



# EL DAVID

PUBLICACION MENSUAL DE ARTES PLASTICAS

JULIO CESAR 1178

Redactor responsable: Edmundo Prati.

Suscripción ordinaria:  
6 meses ..... 0.50  
1 año ..... 1.00

Suscripción protectora  
6 meses ... \$ 3.00  
1 año ..... 5.00

Número suelto \$ 0.10

U.T.E. 41-30-55

Imprenta CENTRAL, Cerrito 667

## LOS JURADOS

Una de las cosas más discutidas, nunca resuelta y fuente perenne de amarguras, es la de los Jurados para certámenes de Artes Plásticas. Aunque aquí está casi siempre candente y levanta a cada rato fogonazos, no es una cuestión nacional, sino universal.

En todas partes sucede lo mismo: primero, el jurado no inspira confianza; luego, su fallo no satisface o mejor dicho, satisface únicamente (y no siempre) a los favorecidos, y después siguen los enconos de los desilusionados y las polémicas de los descontentos inadaptados. Todo lo cual concluye siempre en consideraciones y reconsideraciones sobre quienes son los autorizados para ser jurados y de que modo estos jurados se deben formar. Consideraciones que nunca abordan una solución radical y que al final de cada concurso vuelven siempre a resucitar el mismo tema.

La mayoría de los artistas, que son los que deben supeditarse al fallo de los jurados, opinan TEORICAMENTE que los jurados de Artes Plásticas deben ser integrados por técnicos, es decir, artistas, porque niegan a los que no lo son la competencia y el derecho a dictaminar en Artes Plásticas. Pero en la práctica, son precisamente los jurados de artistas los que dejan mayor descontento y levantan más rebelión. Un artista concluye generalmente por aceptar con una cierta dosis de resignación un fallo adverso, emitido por un jurado que no es de artistas, pero se rebelan las mismas raíces de su más profundo sentimiento contra ese fallo, si es emitido por un artista, especialmente si es colega suyo. (Esto con más razón y encono en los ambientes reducidos). Las razones de esto son tan evidentes que no hace falta explicarlas, y están entre otras, los antagonismos de tendencias, de oficio y de trabajo, la emulación, la envidia y los chismes.

Y a la verdad, ¿cuál será la mayor humillación para un verdadero artista profesional? ¿El someterse al juicio de otro artista que considera inferior, por estudio y por actuación, o peor todavía al de algún aficionado que de artista no tiene más que las infusas, la vanidad (CURANDEROS JUZGANDO A UN MEDICO), o el someterse al juicio de personas que, sin ser especializadas y

sin poseer una verdadera cultura artística profundizada, muy rara en estos ambientes, tienen por lo menos una buena cultura general, garantía de selección de gustos, y prestigio por su actuación en la vida del país, y que son, sobre todo, desapasionadas, porque, generalmente desligadas del ambiente artístico, no tienen parte en sus intereses y no comparten sus exclusivismos y sus envidias?

Para que un fallo resulte convincente y satisfactorio, debe ser, antes que nada, o por lo menos aparentar ser, desapasionado e imparcial, y a esta cualidad primordial va supeditada hasta la otra cualidad imprescindible: la de ser competente.

Con la competencia de un fallo siempre estamos prontos, más o menos, a transigir; pero nunca se transige con un fallo apasionado, que por alguna razón no es del todo imparcial.

Ahora bien; ¿quiénes son los competentes y al mismo tiempo imparciales?

Evidentemente, en cuanto a competencia, parecería que debieran ser, antes que nadie, los artistas, que ejercen el arte y por consiguiente deben conocerlo a fondo. Sin embargo, esa competencia en los artistas es siempre muy relativa y generalmente se manifiesta en forma unilateral: en lo que ellos saben hacer y en lo que ellos creen que es lo bueno y que se debe hacer; en pocas palabras, en su exclusivo credo artístico.

Es muy común, ahora, ver a dos artistas aún muy competentes, que actuando dentro de un jurado emiten respecto de tal o cual obra, un juicio absolutamente opuesto, y eso depende de que hoy, en arte, no rige más una norma sino que domina una completa anarquía.

Es verdad que ese innegable unilateralismo de los artistas podría ser corregido por una profundización de cultura artística, que traería inevitablemente la ecuanimidad en el espíritu de quien llega a poseerla. Pero, ¿cuántos son los artistas que tienen una profunda o por lo menos relativa cultura artística? Muy pocos. Esto es vergonzoso confesarlo, pero no deja de ser cierto.

En nuestra relativa experiencia de casi veinte años en los más diversos ambientes, podríamos

atrevernos a fijar un porcentaje bajísimo para los de cultura artística profundizada y escaso para los de cultura artística relativa. Es verdad que casi todos los artistas hablan de arte y de teoría artística hasta por los codos, pero generalmente, esa aparente sabiduría no es más que el fruto de una desordenada lectura, muy a menudo de revistas, de algunos trozos de conferencia escuchada distraidamente, y lo más, de charla de café oída y expuesta entre cigarrillo y cigarrillo, entre chiste y chiste.

Este grave defecto de falta de seria cultura artística en la mayoría de los artistas, es constatada en todas partes y no es un juicio nuestro.

Descartada así, en los artistas, salvo alguna no muy común excepción, la COMPETENCIA para juzgar, por falta de extensa cultura que ensanche y equilibre sus casi siempre estrechos y unilaterales horizontes artístico-mentales, veamos en que grado pueden los artistas poseer la otra cualidad indispensable al fallo de un jurado: la imparcialidad.

La profesión del arte es de por sí una cosa apasionada, pues su camino es tan largo, tan lleno de tropiezos y sinsabores y salvo raras excepciones, de tan poco rendimiento POSITIVO, que únicamente los vocacionados y dotados pueden emprenderlo con alguna probabilidad de persistencia hasta obtener algún resultado. Y para eso se necesita antes que nada, una profunda pasión, casi una fe en sí mismos, en sus propias cualidades, una voluntad sin quebrantos capaz de pasar por sobre cualquier obstáculo para tener, sino la victoria, por lo menos la esperanza de llegar a ser alguien. ¿Y un individuo sometido a ese "surmenage", embretado en un camino que se ha fijado, para llegar a un punto destinado, podrá ser completamente desapasionado e imparcial? Por lo menos habría que esperar a que se jubile y que el orín de los años disuelva esa pasión que ha sido el motor que lo ha hecho funcionar.

Se podría objetarnos que no todos son así, que hay artistas serenos; pero las más de las veces lo son POR POSE y no por sentimiento.

Por todo lo dicho, en cuanto a la competencia e imparcialidad de los artistas para formar jurado en los concursos de artes plásticas, quedamos escépticos y hasta un cierto punto desconfiados, y en el mejor de los casos, no creemos que resulten muy superiores a otros jurados integrados por personas que no son artistas.

Nosotros somos de la opinión que un jurado ecléctico, integrado por personas de diferentes actividades en la vida de la cultura, tendrá siempre más probabilidades de ser justo y ecuanime que un jurado integrado por artistas. Únicamente será necesario que sus integrantes tengan una verdadera cultura en sentido un poco universal, y no solamente literario, que sirva de base para un relativo, NO VICIADO buen gusto. Pero, por sobre todo, que tengan BUEN SENTIDO, que no es lo mismo que SENTIDO COMUN.

Con esas dos cualidades, cultura y buen sentido, cualquiera podrá ser jurado en cualquier concurso, con muchas probabilidades de resultar óptimo, ya se trate de doctores, profesores, intelectuales de cualquier orden y también artistas, y que en el examen y en los juicios observen bien, sin preconceptos y prejuicios, que penetren en el "ánimo" de la cosa, y si les falta el conocimiento, se informen bien, pero no con quien tenga intereses de ningún orden en el asunto.

