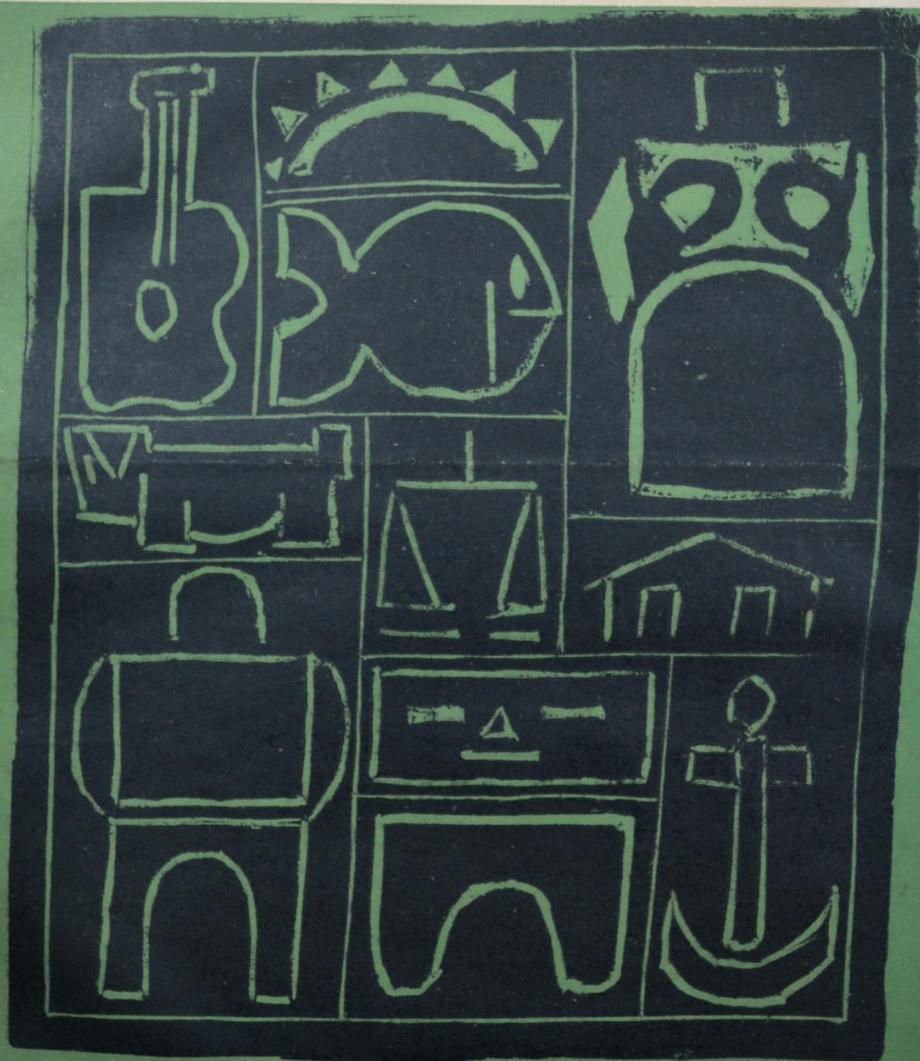


REMOVEDOR

REVISTA DEL TALLER TORRES GARCIA - ABAYUBA 2763 - UTE 23421 MONTEVIDEO



COMPOSICION

MANUEL PAILÓS

Nº 3

MARZO 1945

Organo redactado y editado
exclusivamente por los artistas del
TALLER TORRES - GARCIA

0.05

EL EJEMPLAR

Yo creo haber solucionado muchos problemas de arte, pero hay uno que, a pesar de su importancia, no me ha sido posible solucionarlo.

No hago distinción entre un objeto de utilidad y un objeto estético. Es decir, que ambos deben responder a la idea de unidad, y en forma tal que, la idea y la cosa realizada sean una misma e idéntica cosa; y que además, las partes de esa creación útil o no útil en su funcionalismo o estructura, lleguen a lo mismo. Porque así como no puede separarse la idea "mesa" de su realización, en la obra de arte debe acontecer lo mismo. Porque una obra de arte así concebida, no describe, es; y también como la mesa. Por esto, partir de una idea para realizar obra de arte, es una equivocación. La idea de una obra de arte debe ser, siempre, una idea plástica (como en la mesa) y no otra clase de idea, sea la que fuere. Porque el traducir una idea cualquiera en plástica es un error.

