia Nacional de Bellas Artes y realizó estudios superiores de grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes. Premios: 1928, XVIII Salón Nacional de Bellas Artes, premio a la aguatinta "Calle Cerrito"; Tercera Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales, diploma y medalla de bronce al grabado "Cactus en el bosque"; Salón de Acuarelistas, primer premio al grabado "Casa abandonada"; año 1931, XXI Salón Nacional de Bellas Artes, premio estímulo al

óleo "Cristales"; año 1932, XXII Salón Nacional de Bellas Artes, premio grabado al aguafuerte "Quichua del altiplano"; año 1934, IV Salón Femenino de Bellas Artes, primer premio al grabado "Tarde en el puerto"; año 1942, XXXII Salón Nacional de Bellas Artes, premio adquisición al grabado "Coihues" (Aguaf.). Exposiciones individuales: Salón Müller, 1935; invitada especial al Salón Femenino de Bellas Artes, en el año 1939. Obras en el Museo de La Plata, Río Cuarto (Córdoba), Santiago del Estero, Nacional de Bellas Artes. Profesora de decoración en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón".

RODRIGUEZ, Adhemar. — Profesor superior de escultura. Ha expuesto en casi todas las muestras que realizó la Comisión Provincial de Bellas Artes en La Plata, Tandil y Mar del Plata. Ha obtenido el premio adquisición en el III Salón de Bellas Artes de La Plata con destino al



Negri, M. — *Hilda* (óleo)



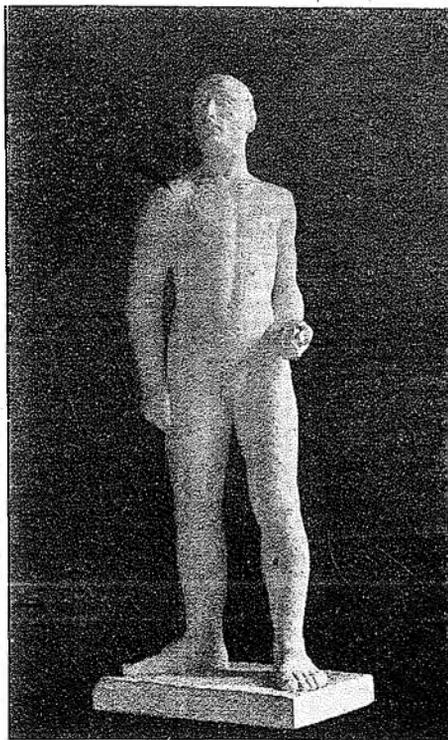
Pulston, M. O. de. — *Aurora* (bronce)

H. C. D. de La Plata, y premio adquisición en el IV Salón de Arte de La Plata con destino al Museo Provincial de Bellas Artes. Sus obras figuran, además, en la Galería Municipal de Bellas Artes, en la colección del doctor Ameghino, etc. Nació en Pellegrini el 7 de marzo de 1907.

SANCHEZ, Ricardo. — Profesor de enseñanza superior en pintura, profesor de enseñanza superior en escultura y profesor superior de grabado. Primer premio en el Salón Municipal de La Plata, primer premio Salón de Santa Rosa (La Pampa). Obras adquiridas: Museo de Arte Decora-

tivo Nacional, Museo Pedro de Mendoza, Museo Provincial de Bellas Artes, Casa de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, Gobierno de Córdoba, Arzobispado de La Plata, Jockey Club de la Provincia de Buenos Aires, Municipalidad de La Plata, Municipalidad de Quilmes. Obras realizadas en San Nicolás de Bari, Universidad Nacional de La Plata, Colegio Secundario de Señoritas, Escuela Joaquín V. González, Escuela Agustín B. Gambier, Iglesia Stella Maris, Balneario del Jockey Club de Punta Lara. Ha realizado diez exposiciones individuales a partir del año 1939, en Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Tucumán, etc. Nació en Salamanca, España, el 4 de agosto de 1905.