Y con todo, aún llegando a constituir un JURADO IDEAL, sus fallos serán siempre discutidos y nunca satisfactorios para los no favorecidos. Cada uno los discutirá en el más o menos limitado horizonte de su comprensión y de su simpatía y adhesiones, encontrando siempre argumentos para criticarlos. Y como los favorecidos son siempre poquitos y los no favorecidos son invariablemente la gran mayoría y entre éstos se establece inevitablemente, por fuerza de hechos, un sentido de solidaridad y de asociación, es evidente que los jurados tendrán siempre quien los reproche, critique y desautorice.

Pero de una cosa deben cuidarse, esto sí, los jurados, y es de NO COMETER ARBITRARIEDADES, porque éstas luego no tienen levante.

E. P.

## "El David" ha cumplido su primer año de vida

Con este número empieza su segundo año nuestro periódico de artes plásticas, que ya circula ampliamente en la Capital, en los Departamentos y por toda América.

Se escribe y se publica por un esfuerzo desinteresado, sin recibir subvención de ninguna especie, sin pedir nada a nadie, sin cargarse suscripciones o publicación de avisos.

Nos alientan únicamente la seguridad de nuestra cultura artística, la sinceridad de nuestras intenciones, y nos acompaña ya el aplauso de nuestros lectores, de los cuales desde aquí y también de toda América, hemos recibido más de cien adhesiones escritas y entusiastas, amén de las verbales.

## "El David"

Periódico de Artes Plásticas

Suscripciones  
y venta  
Salón Moretti  
Ciudadela 1327

## El Pintor Pedro Figari

El famoso experto y crítico de arte, Hugo Oyetti, dice en la página 95 de su conocido libro "Bello y brutto": "En París, en casa de un escritor de talento y fama, he visto los cuadros de un abogado sudamericano, que a los sesenta años se ha jubilado, ha venido a París y se ha puesto a pintar. El escritor me ha preguntado: Según Ud., ¿cuántos años tiene el autor de estos cuadros? Y yo contesto: 12 años. No, tiene sesenta. Pero yo he insistido, repitiendo: lo siento, pero para mí tiene únicamente doce años".

Luego, el celebrado crítico sigue en una docta y cerrada peroración, condenando esas formas de arte puramente intuitivas, sin respaldo de tradición artística y sapiencia técnica, a las cuales culpa del estado caótico y de la subversión en que se encuentra actualmente el arte plástico. Pero esto no es lo que nos interesa ahora, porque no viene al caso.

Cuando Hugo Oyetti, al ver los cuadros de Figari, los juzgó lisa y llanamente obras de un chico de doce años, había acertado, sino precisamente con la edad real, por lo menos con la esencia de la cosa.

Como artista, Figari fué efectivamente un niño, porque invariablemente todas sus obras contienen un cierto candor e ingenuidad infantiles. Aquellos personajes, aquellas casas y plantas, el sol, la luna, los caballos y los perros, no son seres reales y adultos, sino juguetes, y el ambiente tampoco es real, sino que es invariablemente un pequeño escenario de sueño.

No importa el refinado juego del color, porque ese no es el resultado de una madurez o de una experiencia prolongada, sino puro instinto.

Ese carácter de sueño o mejor dicho de escenografía infantil era para nosotros tan evidente, que nos hemos quedado sorprendidos constatando que por algunos podía ser interpretado como una manifestación a "parti pris", no del todo sincera.

Efectivamente, hemos leído en la revista argentina "El Hogar" del 22 de Julio del corriente año, el siguiente artículo crítico:

"No puede decirse lo mismo de la exposición que

se realiza en la sala inmediata de Amigos del Arte, compuesta por los óleos de reciente factura de don Pedro Figari. La anécdota es allí todo.

Volvemos a encontrarnos ante lo que siempre vimos salir del pincel caprichoso e infantil del señor Figari. Unas vagas figuras de negros y negras, de damas federales, de gatos y perros. Obra abocetada, como el antecedente de una decoración para un salnete de época rosista, con pelnetón permanente y negras de repuesto.

A propósito de la pintura del señor Figari, hace por lo menos doce años que vengo oyendo hablar de "hechizo", de "sugestión", de "modalidad", de "su" y demás enconillados. Hace doce años, aún resultaba lógica la sorpresa que podría provocar "su" estilo. Hoy no se justifica ya.

Convergamos en que hay un elemento de alta categoría estética en esas creaciones: la ingenuidad con que fueron concebidas las primeras. Pero esa ingenuidad ya no es completamente sincera, y la ejecución y los temas siguen en lo que empezaron a ser.

Pero toda la frescura de la momentánea inspiración se ha marchitado un tanto. Y si su lenguaje plástico fué al comienzo un gracioso balbuceo, empieza a resultar hoy menos gracioso, sin dejar de ser balbuciente.

Les queda a los cuadros del señor Figari, la anécdota, como tema central y motivo de interés. Una anécdota no bien definida, que en verdad es el ambiente de una época falseada por el tardío romanticismo americano. Amapola encarnada, amapola sangrienta del federalismo, fácil asidero del que se echa mano para hablar de tradición y de argentinidad".

Si es cierto que nuestro pintor no tuvo nunca en Buenos Aires un ambiente muy favorable, esto que reproducimos es una "stroncatura" en plena forma; pero asimismo no nos sorprende, pues comprendemos que no se ha sabido captar la verdadera esencia de su arte, que es su calidad fantástico-introspectiva.

Hay otros que lo culparon de un exceso de producción, pecado éste discutible, no siempre condenable y al cual en ciertos casos se le quiere

dar una acrimoniosa importancia. La producción escasa o abundante nada dice en pro o en contra de la obra de un artista y siempre hemos dudado de la competencia crítica de aquellos que suponen "a priori", que la excesiva producción es siempre en desmedro de la calidad, cuando artistas como Rubens o como Tiepolo han producido una enorme cantidad de obras y todas ellas, por algún motivo, maravillosas; mientras cualquier contemporáneo Sr. Pintamonas, en 20 años de su vida artística, ha pintado un cuadro y medio y dos bocetos, todos igualmente malos.

Tampoco aceptamos que Figari se haya inspirado, puramente a parti pris, en el romanticismo americano y en los Santos Lugares, pues esas cosas fueron para él como un esquema que instintivamente caricaturizó, llenándolo de fábula.

Y sería curioso recorrer un poco detenidamente, todas las apreciaciones críticas hechas en el país, y un poco también en el exterior, respecto de la obra del artista, sobre la cual se ha formado una abundante super-estructura literaria.

Creemos que en nuestro país son pocos los literatos que no tengan sobre su conciencia algún escrito o alusión a la obra de Figari; y hoy caemos forzosamente también nosotros en el montón, pero esto sí, sin ser literatos, lo cual nos sirve de disculpa.

Sobre lo que más se ha insistido ha sido precisamente sobre la tradición. Se clasificó a nuestro artista de intérprete o mejor dicho, de evocador esencial de nuestro pasado, agregándole también, colonial. Hubieran dicho, de nuestro folklore, lo cual hasta un cierto punto habría podido pasar. Se escribió, que habría que temblar retrospectivamente (auténtico) por la historia y la geografía si Figari no hubiese existido.

Se le trató de gran humorista, de satirizador social, de pintor universal y pintor histórico, en fin, el coro fué general. Prueba evidente de que su obra tocaba algún punto generalmente sensible, pues de otro modo no se explicaría esa abundancia de entusiasmos; a pesar de la disparidad de juicios. Pero sería muy curioso, aunque imposi-

ble, conocer cual era la opinión inconcesada del artista, respecto de todas esas opiniones.

Intérprete esencial de un pasado, de una tradición, en línea general, para nosotros, Figari no lo ha sido; pues un pasado y una tradición como los que el expuso, aquí evidentemente han existido únicamente en su fantasía. Nuestro pasado fue una cosa distinta. La importancia de "ciertas cosas" fue muy relativa en nuestras casas bien y no pasó nunca del segundo patio.