Sea que pinte un cuadro o haga una escultura, el artista plástico tiene que pensar sólo en una estructura; lo demás es ajeno al arte que practica.

Al pensar en hacer una mesa, el carpintero sólo piensa también en una estructura, aunque de otro género. Me dirán: pero el carpintero ha pensado antes, en hacer algo que sirva para un fin útil: una mesa de comedor, o de sala, o de té, etc. Por esto, antes que en la estructura, pensó en un objeto que llenase una necesidad dada. Y éste —añadirán— fué el punto de partida. ¿Por qué —me argumentarán aún— el artista, antes de pensar en una estructura, no puede pensar en desarrollar una idea que, si no será útil, como en el caso de la mesa, puede ser de orden espiritual?

Pues si a pesar de haber pensado el carpintero en la razón de construir la mesa, ésta, una vez realizada, tiene perfecta unidad, ya que la idea mesa y la mesa son una sola cosa, ¿por qué no puede ocurrir lo mismo con la obra de arte?

Esto, a primera vista parece de una lógica perfecta. Sin embargo no lo es, si se tiene en cuenta el fin que persigue el arte, que es llegar a una unidad estética. Estudiamos la cuestión.

Un mecánico va a construir una locomotora, un artefacto para correr a grandes velocidades. Una vez construido, el aparato se utiliza, sirve; es un medio de transporte, como una aguja lo será para coser. ¿Qué ocurre con el artista? El artista parte de una idea o, si se quiere, de una intuición; algo que él siente; y entonces trata por medios plásticos de dar expresión a esa intuición, de darle cuerpo, realidad. Y como sabe que el arte tiene sus leyes, trata de ir dando cuerpo a su intuición de acuerdo con esas normas artísticas. Realiza, pues, dos cosas: la intuición que le movió a realizar la obra y que determina formas o co-

REMOVEDOR

Redactor Responsable

Año 1

Nº 3

GUIDO CASTILLO

DEL LIBRO UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO DE J. TORRES GARCIA

Fundamento del Arte Plástico: una estructura

lores, y éstas van por otro, y más o menos de acuerdo con lo primero. Una silla, que todos ha sido realizada para el objeto que todos sabemos, sea como sea, es sólo una estructura y nada más. Pero la obra de arte, además de ser un conjunto plástico más o menos armónico, es otra cosa: la expresión de una emoción, de un sentimiento, de una idea, de una intuición. Y queramos o no, ella exige que nos fijemos en eso. Pero también que nos fijemos en lo otro. La atención del espectador, pues, está dividida.

Al mirar una locomotora, decimos: esto sirve para ir velozmente, etc.; pero no exige que nos fijemos en una expresión de velocidad que no pretende dar. Nos fijamos en una sola cosa: en su perfecta y fuerte estructura. Y así con toda clase de objetos.

Pues bien, para que una obra de arte fuese como un objeto útil, tendría que poderse decir de ella: obra tal, para sentir tales o cuales emociones; es decir, que fuese como los objetos útiles, sólo instrumento. Porque todos los objetos útiles, sean cuales fueren, son sólo instrumentos. Cosas para usar, cosas que sirven; en fin, cosas útiles.

Pues bien, para que una obra de arte tenga tan perfecta unidad como un objeto cualquiera, tiene que realizar sólo una cosa y ésta no puede ser más que una estructura, sin que en ella intervenga nada más. Podrá servirse de una forma cualquiera, sea abstracta o de objeto, o ser vivo, pero, lo que deberá realizar será sólo una estructura.

Y ahora ya podemos decir en qué consistiría la solución del problema a que aludimos al principio; sería la de que esa estructura, que sería la obra de arte, tuviese, como la de cualquier otro objeto, una finalidad, una razón de ser. Tiene sólo finalidad estética, pero ésta sola parece que no basta... Vemos que cuando se añade o se pega algo a eso, ya pierde su unidad.