SUERO, Manuel. — Profesor de dibujo, profesor superior de grabado y profesor



Del Carril, M. C. de. — *Atleta* (yeso)

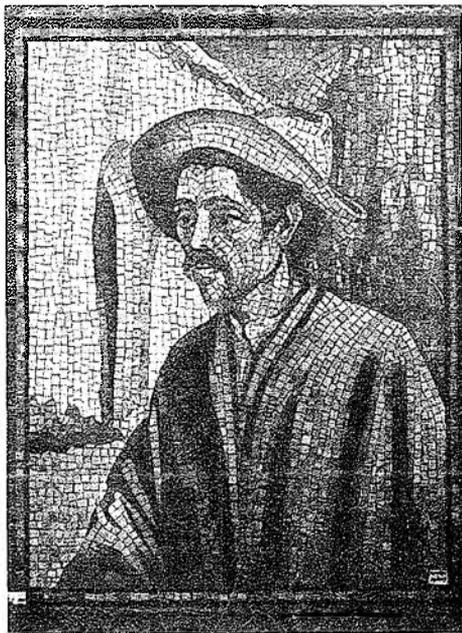


Rodríguez, A. — *Tona* (piedra reconstituida)

superior de pintura. Obtuvo el primer premio de grabado en el Salón Nacional. Ha expuesto en salones nacionales y provinciales. En la actualidad es profesor de dibujo en la Escuela Normal N° 2 de Rosario; maestro de dibujo a pulso y ornamental en la Escuela Industrial de Artes y Oficios de Rosario. Ex profesor de dibujo en el Colegio Nacional de La Plata, Incorporado A. García y Escuela Industrial de la Nación. Ha obtenido, además, los siguientes premios: 1930, Estímulo (Municipalidad de La Plata); 1931, Estímulo (Acuarelistas); 1932, Grabado (Salón de Artes Plásticas de la Dirección Nacional de Bellas Artes); 1938, grabado (Salón Anual de Arte de Rosario); 1941, Jockey Club (XX Salón de Rosario). Ha rea-

lizado once exposiciones individuales y está representado en los museos de La Plata, Río IV y Pergamino. Sus obras figuran, además, en diversas Facultades e Institutos del país. Manuel Suero nació en España el 21 de agosto de 1909 (argentino naturalizado).

WARNES, Anny. — Profesora superior de escultura. Ha expuesto en numerosos salones del país: en 1940 obtuvo el tercer premio del Salón Femenino, con el cemento "Cabeza"; en 1941, segundo premio del mismo salón ("Cabeza de niña", yeso policromado); en 1943 expone "Tinka" y "El Tito", cabeza de cemento y cabeza de yeso patinado, respectivamente. Desde el año 1940 ocupa el cargo de profesora de dibujo en el Consejo Nacional de Educación. Nació en la Capital Federal el 30 de mayo de 1908.



Sánchez, R. — *Mosaico*



Portela Lagos, M. — Adoración (aguafuerte)

La Orquesta Sinfónica del Estado

Por ROBERTO LOCATELLI

HACE años apareció repentinamente una brillante estrella musical iluminando un vasto silencio en la cultura del país: la *Orquesta Sinfónica del Estado*. Nuestro ambiente regocijose con semejante nueva..., que fue sólo un espejismo: la estrella no se detuvo, sino que siguió su armoniosa parábola hacia lugares donde más la valorasen. Posteriormente, y como para explorar si han aprendido a comprenderla, reaparece la estrella sonora; pero siempre se retira desengañada y cada vez con menos deseos de volver.

Esperanzado en la gran evolución que ha tenido nuestro medio musical, con el reflejo consiguiente sobre otras esferas y en un momento en el que más que nunca necesitamos de esta vitamina espiritual, elevo la siguiente petición desde las páginas de esta revista naciente con el deseo de que el astro, sintiéndose valorado, reaparezca de manera definitiva e irradie su luz fecundadora.

Si antes la creación de la Orquesta Sinfónica del Estado era

deseo de un grupo de músicos, hoy es una imperiosa necesidad de todas las almas sensibles y progresistas. En una nación como la nuestra, donde la ambivalencia de sentires se hace día a día más acentuada (me refiero a la devoción exagerada de nuestra juventud por la música fácil, no despreciable pero sí dosificable), la mencionada orquesta, con su función inteligentemente enfocada, podría contrarrestar y encauzar a los que por no tener tal elemento a su alcance, se dirigen a la manifestación más pródiga, aunque sea de otro color. Si comparamos la existencia de una infinidad de orquestas típicas y de jazz, que recorren toda la nación mediante giras o por el éter, a la "para todo uso" del teatro Colón, a alguna aparición de la del Profesorado Orquestal y a unas pocas orquestas que languidecen en las provincias con apoyos que mueren antes de nacer, se tendrá una fácil explicación de por qué consideramos de *imperiosa necesidad* la creación del organismo sinfónico.