Además, el esquema evocativo dentro de su fantasía, en la obra de Figari, no se refiere con precisión a este país, sino que envuelve un poco todo el exotismo sud-americano, y esto más bien como fisonomía evocativa de recuerdo subjetivo-sentimental, que como gráfica fidelidad. Tampoco hubo en Figari un pintor del alcance de "gran maestro", como algunas veces se escribió, porque esto de maestro supone una función didáctica o por lo menos, una aptitud para la misma. ¿A quién hubiera podido enseñar Figari a pintar sus cosas? ¿Se podría suponer una escuela, un taller, con maestros y alumnos, todos pintando las obras de nuestro artista?

Tampoco hubo en él la extraordinaria habilidad que algunos le atribuyeron. Por el contrario, su manera, su técnica, es de lo más simple e intuitivo, sin recursos de "metier" y únicamente por fuerza de repetición se hace ligera, liviana, ágil.

También su composición es, simple: se esquematiza y se repite; las siluetas vuelven muchas veces a ser las mismas, aunque dentro de un inagotable cambio de lugar, de personajes y de colores y un indiscutible buen gusto.

Maestro en su arte es quien domina con una sapiencia técnica, todos los sujetos, mientras que nuestro artista se ve obligado a echar mano de una sola técnica "su técnica", para poder expresar únicamente los tales sujetos, uniformándolos en proporción y tamaño, pues no pueden ser de otro modo, a riesgo de no poder ser.

Pero, a pesar de todo el pro y el contra de lo que se haya dicho o se pueda decir, Figari queda como un caso genuinamente original de artista vocacional e intuitivo, narrador de fábulas introspectivas, tejidas a veces artificialmente sobre un esquema proporcionado por una tradición emotiva, y un colorista siempre interesante, a veces monótono, pero muchas veces maravilloso, de una sensibilidad refinada y cristalina.

En esencia, lo que vale del artista es todo esto y no lo que se le atribuye arbitrariamente con el afán de engrandecerlo y enaltecerlo, extralimitándolo.

Y dado que nuestro artista ha pasado ya a un reino en el que la chafalonía adulatoria no tiene curso, nosotros le hacemos la ofrenda de nuestra comprensiva y desapasionada sinceridad.

Figari, que seguramente fue pintor desde que nació, no quiso manifestar desde un principio su vocación y no sabemos si existe la historia de esa razón.

Llegó a la pintura ya anciano, a una edad en la que ya no se puede empezar un regular aprendizaje y una vida profesional.

Su instinto y su verdadera vocación finalmente triunfantes, supieron sacar recursos de los medios que poseía, improvisando una manera que sin hacerle perder un mayor número de años de los ya perdidos, les sirviera como medio para manifestarse. Lo sencillo de la composición y lo grotesco de las formas, en su caso, no importan.

Hubo alguien que dijo que el color lo había imitado de Anglada, y a sabiendas o no, dijo una tontería. Si Figari, en la vibración de algunos tonos, como es evidente, hace pensar en Anglada, es por similitud aparente y no por imitación. Y creemos que Figari se debe haber preocupado muy poco de Anglada y menos de imitarlo, pues los dos, en sustancia, son tan diversos, que a uno no se le ocurre compararlos.

Ya hemos dicho que del color, Figari tenía un instinto propio, original y además de sentirlo como color, lo sentía como materia casi táctil.

Tenía también raros aciertos, pues nadie como él, a pesar de hacerlo de pura "manera", llegó a dar el tono exacto, palpable, de ciertos muros pintados a la cal y de ciertos pañuelos y chales.

En sus obras se agita un conjunto de pequeños fantasmas fabulescos (casi gnomos) sudamericanos, agrupados o disueltos con una "verve" fácil, espontánea e inagotable y un sentido humorístico a veces patético, a veces solemne, animados de una gama colorística que si a veces, por efecto de la repetición, puede resultar monótona, muchas veces es fina, penetrante y algunas veces original y potente.

Un caso artístico raro por abundancia y valor de obras.

Había llegado a París en un momento oportuno, pues en aquellos años estaba allí en pleno vigor el exotismo artístico, que en el fondo tenía una razón de ser colonial y que habiéndose ya manifestado a mitad del pasado siglo con algunos pintores orientalistas, resucitaba más tarde con original potencia artística con Gauguin y al tiempo de nuestro artista se manifestaba con el "africanismo parisién". Figari debía forzosamente atraer la atención, pues dentro de aquel exotismo, su exotismo sudamericano constituía un caso original, y tal vez más por eso, que por sus genuinas cualidades de artista por temperamento y vocación.

Y en este nuestro país, un juicio que viene de París es terminante, aunque precisamente allí es donde los éxitos son relativamente fáciles, pues abunda público y crítica para todo.

Sin embargo, para la consagración de un artista de fundamental temperamento como Figari, no era absolutamente imprescindible.

E. P.

## "El David"

Periódico de  
Artes Plásticas

La verdad y la sinceridad,  
manifestadas con altura

# Un Renovador de la Pintura: Miguel Angel Merisi de Caravaggio

Cuando el gran Renacimiento italiano, después de la muerte de Miguel Angel y de Ticiano, declinaba estancándose en un amaneramiento vacío con los tardíos imitadores del Correggio, o en un academismo eclectico con la escuela bolognesa de los Caracci (Agustín, Anibal y Ludovico), surgió en la alta Italia un genio extraordinario: Miguel Angel Merisi, nacido en el pueblo de Caravaggio en Lombardía, que habría de marcar hondamente con su personalidad poderosa, la pintura de los siglos subsiguientes, influir sobre la formación de gran parte de la pintura europea, y muy especialmente en Rembrandt y su escuela, como también sobre gran parte de la pintura napolitana (la más grande del 600 italiano) y española, y sobre el desenvolvimiento sucesivo de la pintura hasta el principio del siglo XIX.

Había iniciado sus estudios con algún maestro

de bloques de luz y de sombra, que Caravaggio aclaró esas sombras y galanteó nuevamente las seducciones del colorido, y en este nuevo periodo expresa las más altas virtudes de su genio.

La influencia ejercida por este artista extraordinario en los artistas de su época y posteriores tiene algo de milagro, porque él nunca tuvo discípulos ni escuela. Trabajó casi siempre solo; su carácter pendenciero le obligó frecuentemente a emigrar de un lado a otro para huir de las persecuciones de la justicia. Históricamente es su huida de Roma en 1606, reo de homicidio en duelo, que lo obligó a ir hasta Malta, en donde ejecutó el retrato del Gobernador, Aloff de Vignancourt, hoy en el Louvre. (Es curioso que la famosa obra haya tenido por causa un delito).

Violento y vulgar lo recuerdan los contemporáneos, tan hábil en manejar los pinceles como la



MIGUEL ANGEL MERISI DE CARAVAGGIO. — "Jesús transportado al Sepulcro". (Roma. Pinacoteca del Vaticano). — En esta poderosa obra de Caravaggio se ve representada una naturaleza completa y energética, como no existe en la realidad; no imitada del natural, sino creada por el magisterio del Arte.

lombardo y luego se había trasladado a Venecia; pero su personalidad se determinó en Roma hacia 1585, pues allí, frecuentando la escuela del amanerado y entonces famosísimo Cavalier D'Arpino, se había intensificado su disgusto, ya latente, por la pintura de sus contemporáneos y que, por inevitable reacción en tan poderosa personalidad, lo empujó hacia la reforma de los credos artísticos vigentes volcándolo hacia la naturaleza, buscando en ella la realidad, con vivaz y crudo vigor.