Por el momento pues, tenemos que creer, que el único propósito del artista tiene que ser el realizar sólo esa estructura, y que probablemente esto sólo es y será, para siempre, la finalidad del arte.

De todo lo que queda dicho, se saca, en primer término, una conclusión: que un

objeto útil no será jamás, ni debe pretenderlo, a menos que quiera perder su naturaleza propia, un objeto estético; y que por otra parte, un objeto estético no debe pretender jamás prestar un servicio útil, a menos también, que quiera perder su propio carácter y degenerar en otra cosa. También aquí queda bien determinado que la estructura del objeto útil, es otra que la del objeto estético.

No tendría que borrarle tanto papel escribiendo, ni pensamente estudiar el problema o los problemas de la plástica, si se tratase de seguir, como otros; de ir por el camino trillado; de simular, o de engañarse y engañar; de vestirse a la moda de artista y hacer como tantos... Pero nuestro negocio es otro: se trata de trabajar seriamente, de ahondar y descubrir, de crear, de dotar a esta tierra de algo propio, de existir artísticamente. Vamos por en medio del confusionalismo más espantoso. Se dicen cosas... se hacen cosas... Hay gentes que se creen con derechos, y gritan. Gritan: ¡somos artistas! Y hablan de su obra, que, según ellos contribuye al refinamiento social. ¡Hay que verla! Y a los plásticos se juntan los poetas, los literatos, los pseudo críticos y los filósofos. Sobre lo falso de uno se apoya lo del otro, y a ese conglomerado se le llama cultura artística o cultura simplemente. Y el país está contento de tener una cultura así, y el gobierno no debe de sentirse orgulloso de haber contribuido. ¡Adelante! Manosean a cualquier artista verdadero, atribuyéndole cosas en las que no pensó jamás; y manosean a la pintura; alaban su parte anecdótica o cierta intención moral o metafísica que el artista no tuvo jamás, y dejan lo que tiene real valor, que es lo plástico. Ante este barullo, ¿cómo imponer el criterio justo? Es imposible, porque además, todo eso son "valores", "personalidades"... y, ¿quién osará tocarlos? Hay que dejarlos...

Tomemos el compás, la regla, y no pensemos en nada de todo esto. Tomemos el lienzo o la tabla, o la materia plástica; y tratemos de resolver nuestro problema. Sólo ese problema de estructura. Nada más.

No, nada más, porque ahora sabemos que éste es el único problema a resolver por el artista: una estructura. Porque sabe, que así que pretenda introducir otra idea la unidad se rompe. Y no hay que decir que su arte no rechaza la representación; al contrario, tomará la forma de cualquier cosa o de un conjunto de cosas para realizar una estructura. Pero ese objeto, esa cosa, serán un motivo o pretexto; nada más. Sólo con el tema de una guitarra, por ejemplo, podrá, en un cuadro, realizar una creación; algo de plástico que no podrá describir ninguna pluma; un mundo. Y así con todo. ¡Y de cuántas falsas vías del arte se habrá liberado! Está en terreno propio. Enero de 1935.

DATOS CONCRETOS SOBRE LA ACTIVIDAD DEL TALLER Y DE LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES

No tenemos la intención de comparar las obras producidas en la Escuela Nacional de Bellas Artes y las que salen del taller Torres García.

Es evidente que la calidad de las mismas depende de la capacidad de los pintores que las produzcan, así como de las directrices que los artistas se marquen.

También es evidente que en la Escuela Nacional, no hay directrices, o por lo menos, a tono con la pintura moderna.

En el taller Torres García, prima un determinado criterio de estructura que da coherencia y sentido al grupo.

Siempre sin intención de comparar lo que por otra parte juzgamos incomparable, daremos datos concretos sobre la actividad de cada grupo de artistas.

El taller Torres García ha realizado:

En 1943:

La 11.ª y 12.ª Exposiciones en los Salones del Ateneo de Montevideo.

En 1944:

La 13.ª en el Ateneo.

La 14.ª en la Asociación Cristiana de Jóvenes.