Además de este valiosísimo aporte para la generalidad de los habitantes de nuestro suelo, aporte que tendría repercusión en todos sus actos e iniciativas, la creación de la orquesta significaría la apertura de la puerta magna para todos nuestros músicos. Los *instrumentistas* de valer tendrían un organismo digno donde militar, en vez de tener que distraer sus condiciones en un sinnúmero de actividades dispares; los *directores consagrados* podrían disponer de un elemento dúctil y de jerarquía; los *compositores* hallarían ocasión de que sus obras fuesen dignamente estrenadas, al contrario de lo que acontece en la actualidad, en que existen composiciones sinfónicas que no han llegado al público y se realizan concursos en los cuales se premian obras desconocidas. De la orquesta sinfónica podría desglosarse una de cámara, mediante la cual los *directores noveles* tuviesen el instrumento donde formarse y no improvisarse. Los *intérpretes* argentinos tendrían la posibilidad de actuar de una manera continuada en conciertos para solista y orquesta: ahora, por tal carencia, en las pocas manifestaciones orquestales de categoría deben actuar los artistas extranjeros y, muy de vez en cuando, los argentinos. Todas estas ventajas para los músicos locales en particular, serían simultáneamente los factores de conquista del gran público.

Por otra parte, además del aspecto técnico anteriormente considerado, habría otros beneficios de índole distinta pero coincidentes en sus fines: me refiero a la solución brillante que significaría para entidades artísticas como la *Asociación Wagneriana* y la *Asociación Argentina de Compositores*, las que si pudiesen disponer de tan valioso elemento ofrecerían manifestaciones orquestales con mucha más asiduidad, con menos gravamen para socios y público y al atraer por lógica mayor cantidad de espectadores, irían eliminando tácitamente a entidades y conjuntos pseudo-clásicos que presentan conciertos y obras en franca pantomima con la concepción de los autores.

Otro problema de importancia que podría resolverse es el de las grabaciones. Tenemos en nuestro país dos entidades de tal ramo que si en los años que llevan de actividad, poco o nada han grabado de obras para orquesta, es por lo costoso que resulta su contratación y también su fusión en pro del éxito artístico. Con la Orquesta Sinfónica del Estado podrían realizarse un sinnúmero de grabaciones, en especial de obras nuestras, y nadie desconoce que el disco es el agente más poderoso de divulgación por su forma y duración.

La emisora del Estado, con edificio apropiado, tendría por fin su justificación y llevaría a toda la

República su irradiación de cultura y al exterior un índice de nuestra sensibilidad hasta ahora casi desconocida o mal interpretada y, por último (quizá debería ser lo primero), podría crearse en los institutos oficiales de enseñanza, la cátedra de dirección de orquesta, para que luego los alumnos practicasen con el conjunto de cámara primero y después con el sin-

fónico. Pues, aunque "director se nace y no se hace", segurísimo estoy de que con tal cátedra, los directores argentinos aumentarían en cantidad y calidad.

Sé que todo lo anteriormente expuesto dará nacimiento a una duda en las personas destinadas a darle realidad; permítome presentar la solución: *el deseo de realizarlo.*



Homenaje a Antonio Alice

El día 28 de junio la Escuela de Bellas Artes tributó un homenaje al ex profesor de pintura don Antonio Alice, fallecido en 1943. La profesora Lola Juliáñez Islas recordó al maestro a través de uno de los pasajes de su vida con las palabras que a continuación transcribimos.

EL director de la Escuela, maestro Gilardi, me ha pedido que relate algún episodio de la vida de Alice, uno de tantos, conocido a través de un compañerismo de 30 años en la docencia. Lo haré con aquel que sé que a él más le hubiera gustado que hiciese conocer.

Era en los albores de la vida de nuestra Escuela, cuando los propios universitarios buscaban las razones más absurdas para explicar el gesto *insólito* de crear una Escuela Superior de Bellas Artes, que lanzaba como una clarinada su lema: "Aquí se embellece la vida". En uno de los tantos ataques que debió enfrentar su personal, le tocó el turno a Alice, quien hizo la defensa del caso débilmente. Al reclamarle yo, que estaba a su lado, por qué no se explayaba en sus argumentos, por qué no se defendía con más resolución, me contestó: "Usted se olvida que yo he sido lustrabotas. ¿De dónde quiere que saque

solitura para expresarme en un consejo académico?" Y ahí quedó el asunto, sin más explicaciones...