No se crea, sin embargo, que este nuevo naturalismo del gigante lombardo fuese puro servilismo e imitación de la naturaleza; todo lo contrario, fue un verdadero super-realismo, la verdadera creación de una fuerte y expresiva naturaleza, que por su lógica de luz, color y forma pudiera existir y tener vida propia. No la reproducción de la naturaleza, sino su creación, vigorizada, clarificada, sintetizada.

Caravaggio borra el valor dibujativo conferido a las formas por los grandes florentinos, descarta desdenosamente todo efecto decorativo, simplifica la visión de los objetos por medio de un corte limpio de luz y sombra, profundiza y simplifica también la composición.

La pintura europea, que en el tardío Renacimiento se había perdido en la esterilidad e incomprendible imitación de Rafael y Miguel Angel, encuentra en el arte de este lombardo la palanca para apoyarse, y tal vez los extranjeros de entonces, más sinceros y más puros que sus contemporáneos italianos, todavía tan deseados de festividad y decoración, comprendieron y desarrollaron con mayor fe y sinceridad, la reforma iniciada por este grande italiano. Rembrandt nació, como escribe acertadamente Ugo Ojetti, en los brazos de este gigante.

"El contraste del dibujo contra el color y el color contra el dibujo, que es el ritmo eterno de la pintura, Caravaggio lo resuelve construyendo al color a vivir y a vibrar dentro de un férreo dibujo, apretado en esquemas irrompibles, obligándolo casi a pulsar, como la sangre apretada en las venas".

Fue precisamente después de pasado el periodo agudo de su reacción, hecho de intenso contraste

dado y de hecho sus obras, con su fuerza expresiva, manifiestan evidentemente el carácter impetuoso de su autor.

Murió relativamente joven, pues no había cumplido los 50 años, y su influencia ejerció acción extraordinaria sobre Ludovico Caracci, Domenichino, G. Reni, Guercino, y la sintieron profundamente Velasquez, Rubens y Rembrandt, verdaderos herederos estos últimos, del espíritu de Caravaggio.

Afirma U. Ojetti que, acusado por casi tres siglos de ser un rebelde, hosco, vulgar y brutal, hoy se nos aparece, al contrario, como un reconstructor que con una voluntad inflexible reconduce la pintura, extraviada en la retórica, a la franca y firme sinceridad de los antiguos.

"Un sabio, que intuitivamente sabe todo lo de los antiguos: la llama de Giorgione, las esfumadas sombras de Leonardo, el impetu diagonal de Tintoretto, mientras en algunas de sus obras se reviviera a Masaccio y en otras está presente Rafael".

Con su voluntad y su pasión trastorna el espíritu de los pintores, que después de él ya no partirán más desde una serena luz para esconder poco, en poca sombra, sino que desde una masa tremenda de sombra y de misterio, sacarán con pocos contragolpes de luz las formas y las almas de los cuerpos.

No por haber sido el Caravaggio un pendenciero y mal genio, se puede sacar en consecuencia de su pésimo carácter, que la violencia de su obra tenga esa causa, pues como dice acertadamente Ojetti, el arte, en los artistas, se desenvuelve en una línea superior a su vida moral y social, es más una causa que un efecto, más luz directa que reflejo.

El llamamiento de Caravaggio a la realidad, a la sinceridad y a la pasión y al mismo tiempo a la tradición del arte no ha muerto ni morirá, pues ha resucitado y resucita hoy en el corazón de los artistas que en las épocas de distorsión y de corrupción del arte, tienen la fuerza de separar su propia sinceridad de las hipocresías artísticas predominantes.

E. P.

## Un famoso escultor de caballos: Carlos Marrochetti

Sin duda, la mejor estatua ecuestre que haya sido ejecutada en todo el pasado siglo y lo que corre del presente, es la del Duque Emanuel Filiberto de Saboya, el vencedor de San Quintín, que se levanta esbelta, dinámica, equilibrada y poderosa, sobre un mediocre pedestal, en la Plaza de San Carlos en Turín.

No es esta apreciación la de pocos, sino la opinión de casi todos los historiadores y críticos del arte moderno, pero muy especialmente es la opinión concorde de todos los grandes escultores ecuestres contemporáneos, unánimes en elogiar sin retaceos esa estupenda obra maestra.

Su autor, Carlos Marrochetti, había nacido en Turín en los primeros años del pasado siglo, pero muy joven todavía se trasladó a Francia, en donde permaneció luego largo tiempo. Estudió con el famoso pintor Gros y, esto es lo curioso, concurrió como estudiante francés de Bellas Artes al codiciado premio de Roma. No habiendo resultado vencedor, emprendió sin embargo por su propia cuenta un viaje a la Ciudad Eterna, en donde se quedó estudiando desde 1822 a 1830.

Pocos son los artistas que pueden vanagloriarse de haber conquistado más rápidamente la fama y la fortuna. Había expuesto recién en el Salón de 1829 (tenía 24 años) una de sus primeras obras de significación, cuando su Rey Carlos Alberto lo llamó a su patria y le encomendó la famosa estatua ecuestre, que es la principal responsable de su gloria artística. Concluido en 1831 el estupendo bronce, el Rey, además de pagárselo espléndidamente, le confirió el título nobiliario de Barón para él y sus herederos.

Al año siguiente Marrochetti estaba de nuevo en Francia en donde empezó en seguida la estatua del Duque de Orleans para Versailles, luego un gran bajo-relieve para el Arc de l'Etoile, en donde había trabajado también el gran Rude y después un grupo escultórico para el Altar Mayor de la Madeleine. Estábamos entonces en el año 1845: Marrochetti acababa de cumplir los 40 años.

Muerto el Rey Luis Felipe, su protector, en 1848, nuestro escultor pasó a Inglaterra en donde iba a empezar el más rendidor y brillante periodo de su vida, pues es entre las espesas neblinas y las imponentes arquitecturas de Inglaterra y de Escocia, donde se levantan la mayor parte de los monumentos ecuestres ejecutados por Marrochetti. En Inglaterra lo había precedido ya su fama de gran estatuario, unida a la otra de hombre de la gran sociedad y ya suficientemente rico, siendo esta última cualidad y la de su prestancia física, más necesaria en la vieja Albión que en cualquier otro pueblo para triunfar; porque en Inglaterra, (especialmente en aquel entonces) hay siempre una profunda instintiva prevención hacia el que se encuentra necesitado, que se considera un "indeseable", mientras es digno de las mejores atenciones el que de nadie necesita.

Marrochetti se había trasladado a Inglaterra acompañado de su servidumbre y de sus caballos de los que era muy apasionado. La Gran Reina Victoria y el Príncipe consorte lo habían acogido con toda atención y cordialidad, tomándolo bajo su alta protección.

Marrochetti se había puesto a trabajar y ya en 1854, en la gran Exposición Universal de Londres, presentaba el modelo del monumento al Rey Ricardo Plantagenet, universalmente admirado; y luego proseguía en la ejecución de nuevos bustos retratos que le habían sido encargados, pues en aquel tiempo en toda Europa era imprescindible para la gente de la alta sociedad, tener su propio retrato en bronce o en mármol ejecutado por un artista de fama. Se cuenta que para conseguir una de esas obras de Marrochetti, los Señores de Inglaterra esperaban turno por largo tiempo, prontos a posar a un requerimiento del artista. Igual caso pasaba en aquel entonces en el estudio de Bartolini de Florencia, ante cuyas puertas esperaban largas horas los lujosos carruajes de los señores que por turno posaban para el artista.

Nuestro escultor trabajaba con una laboriosidad prodigiosa, sin faltar a sus deberes sociales, a las fiestas de la Corte, a las carreras de caballos, a las cacerías, pero el italiano Marrochetti poseía una cosa que es tesoro para el artista: el dominio técnico absoluto de su propio arte. Así iba ejecutando el monumento del Príncipe Alberto, la estatua tumbar de la infeliz Princesa Elisabeth, hija de Carlos I, el monumento a los soldados ingleses de Escutari, en Turquía, una estatua de Wellington, una estatua de Sir Jamsetjee para la Plaza Waterloo de Londres, dos monumentos a Lord Clive, uno a Roberto Peel, otro a Lord Melbourne para la Catedral de San Pablo. Y más todavía: uno a M. Thackeray, la estatua de John Cast para Westminster, otra de Earl Broynlow, otra de Wellington para América, etc., etc.