La 15.ª en el Salón Caviglia.

La 16.ª en el Liceo Departamental de Artigas.

La 17.ª en el Club San José, de la ciudad de San José.

La 18.ª en la Asociación Cristiana de Jóvenes.

La 19.ª en el Club Uruguay de Durazno. En lo que va de 1945:

La 20.ª Exposición en el Campamento Internacional de la Asociación Cristiana de Jóvenes, en Piripópolis.

Una exposición de obras del Maestro y otra de alumnos en las vidrieras de Feria del Libro.

Además de esas exposiciones, el taller ha obtenido premios en los Salones Nacional y Municipal. En este último el 50 % de las

adquisiciones correspondieron al taller Torres García.

La Escuela Nacional de Bellas Artes desde su fundación hizo una sola exposición. Dicha exposición que fué más precisamente un escándalo pictórico, y tuvo lugar en el Club Italia, por los últimos meses de 1944, fué desautorizada por los profesores de la Escuela.

No obstante eso, el Club Italia afirmó que había sido hecha por la Escuela y sus Maestros, ya que figuraban obras de estos últimos.

Si se quisiera mayor abundancia de detalles, puede agregarse, como ejemplo de actividad, que figuraban obras de los años 1923, 1930 y 1936.

A pesar de todo eso, se comete la enorme falta de respeto de asignar a la Escuela Nacional \$ 20.000 anuales.

El taller Torres García no recibe, a pesar de haberla solicitado, ninguna subvención.

ARQUITECTURA EN NUESTRA CIUDAD

Nuestra ciudad, como todas las del mundo, ha sufrido la tremenda influencia de la era maquinista en que vivimos, y como consecuencia, su arquitectura no podría escapar a la misma, por lo que debe traducir fielmente esta expresión. Despojándose de los viejos y pesados ropajes con que otrora se disfrazara, rompiendo con la tradición formal por imposición de los nuevos materiales, aceptada por el común de la gente y apoyada por el capital que con sus certeros ojos vió en ella fuente de pingües ganancias, tomó extraordinario impulso en todas partes. En un tiempo mínimo desbordó todos los continentes y en todas partes la cantidad sustituyó a la calidad, pese al esfuerzo de arquitectos de la talla de Frank Lloyd Wright Le Corbusier, Perret, Garnier y otros. El concepto de la casa como máquina para vivir, iría cediendo terreno y la estructura, ordenando normas utilitarias, va dando solidez al criterio de lo moderno, aunque todavía sin una concepción precisa, como para definir con nitidez a un movimiento.

En nuestro medio —salvo muy contadas excepciones— los arquitectos se han dedicado a producir obras a gusto de sus clientes, sin mirar nada más que al Poderoso Caballero. La transformación del arquitecto en comerciante, es el caso más común, por lo que la Arquitectura en nuestra ciudad, vaga sin ninguna guía, dentro de conceptos de la Arquitectura Moderna; trabajando con una masa demasiado batida, sin otra salida que una mediocre calidad de obras, dando sensación de modernidad por formas sali-

midades. Verdaderos muestrarios de balcones en desuso, de balaustradas; ménsulas recubiertas con hojas, despieces ilógicos en los muros, jarrones colocados ridículamente a decenas de metros de altura, farolitos, etcétera; desenterrando todo lo viejo y dejado que en su rico historial tiene la Arquitectura.

Frente a estos hechos, ¿qué actitud han tomado los arquitectos que se creen continuadores de la Arquitectura Moderna? Hasta el presente, ninguna; estando totalmente desorganizados y desentendidos para afrontar la reacción ya bastante encumbrada. Están agrupados para defender sus intereses materiales, pero todavía no lo han hecho para hacer triunfar los artísticos. ¿No sería de buenos resultados la unión de los arquitectos modernos para defender su tendencia? Nosotros los pintores, estamos agrupados en torno a nuestros principios y no escatimamos medios para defenderlos y no nos arredra ni el ambiente hostil ni nuestros entronados enemigos. Luchamos corlealtad, venciendo difíciles situaciones económicas.