Una vez le dije a usted que yo había sido lustrabotas. Vuelvo sobre el tema porque me gusta, porque me honra y me enorgullece. Sí, he sido lustrabotas. El pintor Bonifanti, creyendo hallar condiciones en mí, tomó a su cargo el enseñarme dibujo y pintura. Yo trabajaba con todo empeño, con todo cariño. A veces me desalentaba que el maestro nunca me elogiase: sólo anotaba los defectos de mi trabajo. Así pasaron los años, hasta que un día me dijo: "Prepárate muchacho, te vas a presentar a la beca para ir a estudiar a Europa..." Abrí muy grandes los ojos: ¡Mi maestro me creía en condiciones de hacerlo!... Me presenté, obtuve la beca y me fui a Europa. Trabajé con verdadero ardor, sufrí unas veces, triunfé otras. Llegó el término de mi beca y la fecha del

regreso a la patria. A bordo hacía el balance de mi vida, y todo me parecía un sueño... pero la realidad me despertaba. ¿Qué iba a hacer ahora? Artista novel, en un país joven donde aun el arte no ha llegado a florecer y no podía ser un recurso para satisfacer las necesidades de la vida material... En fin, bajé a tierra, llegué a casa de mis padres, feliz de volver a ver a los míos, pero con un marcado matiz de preocupación en el semblante. Al ir a mi habitación veo sobre una mesita un sobre con el siguiente membrete: "Senado de la Nación". Lo abro. La esquila decía: "He seguido a usted desde que salió de ésta becado para continuar sus estudios artísticos en Europa. Me interesa su actuación y deseo ayudarlo en lo que me sea posible. Lo espero en el Senado a las cinco de la tarde. — Joaquín V. González". Vestido con lo mejor que tenía, que era bastante feo, a las cinco estaba en el Senado. El doctor González me recibió, sencillo y generoso como fué siempre y me habló de mi problema y de la ne-

cesidad de resolverlo para que siguiera produciendo.

"Vamos a ver al Presidente de la República". Me tomó del brazo y me llevó a la Casa de Gobierno, me presentó al general Roca... Para conversar *más a gusto*, a iniciativa del doctor González se convino en que fuéramos a comer juntos. Yo no salía de mi asombro. Entonces, acercándome al doctor González, le dije: "Doctor, ¿cómo voy a ir a comer con el señor Presidente y con usted, así vestido?" El me miró sonriendo y poniéndome su mano en el hombro, me contestó: "A usted lo ha vestido el arte, y esos trajes no envejecen nunca". Al rato, por la calle Florida, a pie, el general Roca, el doctor González y yo íbamos rumbo a un restaurante. De esa reunión alrededor de la mesa, salieron mis cátedras y el estímulo más poderoso de toda mi vida. Cuando volvía a mi casa entre perplejo y orgulloso, bendecía al arte que había vestido al lustrador de botas con el ropaje que "no envejece nunca", que dignifica siempre.





ESCUELA DE BELLAS ARTES

Inscripción 1944

Cursos superiores	Argentinos .. 61	Provincia de Buenos Aires	31
		Capital Federal	8
		Córdoba	1
		Entre Ríos	1
Extranjeros .. 2	Brazil	1	
	España	1	
Prof. de dibujo	Argentinos .. 129	Provincia de Buenos Aires	106
		Capital Federal	12
		Santa Fe	2
		Córdoba	2
		Corrientes	1
		La Pampa	2
		Chubut	1
	Extranjeros .. 1	Italia	1
Cursos para obreros y empleados	Argentinos .. 167	Provincia de Buenos Aires	120
		Capital Federal	6
		Santa Fe	2
		Córdoba	2
		Entre Ríos	2
		Corrientes	1
		San Juan	2
		Mendoza	3
		Tucumán	1
		San Luis	1
		La Rioja	1
		Catamarca	2
		Santiago del Estero	1
		Misiones	2
	Santa Cruz	1	
	Extranjeros .. 30	Brazil	1
		Chile	1
		Paraguay	1
		Uruguay	1
		España	12
Italia		12	
Checoslovaquia	1		
	Polonia	1	
Matemática universitaria	Argentinos .. 248		
	Extranjeros .. 6	Perú	2
Brazil		2	
Hungría		1	