Elegido miembro de la Royal Academy, en la historia de dicha Institución escrita por Sir William Sandby, se califica a nuestro escultor de "osado en la composición y romántico en tratar los temas, de mucho espíritu en el dibujo de caballos y seguro en la postura de los jinetes; lleno de nobleza y de idealidad en los retratos y esculturas femeninas", y por esas relevantes dotes, el autor lo considera en todo "digno de la gloria y de la protección que los ingleses le han concedido".

Efectivamente: el monumento ecuestre de la joven gran Reina Victoria, adolescente y coronada, que se levanta en Glasgow desde (1856), es un triunfo de suprema gracia y real dignidad.

Una sensación de maravilla, en verdad, despierta la inmensa obra realizada en Inglaterra por Marrochetti, y por cierto que en aquel gran país, excluyendo al Severs y pocos otros, el escultor italiano fue durante toda su permanencia un dominador y un príncipe del arte.

Y su fama repercutía en su patria, pues en 1852, el gran Ministro artífice de la unidad de Italia, Camilo Cavour, al votarse la ley que decretaba un monumento al recién difunto Rey Carlos Alberto, decía en plena Cámara que Marrochetti estaba considerado como el primer escultor de Inglaterra, y como escultor de obras ecuestres, el más distinguido de toda Europa.

Desde Londres, en ese tiempo, el Conde Esta-

(Sigue en pág. 3, col. 4)

# Puristas y Pre-Rafaelistas

Maduraba en su primer tercio el pasado siglo; el neo-clasicismo surgió con el vigor de un David y la perfección de un Cánova, se había estancado, transformándose en frío academismo con Thorvaldsen, Camuccini y Sabatelli. Gérault y Delacroix abrieron las puertas de la pintura al romanticismo que venía del norte e iniciaban un periodo en que el artista debería de ser libre e independiente y no tener otro objeto que el de desarrollar su propia personalidad, su propio temperamento, imprimiendo a la historia del arte un carácter nunca habido antes, de libertad a desprecio y de desprecio a libertad, para llegar al actual estado de desorden.

Pero contemporáneamente, no faltaron artistas o mejor dicho grupos de artistas, que no querían cortar los lazos con el pasado y deseaban reunirse de un modo o de otro con alguna fórmula de arte ya madurado y que a su tiempo había imperado triunfante y cuya fama todavía duraba a través de los siglos.

La pintura alemana, que en los siglos del barroco había caído muchísimo, tampoco había sacado gran provecho del movimiento neoclásico y menos todavía podía sacar del romanticismo.

El movimiento Purista de los pintores alemanes educados en Roma, tuvo muy poca influencia en Italia, pero en Alemania tuvo carácter de profunda renovación. Renovación que bien podía considerarse como un aspecto del romanticismo en cuanto a su carácter místico-religioso; un retorno a la pureza de la fe cristiana inspirado en las limpias y puras formas de los pintores italianos del Renacimiento que mejor habían conservado su contenido religioso, aunque la imposición de una regla y de un modelo sea cosa absolutamente contraria al romanticismo.

Los Puristas pretendían crearse también un ambiente conforme a su credo artístico, pues vivían clausuralmente unidos en un viejo convento de Roma, propagando su credo y hablando de maravillosas conversiones.

Pedro Cornelius (1783-1867), que fué el jefe principal de esa escuela, era hijo de un excelente pintor que lo habían educado ejercitándolo en copiar incisiones sacadas de sujetos rafaelescos, y ya desde niño había sabido formarse un estilo propio.

Llegado a Roma todavía muy joven, ante los frescos del divino Rafael y de Miguel Ángel, había sentido ensancharse su pecho. En Roma se encontró con otros artistas de su raza, Overbeck, Schadow, Veit, todos extasiados frente al gran arte italiano.

Así habían fundado la comunidad artística de los Nazarenos, llamándose también Monjes de San Isidro (lugar de su residencia).

Frente a las maravillas del Renacimiento, buscaron de poner nuevamente en auge el fresco, no solamente en su inspiración sino también en su misma técnica, en la cual se habían ejercitado. Y llegaron a dejar algunos ciclos de frescos notables, como por ejemplo el que luego fué transportado de Roma al Museo Nacional de Berlín, que allí se conserva orgulosamente.

Pero Cornelius tenía vistas más largas que sus compañeros y no poco escándalo causó entre ellos una noche, en que levantó repentinamente su cetro.

Más tarde, encaminado hacia el arte energético de Alberto Dürer, había de dar a su patria un espléndido y majestuoso arte decorativo, aunque nunca haya podido dar vida a su colorido.

Mientras Overbeck, siempre más fascinado con la gracia de las pinturas de Rafael, especialmente de la manera umbra y florentina, se sumía siempre con más fe en la pura pintura religiosa, de la que dejó obras notables.

Cornelius quedó un solitario, mientras se iba imponiendo la cursi pintura de género y el paisaje, que él aborrecía.

Entre los Puristas debemos mencionar también a Lucas Fühlich, Julio Schnorr y Ludwig Richter, Antonio Bianchini, de Roma y el mantuano Sanguinetti.

Sin embargo, a pesar de estos nombres, la causa del Purismo estaba ya perdida. Hoy, únicamente de Overbeck queda el recuerdo y la admiración para sus obras.

Pero a un movimiento parecido y casi se podría decir su derivado, el de los Pre-rafaelistas, estaba reservado el triunfo; pero los pre-rafaelistas habían dirigido su mirada a los cuatrocientistas Botticelli, Lippi y otros florentinos de aquella época, únicamente con el fin de aprender de ellos a observar la naturaleza con simplicidad y sinceridad, aprendiendo a copiarla con exactitud en sus mínimos particulares, escudriñando todo lo que podía tener y dar un aspecto de vida. Buscaban en aquellos artistas del pasado un modelo, pero únicamente para darse cuenta como esos artistas serenos y espontáneos, habían sabido copiar la naturaleza variada y siempre atrayente.

También los pre-rafaelistas, al igual que los puristas, querían que el arte tuviese la virtud de embellecer las costumbres, una determinada misión moral, pero no recurrían a fórmulas de misticismo religioso; buscaban ardientemente lo verdadero y creían que únicamente la verdad podía ser el fundamento de la moral.

El pre-rafaelismo es pura gloria de los pintores ingleses y tuvo su mayor fortuna en Inglaterra, cuyos grandes retratistas habían demostrado anteriormente la capacidad de saber penetrar hasta la íntima psicología del modelo. Pero con este minucioso amor de los pre-rafaelistas por la naturaleza, quedaba también satisfecho el deseo analítico de las cosas, que es uno de los grandes caracteres del genio anglo-sajón.

Grande fué la influencia que tuvo el pre-rafaelismo en el arte inglés y bien puede decirse que esa influencia sobrepasó en mucho los confines de Inglaterra, pero allí todavía perdura esa influencia. Su principal pregonero fué el grande Juan Ruskin, que a la predica de ese credo artístico-moral, debía consagrar toda su noble vida.

Los fundadores de la confraternidad pre-rafaelista (The Pre-Raphaelite Brotherhood), fueron Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt, John Everett Millais, el escultor Woolner, William Blake y otros más.

Sin embargo, la responsabilidad de ese movimiento artístico no corresponde como creen muchos (comprendido el famoso Merimée), a John Ruskin. Ninguno de aquellos artistas había podido conocer anticipadamente sus escritos; únicamente éste, luego de admirar repetidamente sus obras, se constituyó de "motus proprio" en su defensor, en contra de los empecinados ataques de la prensa inglesa.