No hay que ser tan ingenuo en creer que a esa gente que le sobra dinero y le falta cultura, con la cual el arquitecto tiene que pactar, se vayan a convencer por sí solos de que la arquitectura que hacen esos señores Faget y Cía. y otros, es la aberración más grande y una enormidad para nuestra época, si las obras que ellos les hacen, están dirigidas a exaltar toda su grandeza material. Es inmediatamente necesario demostrarles por intermedio de conferencias,

El maestro Joaquín Torres García no interviene en la redacción de "Removedor" Solamente deben atribuírsele los artículos firmados con su nombre.

das exclusivamente del empleo de nuevos materiales.

Pero aquí, no se ha detenido en esto; la reacción se está instaurando lenta y seguramente. Los retrógrados, agradando a los burgueses en sus malos gustos e infundadas pretensiones, con horrorosas expresiones de señorabilidad, obtienen sus favores y en la ciudad pueden verse múltiples ejemplos de estas obras ejecutadas por tales totalitarios de la Arquitectura, que para peor son construcciones de importancia, permitiendo ver desde lejos su mala calidad. Faget, Faget Figari y Saavedra, son los arquitectos más cotizados para la realización de estas enor-

exposiciones, publicaciones, etc., que el proceso lógico de las cosas da la razón a la Arquitectura Moderna, y hacerlo con energía y tesón, para que los mistificadores y mediocres de la Arquitectura, ocupen el lugar que les corresponde y no desalojen de sus posiciones a quienes por sus condiciones y merecen. Lo peor es que estos señores ya citados, no están solos; tienen unos cuantos seguidores, dando prueba acabada de ello, el número de estos adhesivos de moda, que se están realizando en nuestra ciudad. Hay que demostrar que como artistas, luchamos por el arte y sobre todo por el nuestra época. Y ya es hora de actuar.

De ANDRE MALRAUX

Quando un artista comienza a escribir, a pintar, a componer, temprano o tarde, y cualquiera sea la intensidad de sus primeras obras, detrás de ellas está el museo, la catedral o la biblioteca. Detrás de toda forma, en su origen, hay otra forma y en el origen de todas; el signo. El dibujo no comienza por la silueta, sino por el jeroglífico; y parece que el destino de las artes plásticas no haya sido sino cargar al signo de todo lo que él podía llevar de humano. Lo único que de un arte puede ser enseñado es evidentemente, lo que hay en él de artesano, o sea, aquello que permite a un artista poseer la vida a través de los medios de posesión de otros artistas. El conocimiento más elemental, aquél de las Proporciones, ¿qué vale para un expresionista? Los alumnos góticos aprendían los elementos de una representación gótica del mundo, como los alumnos barrocos aprendían los elementos de una representación

barroca; cada vez que el maestro cree enseñar los elementos de una representación de las cosas, enseña en verdad los acentos significativos de un estilo.

En las biografías legendarias, Cimabue admira a Giotto, pastor, que dibuja cabras; en las biografías verdicas, no son las cabras las que dan al Giotto el amor a la pintura, sino precisamente los Cimabue.

En la Imitación exaltada que encontramos en el origen de todas las obras y a través de la cual el artista se asomaba, clandestino, como el pobre en la lumbre de los cuadros flamencos, yo creía ver una tentativa de participación. Pero no en la vida. "Toda sensación quiere la eternidad", dijo Nietzsche, y la sensación artística también lleva en sí el deseo de su permanencia. No se llega a ser poeta por una mañana de primavera, sino por la exaltación de un

poema; la emoción provocada por el arte no se extingue sino lentamente en el hombre que desea mantenerla y en ello se esfuerza. La acción del poema, del dibujo, de la visión, de la música, persigue al ojo o al oído, permanece en nosotros como el recuerdo en el ensueño, y así como el ensueño trata de mantener la emoción artística recreándola. La imitación, desde que encuentra su razón de ser en la pasión de aquel que imita, está bastante próxima de una operación mágica, y basta a un escritor recordar sus primeros poemas para comprender que lo que encontraba en ellos era una participación, no en el mundo, sino en el mundo del arte, que no buscaba allí ni una posesión de las cosas ni una evasión, ni aun una expresión, sino una posesión de los poetas y una confusión en ellos.