El realismo, que ya hemos dicho constituía la base de los pre-rafaelistas, era muy diverso de aquel que iba a triunfar en la pintura francesa, en cuanto que a las figuras tomadas de la verdad natural, aquellos trataban de dar una expresión poética e infundir en ellas la fuerza del símbolo, como habían sabido hacerlo magistralmente los grandes cuatrocientistas.

Es notable que cuando los pre-rafaelistas estaban todavía recogidos en el fervor de su vida de Roma, acostumbraban agregar a las firmas de las obras, las sacramentales iniciales P. R. B.

Dante G. Rossetti, el jefe de la escuela, noble y digna figura de artista de cuantas puedan haber habido, esquivaba presentar en público sus obras y muy pocas veces expuso sus telas. Es fácil analizar su arte, pero difícil explicar como en sus obras vienen a reunirse misteriosamente tantas profundas notas de suprema belleza.

Holman Hunt quedó siempre fielmente adherido a la máxima pre-rafaelista: "Estar en la verdad o morir", y su obra titulada "Luz del mundo" es una figura del Redentor de un encanto sugestivo tan fuerte, que al que ha podido verla se le graba en la memoria para toda la vida. En esa cara del Cristo hay una expresión tan profunda, que observándola, no puede uno despegarse de ella.

Eduardo Burne Jones fué un temperamento privilegiado por la claridad de su concepción y la pureza de su fuente poética, la extraordinaria elegancia de su dibujo y hermosas dotes de colorista.

Además, no faltaron en Europa artistas prontos a enamorarse de la fórmula pre-rafaelista y entre tantos, es de hacer notar el ruso Ivanoff y más tarde el italiano Aristides Sartorio, en las obras de su juventud.

(Uno de los caracteres principales de los pre-rafaelistas, fué su especial, minuciosa y original interpretación del paisaje).

Pero el alma de ese estupendo movimiento artístico fué y quedará para siempre, el noble y grande John Ruskin, apóstol religioso de la belleza, que en el siglo de la ciencia sin derrotas, se creyó a sí mismo un reaccionario! Fueran todos como él los reaccionarios, tuvieran todos como él la bondad del espíritu que sabe elevarse desde las flores a las estrellas, desde los animales más humildes a las criaturas más selectas, con aquella bondad amplia, generosa, tolerante, que palpita en su noble espíritu. Sincero, modesto, supo componer su vida como se compone una obra de arte y la lectura de las obras por él dejadas siempre llegarán, a pesar del tiempo y del cambio de horizontes y de mirajes, a conmover hondamente a toda alma de artista.

De John Ruskin: "Yo repito: nada más que la verdad, tanta verdad cuanto sea posible. Pero la verdad representada de modo que la imaginación le ayude para llegar a dar la impresión de la realidad; y la diferencia que hay entre un noble y un vulgar artista, consiste precisamente en que el primero pone en su obra la mayor cantidad posible de verdad, buscando que aparente ser imaginaria, mientras el segundo emborachará su obra buscando que aparezca real, con la menor cantidad de verdad".

De Holman Hunt: "Yo creo que toda persona inteligente que vaya a un museo de arte y allí se dé cuenta de la vinculación de los hechos más antiguos con los más modernos, debe sentir instintivamente la certeza de la existencia de un Creador".

De Blake: "Si queréis degradar la humanidad, el medio más seguro será el de empezar a degradar el arte".

(Con datos de Ruskin, Siseranne y Menasci).

E. P.

## Las Leyes del Neo-Clasicismo

De UGO OJETTI

(Traducción)

Evidentemente, parece que en arte ya estamos en plena reacción y más exactamente se podría decir de la reacción clásica, o mejor dicho todavía, neo-clásica.

Pero si arte clásico quiere decir orden, por el momento hay un gran desorden y por eso mismo me he permitido reunir aquí, algunas de aquellas olvidadas leyes que yo siempre he estimado perpétuas, y algunas de ellas no solamente en arte.

1º—La obra de arte no debe revelar el esfuerzo del artista. En ella el artista debe demostrar siempre saber y poder mucho más de lo que en ella ha puesto. Lo que dijo Tucídides de los Atenenses, se podría repetir por ejemplo a respecto de Rafael: "Ellos daban cumplimiento a su mejores obras con un aparente descuido"; pero descuido no es negligencia.

2º—También en pintura debes saber bien lo que deseas expresar y debes manifestarlo lo más franca y claramente que te sea posible.

3º—El esbozo es nada; la obra bien concluida es todo. En arte, igualmente que en la vida, lo que importa no es el suspiro de amor sino el recién nacido vivo y vital.

4º—Ningún artista es autodidacta. Si tienes fe en tí mismo no debes temer a los antiguos ni tampoco a los contemporáneos. Debes servirte de todos ellos y no servir a ninguno. El egoísmo, para el artista, es una virtud. De Donatello, Masaccio, Ghirlandajo, anterior, de Perugino, Pinturicchio, Miguel Ángel, Leonardo, Fra Bartolomeo, Sebastián del Piombo, Rafael Sanzio ha sabido tomar lo que le convenía para ser Rafael.

Mientras hoy era él, el Señor Pintamonas no quiere entrar en los museos de arte, por temor de comprometer lo que él llama su propia originalidad, pero copia a Cézanne de las fotografías.

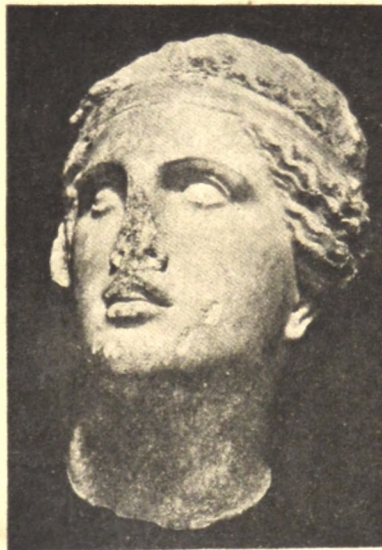
# SCOPAS

Ya hemos hablado de los grandes estatuarios broncistas Policeto y Lisipo, y en nuestro último número tratamos del gran Fidias. Corresponde ahora hablar de los grandes estatuarios marmolistas, Scopas de Pharos y Praxiteles de Atenas.

Fidias, Policeto, Lisipo, Scopas y Praxiteles forman la constelación mayor en el cielo del gran arte escultórico de la antigua Grecia, incomparable y nunca alcanzado. Sin embargo, no fueron los únicos, pues ese cielo estaba cubierto de otras constelaciones e innumerables estrellas.

Como Policeto con Fidias, así ya en la antigüedad se ponía Scopas cerca de Praxiteles, puesto que dos generaciones más tarde, estos como aquellos compendian el pensamiento artístico de su época.

Los dos preferían el mármol al bronce e igualmente preferían tratar la figura humana juvenil, confiriéndole una belleza genial y deslumbradora.



SCOPAS. — "Cabeza de Afrodita". (Atenas, Museo Nacional)

Pero a nosotros nos parece más grande la diferencia entre los dos artistas que su semejanza. Y esta diferencia surge de un profundo antagonismo psicológico: Praxiteles, sentimental y delicado, sereno, armónico, compuesto; Scopas, apasionado, dinámico y violento. Así, un antiguo describe una obra de Scopas: "La figura parecía saltar del pedestal; toda la pulsación de la ardiente vida se veía golpear en ese mármol".

Scopas provenía de una familia de artistas de la isla de Pharos, localidad de donde se extraía el famoso mármol homónimo que sirvió a tantas y tantas obras maestras, y era aparentemente más anciano que Praxiteles y también el que en la antigüedad tenía mayor fama, puesto que de sus obras y de su gloria el mundo antiguo estaba lleno.

Probablemente su obra, agitada y llena de "phatos" respondía al gusto de una gran parte de aquel mundo griego lleno de luchas apasionadas, de empresas del más intrépido valor, de venganzas despiadadas. La retórica de su tiempo indicaba magistralmente los medios con los cuales se puede excitar las pasiones de los hombres; y por eso, también, al arte se pedía los efectos más fuertes de la pasión y de la conmoción. Y como a esa necesidad Scopas correspondió felizmente con sus obras, comprendemos la influencia que debió ejercer.

Lo mismo que sucede con Fidias pasa también con este maestro, pues casi no se han encontrado obras que puedan serle atribuidas con certeza, y más que nada, para hacernos una idea de su arte, tenemos que dirigirnos a los testimonios de los antiguos, que nos aseguran haber sido Scopas uno de los maestros más laboriosos y fecundos de todos los tiempos.

Mucho más que Praxiteles él había trabajado para los santuarios, pues su estilo más ideal y, más sublime, se adaptaba mayormente a esa clase de obras. Sin embargo, también se distinguía por una extraordinaria versatilidad, puesto que a más de insigne escultor fué también original arquitecto, y con su arte supo coger los aspectos más diversos y contrapuestos de la vida.

5º—Después de tantos años de movimiento avanzista y de convulsión, sería muy bueno restituir a la pintura el reposo, la serenidad y la estabilidad, contribuyendo de este modo a virilizarla.

6º—Debes creer en la belleza y en su encanto en este mundo, y si es posible, también en el otro.

7º—En pintura, el paisaje es un esclavo, y el dueño es el hombre. Nosotros los modernos, apenas libertados los esclavos de carne y hueso, hemos liberado también a ese otro esclavo pintado: el paisaje. Fué una moda romántica y pasajera, porque el paisaje no es un libre sino un libre que desea volver a la esclavitud, como es de su naturaleza incorregible. El pintor verdadero es aquel que con su arte sabe crear un hombre; lo restante es puro relleno.

8º—El pintor debe representar al ideal tan visible y tangible como lo real, porque lo ideal en arte, no puede ser nebuloso o aproximativo.

9º—Debes inventar con fuego pero pintar con calma.

Los datos cronológicos pertinentes a Scopas, escasean; sabemos que Artemisa, viuda de Mausolo, sátrapa de Caria, muerto hacia 350 (a. J. C.), quiso levantar un suntuoso sepulcro a su esposo y que entre los escultores llamados a decorarlo estaba nombrado Scopas. Quedan restos de esas esculturas y entre éstos, fragmentos de frisos que representaban batallas contra las amazonas y los centauros y carreras de cuadrigas de caballos. Seguramente, la inspiración de estas obras corresponde a Scopas, pero no se podría asegurar cual de esos fragmentos fué ejecutado de su mano, puesto que en aquellos tiempos el trabajo, una vez establecido y proyectado, se distribuía entre varios artistas para que contemporáneamente lo ejecutasen.

Con respecto a las obras de este genio de la escultura griega, más afortunadas han sido las excavaciones del templo de Athenas Alea en Tegea, que pusieron al descubierto algunos restos de dos grandes composiciones escultóricas del insigne maestro: una cabeza de jabalí y una de joven, otra media cabeza con yelmo, y más tarde aparecieron otros fragmentos y una magnífica cabeza de Hércules imberbe.

Lo que a primera vista impresiona de esas cabezas, es su expresión patética, el empecinamiento de la lucha, el dolor del que sucumbe.

Esa expresión está obtenida con medios plásticos de gran energía; las cabezas están energicamente reclinadas hacia atrás, la faz levantada, la boca semi-abierta en afanosa respiración, deja entrever la hilería superior de los dientes. La frente, vivamente agitada, se arquea sobre la raíz de la nariz. El ojo encavado profundamente en la órbita, el globo sombreado con el corte limpio y relevado del párpado superior y su ángulo interno hacia la nariz, encavado y profundo, da una honda expresión de excitación y pasión. La repetición de estos rasgos en todas esas cabezas y la angulosidad cuadrada del cráneo, nos revelan los caracteres peculiares del arte de Scopas. Pero el



SCOPAS. — "Cabeza de Melagro". (Roma, Academia de Francia).

arte griego ha dejado muchas otras obras adheridas al estilo de Scopas, entre ellas el famoso Melagro del Museo de Berlín y el Hércules del Museo de Londres, los dos provenientes de Italia.

Una novedad, un descubrimiento, ofreció Scopas al mundo: el phatos.

El arte del V siglo había buscado en todo expresar las calidades morales permanentes, el ethos. Esta expresión tienen los dioses de Fidias, como igualmente la tienen los personajes de Esquilo y Sófocles. Pero al tiempo de Scopas, había vivido Eurípides, que bajando a los abismos del corazón humano, lo analizaba en sus luchas y sus pasiones, introduciendo en el arte griego ese elemento, el pathos, que la escultura luego debía de hacer suyo con el arte scopádeo.

(Con datos de Loewy y Baumgarten).

E. P.

## El Escultor Marocchetti

(Viene de página 2)

nislao Grimaldi escribía que Marocchetti estaba en el apogeo de su carrera; que en Londres, además de sus obras, realizaba exposiciones de obras de Rubens y de Ticiano; que tenía en aquel entonces 50 años, en el vigor de su edad, honrado, muy rico, lleno de vida y muy activo.

Su última obra hecha en Inglaterra fué la gran estatua del Príncipe Alberto, destinada al mayor parque de Londres, y la tenía pronta para la fundición en 1867. En aquel año, Carlos Marocchetti fué a París con motivo del casamiento de una sobrina suya, y el 28 de Diciembre, enfermado de improviso, moría en Passy, todavía en la plenitud de sus fuerzas.

Admirable vida de gran artista y gran señor!

(Algunos datos de A. B. C.).

E. P.

# El Pintor Ferruccio Ferrazzi

Entre los más renombrados artistas contemporáneos hay muchos que deben su celebridad a la fortuna de haber sabido interpretar a tiempo una moda artística o al haber llegado a coquillear, con alguna imprevista ocurrencia estética, el cansado y semi-degenerado gusto moderno, despertando un interés hecho de curiosidad y snobismo más que de atención y pasión por el arte; pero hay también aquellos, y no son la mayoría seguramente, que deben su fama a sus propios méritos artísticos, méritos hechos de vocación, aptitud, estudiosidad, sana y legítima originalidad, fruto de verdadero temperamento y no de adheridas ocurrencias. Y como para el saneamiento y moralización del arte es útil hablar de estos últimos, hoy trataremos de ilustrar aunque sea sumariamente, la obra de uno de los más prestigiosos representantes actuales del resurgimiento del moderno arte italiano, resurgimiento que por su indiscutible claridad, valor y decisiva energía, está llamando fuertemente la atención de todo el mundo artístico internacional.

Este artista es el pintor Ferruccio Ferrazzi, nacido en Roma en 1891; por consiguiente, artísticamente, un joven.

Su primer estilo o "manera", se habría podido clasificar en aquella pintura "lírica" que en Pascoli y D'Annunzio había encontrado una vena poética místico-heróica, aunque en aquel tiempo Ferrazzi concebía su mundo también en sentido casi místico humanitario.

Nuestro pintor tuvo fortuna desde sus principios, pero al toparse con la primera reacción futurista se sintió como descompaginado y de la pintura expresiva semi-religiosa pasó de golpe a un futurismo personal, bastante diverso del futurismo entonces predicado por los líderes del famoso movimiento.

Entre dudas y crisis de conciencia, Ferrazzi revió, asimiló y superó en aquellos años todos los nuevos valores puestos en línea en ese tiempo.