No se pasa ni del canto instintivo a la música, ni del dibujo de niño a la pintura, ni de la justeza o de la emoción de la palabra a la novela; desde siglos, entre la expresión instintiva y el arte ha habido siempre otro arte. Entre los dibujos de niño del Greco y sus telas venecianas, no hay diferencia de grado, ni diferencia de realización, hay una diferencia de naturaleza; hay el amor a los pintores venecianos. El trastorno nacido de las obras de arte no hace la sensibilidad del artista, sino la liberación de su pasividad, la hace acto, creación.

Ninguna oposición de épocas justificaría el rigor de historia del arte si éste partiese de la vida. El joven novelista no es impedido por Balzac o por Flaubert de expresar su propio amor; no conoce el amor; lo que conoce, lo que le obliga a escribir, es el amor de Balzac, es el amor de Flaubert; la imitación es una fraternidad. No es a representar la vida a lo que se dedica Cézaranne en su "Zola", es a hablar la lengua de Manet; amar la pintura, para él, es poseer, fabricándolo, ese mundo plástico que le fascina. La imitación puede ser enseñada; pero no es un grado de la enseñanza, se diferencia tanto como la obra de arte. Todo artista auténtico la atraviesa y se conquista sobre ella. El pintor pasa de un mundo de formas a otro mundo de formas, el escritor, de un mundo de palabras a otro mundo de palabras, el músico, de los sonidos a los sonidos. El artista no comienza por poseer la vida, termina por ello. Sin duda su primer drama reside en el discernimiento entre sus gustos y sus medios, los primeros le llevan a recrear lo que él ama y los segundos a crear; y evidentemente el carácter decisivo de la creación está menos en la riqueza de los medios de expresión que en la lucidez que permite al creador reconocer su propia naturaleza a través de la confusión de su imitación, reconocerla y organizarla.

Toda voluntad de artista comienza por más allá de, por la conquista de una conquista, en que el espíritu de la creación se asemeja más al de las matemáticas que al del amor.

Se refiera o no a un modelo vivo, se sirva, novelista, de las palabras que le da el lenguaje o pintor, de las formas que le da el espectáculo de la vida, el artista se parece al músico y al arquitecto, a los artistas que se expresan sin estar sometidos a la reproducción de una forma viva. Su marcha inicial es constante, cualquiera sea su arte, pintor, novelista, poeta, parten de la pintura, de la novela, del poema, como el músico parte de la música. El alfabeto de los actos, de las palabras o de las formas, es empleado de la misma manera que el de los sonidos. Un artista no es en principio más sensible que los otros, ser novelesco no es ser novelista, amar la contemplación no es ser poeta. Un pintor no es en principio un hombre que ama los paisajes, es ante todo un hombre que ama los cuadros; un poeta no es un hombre que ama las puestas de sol, es un hombre que ama los versos. La primera materia del artista no es nunca la vida, es siempre otra obra de arte.

EL ARTISTA, EL ARTE Y LA SOCIEDAD

Hoy más que nunca es el artista objeto de los más minuciosos estudios: psicólogos, fisiólogos, sociólogos, químicos, etc.; lo hurgan, analizan y clasifican psíquica, fisiológica, sociológica, químicamente. No es que yo pretenda reirme de la ciencia, ni que desdeñe sus experimentos, aún cuando éstos sean sobre el territorio del arte.

Confieso ser,—aún desconociéndola—rendido admirador de la realidad científica, a la que considero hermana distante, pero hermana, de la realidad del arte. Tanto la una como la otra son la vanguardia de la máxima angustia del hombre, y su máxima ubicación frente a la infinitud carnal de lo desconocido. Tanto la una como la otra, aunque por distintos caminos, tienen un mismo objeto a descubrir: el universo; y un mismo objeto a crear: la dimensión humana, espiritual, del universo. ¿Quién sabe qué lazo misterioso une el análisis científico de la distancia y materia de una estrella, a la carne poética de la misma!

“Hay preguntas sin respuesta —dice Vallejo— que son el objeto de la ciencia y el sentido común hecho inquietud; y hay respuestas sin pregunta que son el espíritu del arte y la conciencia divina de las cosas”. Y hay entre este preguntar sin límites y este responder ilimitado, un indudable y luminoso parentesco.

Aclarada mi posición, he de decir que si bien no discuto el valor científico de los estudios de la ciencia sobre el arte, les niego toda importancia artística. Esto significa que me resigno a que un psicólogo analice y clasifique todas las oscuras y vergonzosas repercusiones inconscientes de las labores estéticas que quiera; a que un fisiólogo nos diga que el escribir un poema retarda o acelera el funcionamiento del hígado; a que un químico descubra que la saliva que se produce al pintar un cuadro, contiene cierto ácido X que, unido al bicloruro, posee las propiedades maravillosas de destruir el oro, etc.

Pero, a lo que no me resigno, es a que los hombres de ciencia —y sobre todo sus divulgadores y mímodos comentaristas— den, a los hombres de arte, consejos de pretendido valor artístico. Y si un poeta puede escribir un poema a la fisiología, sólo sabiendo de la digestión que necesita hacerla los más de los días, porque con ello no pretende revolucionar la medicina, sino sólo interesar a la poesía; así un biólogo, de nula sensibilidad estética, puede investigar biológicamente la actividad artística, mientras sus investigaciones permanezcan en el ámbito de la biología y no intenten aconsejar al artista sobre sí debe o no debe.

¿Qué contestarían los físicos a un pintor que argumentara que sus teorías pictóricas renuevan la dinámica? Lo mismo que los pintores a un físico que creyera que sus investigaciones sobre la luz, pueden ser fundamentales a la pintura.

Donde las posiciones erróneas son más numerosas, es en la sociología; y sobre todo en aquellos que sabiendo poco de las cuestiones sociales y nada de los problemas estéticos, se sienten conductores de toda manifestación humana. Es terriblemente común ver a esos sociólogos menores deambulando en los territorios artísticos y a esos diminutos artistas solucionando problemas sociológicos.

Esta interinvasión entre el arte y la sociología es, hasta cierto punto, comprensible en una época en que la ciencia de la sociedad ha llegado a un grado tan alto de perfección e importancia. Pero es saludable que se delimiten las distancias y se determinen las atribuciones.

Ahora, para darle prestancia filosófica, pongamos una perogrullada en silogismo: Todo artista es un hombre; todo hombre es un ente social; luego, todo artista es un ente social.

Si aceptamos la premisa mayor y estamos concordes en que el artista pertenece a la distinguida especie humana, y que todos los integrantes de ésta son individuos determinados por la colectividad, llegaremos a la conclusión que la sociedad determina al artista. Esto sólo quiere decir que el creador, en cuanto es habitante de un mundo social, es influenciado máximamente por éste. Pero, en cuanto aborigen de un mundo espiritual, es a su vez por él arrebatado. No discuto la influencia recíproca entre los dos mundos, pero sí niego que uno pueda ser guía primordial del otro.

Además, el arte ya creado tiene, sobre el arte que se está creando, una mayor influencia que la economía. Así la pintura de Manet, se explica más por la existencia anterior de Goya, que por el estado de la sociedad de su época; lo que quiere decir que hay una causalidad interior, en cada cosa más fuerte que las causas exteriores.

Llegamos, pues, a la conclusión que tal o cual momento de la sociedad puede facilitar, dificultar, impedir y aún modificar tal o cual manifestación estética, pero, jamás dirigirla. Por ejemplo: son causas económicas las que determinan que los dos más grandes satíricos y críticos de las costumbres sociales del Renacimiento español, Quevedo y Gracián, surjan en la decadencia del siglo de oro. Sin embargo, la prosa y poesía del autor de “Los Sueños”, tiene vigencia hoy, y la tendrá, y no como mero documento histórico, sino como actualísima presencia artística. Así también un templo bizantino durará, sea cual sea el cambio de la sociedad, mientras haya una sensibilidad estética que pueda comunicarse con él.

Y es por todo lo expuesto —y por mucho más— que no aceptamos las elucubraciones de los sociólogos sobre “el arte social”, y las obras de arte que tienen, como fin y único valor, un comentario sobre la sociedad. El argumento principal es que no son los vulgarmente llamados contenidos, sino las formas, las que encauzan toda corriente artística. Los temas dependen de la psicología del pintor, poeta o músico, del lugar en que vive, de las cosas que lo rodean, etc.; los continentes, las formas, surgen, en cambio, de un poder de abstracción, que permite alcanzar la perfecta objetividad estética, el elevarlo primero de toda creación.

Busquemos algunos ejemplos: La reacción del poeta Góngora frente al clasicismo de estirpe greco-latina, la del músico Beethoven, frente a las formas musicales del siglo XVIII, y la del pintor Cézanne, frente al impresionismo, son formales, y no temáticas. Y podríamos enumerar tantos casos como artistas hubo.

Con lo que queda demostrado que el famoso “arte social”, o mejor, “arte político”, cae en un error de principio y en un infanti-

lismo estético de los más torpes, que puede disculparse en todo aquel que sitúa en los problemas sociales, su razón de existencia, esto es: el obsesionado, el perseguidor, el hombre. Pero es insufrible en esos intelectuales, por lo común bien comidos, que pintan sus cuadritos de las miserias humanas, escriben su poemita a las desgracias de la guerra, y desnudan sus rebeldías en el cómodo “boudoir” de una página literaria.

Y si los artistas se reducen a comentaristas sociales ¿a quiénes les queda destinado el descubrir y crear ese incansante mundo de formas, de palabras, de sonidos que nos rodean, nos vienen del fondo, y que son la parte más herida, vulnerable y poderosa de nuestra animalidad insubordinada, es decir: espiritual? Es que el arte, mis pequeños sociólogos, es, entre otras cosas, la sublimación y objetivación de la protesta del único ser que sabe, desde antes, que se muere.

Guido Castillo.

Sobre un artículo, totalmente chico, de Antonio Berni que publicó “LATITUD”

He leído un pequeñísimo artículo de Antonio Berni en la Revista “Latitud” de Buenos Aires.

La obra de Berni, pudo haberme detenido antes de leer.

Pero por estar el maestro Torres García nombrado, no tuve otra solución que enterarme de su contenido, que leerlo.

Magnífico espíritu ese de Antonio Berni. Excelente condición de equivocar.

Sí, Antonio Berni; Torres García es el eje de la pintura uruguayo, es el primer pintor esencialmente maestro de la misma.

Y no cuentan Barradas o Figari por la parcialidad de su obra, no por su falta de maestría y calidad, por la condición de sus obras, de ser chicos completamente acabados con sus personas.

Porque no fueron “maestros”. No dieron ese vínculo con la cosa nueva, ese modo de trasvasarse hacia más adelante, que ha conseguido el maestro Torres García.

Sí, Antonio Berni; el taller Torres García, es el único grupo uruguayo —y hasta habría una mayor generalización—: el único grupo rioplatense, —también Vd.— que se desenvuelve en los terrenos de las últimas conquistas de los serios movimientos de vanguardia.

Por esa sola razón es el centro de la pintura hecha en el Uruguay, situación que nadie que quiera ver claro puede negar.

Me ha sorprendido bastante, y en verdad, no tanto —que lo anterior es una manera de decir— que si por una parte, Antonio Berni, encasilla, por la otra, uno dos pintores completamente diferentes de propósito y calidad por el mero hecho de que en ambos hay una “evasión de la realidad”.

Pues entonces hemos de juntar a Salvador Dalí y Piet Mondrian.

No puede ser.

Sí Quirós es un pintor temático, como dice Berni entre líneas, explicando que pinta con el romanticismo de las cosas pasadas, Torres García es un estructurador de formas, —y no quiero definir de ninguna manera— un artista excluyente formal y no temático, y dejando de lado toda valoración, si el primero da modalidades pictóricas que Antonio Berni puede explicar, el segundo crea estructuras exclusivamente “explicables” en el terreno de lo exclusivamente plástico.

Sarandy Cabrera.

"REMOVEDOR"

Se ocupará, extensamente, en próximos números del
SALON MUNICIPAL