Para mejor comprenderlo, es preciso considerar que nuestro pintor es un espíritu místico, un solitario en continua búsqueda de una verdad que toma con fe y realiza con seriedad y empuje, casi dramática labor. Por eso, sus figuras expresan muchas veces con sinceridad un profundo y silencioso dolor, porque su fantasía casi irreal acompaña siempre los movimientos de su espíritu, dando figuras y escenas al movimiento de su propia pasión.

El ventarrón futurista que había revuelto tantas cabezas de artistas pasó, y en 1920 en Europa y principalmente en Italia, le sucedió una tendencia neo-clásica que trató de volver a poner las cosas en su lugar.



F. FERRAZZI. — "Mujer entre dos espejos" 1925. (Milán. Col. Dr. Cardarelli)

Pero allí en Italia, entre futurismo y sucesivo neo-clasicismo se introdujo la encantada ilusión de la "pintura metafísica".

En aquel tiempo, las cualidades de extraordinario dibujante de Ferrazzi se traducen en magistrales dibujos de un signo sabio y puro, que en aquel período lo distinguen de todo otro artista.

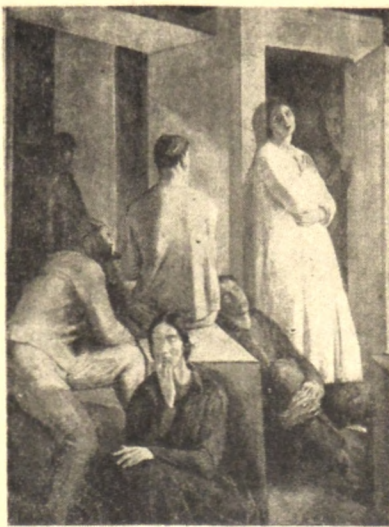
Componía sus cuadros con sapiencia y resentía las varias influencias de los grandes maestros de la escuela neo-clásica, aunque conservando siempre, a pesar de estas aventuras estilísticas, la pensativa melancolía, el dolor silencioso, el empuje idealístico suyo propio en todas sus obras. Y precisamente, para expresar siempre estos sentimientos, es que nuestro pintor se sirvió muchas veces de la pintura metafísica, de sus recuerdos futuristas y a veces de purísimas líneas clásicas que recordaban los más puros y hermosos tiempos del primer Renacimiento.

Entre sus figuras silenciosamente doloridas o a veces desesperadas, entre el humanitarismo o emotivismo y la pura, reseca y helada línea clásica que canta la pura belleza de la forma y los malabares de un puro juego compositivo, no debería existir punto de contacto; y sin embargo, la obra de nuestro artista posee siempre una estable continuidad en aquel su proyectarse hacia lo espiritual que inspira siempre su obra y que a veces se desborda en un refinamiento casi pre-rafaelista.

Ferrazzi ha sentido también la ventolera de la reacción naturalista, y en esta su nueva orientación que lo lleva hacia la naturaleza, a la vida de los animales, al ambiente campesino, se presenta a veces como un pintor de puro instinto casi carnal, de buenos empastes sostenidos sobre tonos casi sin claro-oscuros, pero también en esta tendencia, especialmente en la composición, los cuadros de Ferrazzi contienen siempre algo de sagrado.

En su última orientación nos encontramos con un Ferrazzi que ve todo como si fuera un "mito", que busca asir en su obra el sentido solemne de las cosas y que ve en ellas únicamente la sustancial proyección de su espíritu. Conceptos todos éstos que el mismo vierte también verbalmente y que expresan con bastante claridad la esencial línea de su arte y que revelan la capacidad místico-espiritual de su alma.

De las obras de Ferrazzi se puede hablar verdaderamente de un "contenido", porque su autor demuestra de hecho, en ellas, sentir de una "manera"



F. FERRAZZI. — "El viaje trágico" 1928. (New York. Col. Hamilton)

el mundo y la vida, no solamente como pintor sino también como hombre que aspira a un mundo mejor.

Objetivamente, nuestro artista revela en todas sus obras significados más que morales, puramente interiores.

En algunas de ellas considera un aspecto religioso de la vida; en otras, la agobiada tragedia; en otras canta la pureza que lava la carne del pecado y la espiritualiza, y en otras muchas la vida natural: el parto materno, los hombres que doman las fuerzas naturales y bestiales, el sueño de los viejos vigilados por sus fieles compañeras o la sabiduría de la madurez y las obras de la inteligencia y del brazo humanos.

En todas se manifiesta un poder de idealización de la vida, presentándola como una manifestación verdaderamente cósmica y cada episodio surge con la majestad de un símbolo.

Ahora bien; téngase presente que este pintor y sus obras se formaron en aquel tiempo desordenado y perverso, en cual las alucinaciones y deformaciones parisienses y los gritos bárbaros de los nihilistas nórdicos dominaban el arte del mundo civilizado.

Únicamente un artista fuertemente dotado, puro e incontaminable, podía ser capaz en aquel tiempo de realizar esa obra, mientras la casi totalidad de los artistas nuevos europeos y también americanos, caían fatalmente en la vorágine del absurdo y fun, daban el actual estado de lamentable confusión, desamparo y pauperismo del arte, del cual saldremos Dios sabe cuando.

E. P.

(Con datos de Constantini).

## Del anciano fundidor florentino Don Guzmán Vignali

DE LA FUNDICIÓN DE LOS METALES

(Viene del número anterior)

**Bronce amarillo.** — También con esta liga metálica debe usarse el procedimiento indicado anteriormente, aumentando el metal con cobre o zinc y una pequeña parte de estaño, si al probarlo demostrase poca fluidez.

Nunca conviene usar las ligas metálicas en primera fundición, pues en ellas no están todavía bien amalgamadas y conviene siempre realizar una segunda fundición del metal antes de llenar los moldes.

Para obtener una buena composición, hay que poner en el crisol, primero el cobre con un poquito de bórax y cuando se encuentra en ebullición y la superficie del metal es limpia, se agrega el estaño, agitando el líquido con un barrote de hierro (teniendo cuidado de no tenerlo demasiado dentro del metal en fusión, porque una parte del mismo quedaría disuelto en el metal y después agregar los otros metales.

Únicamente se hace excepción en las ligas que llevan níquel, porque éste va agregado al cobre ya fundido, y el barrote de hierro que se usará para revolver, será recubierto en este caso de tierra refractaria, dado que en la liga con níquel, el hierro se fundiría muy rápidamente mezclándose con el bronce y arruinándolo.

**Fórmulas de ligas de bronce para fundiciones artísticas.**

1º.—Para la fundición de obras monumentales, estatuas, etc., realizadas con el sistema de la cera perdida, se usa la siguiente liga, que presenta buena resistencia, maleabilidad y que es de color oro-rojo: cobre 88 p., estaño 8 p., zinc 4 p.

2º.—Liga para pequeñas fundiciones artísticas. Esta liga es todavía más fluida y maleable: cobre 86 p., estaño 10 p., zinc 4 p.

3º.—Otra liga un poco más ordinaria y comercial pero todavía buena, es la siguiente: cobre 80, estaño 8 p., zinc 12 p.

## EL DAVID

PERIODICO DE  
ARTES PLÁSTICAS  
CUESTA \$ 1.00  
POR AÑO

## XXVIII Salón Argentino de Artes Plásticas 1938

Hemos tenido oportunidad de visitar el último Salón Anual Argentino de Bellas Artes recientemente clausurado, y habiéndolo podido observar con tiempo disponible y detenida atención, queremos, aunque sea sucintamente, expresar nuestro sincero parecer respecto del mismo.

Alojado dignamente desde hace tiempo, en un adecuado edificio, ahora completamente renovado, con todo confort y entonada disposición de luz, que surge de una sabia coordinación de la luz natural con la artificial; tapizadas las paredes interiores de sus numerosos salones con buenas telas de tonos adecuados, haciendo notar que muchas de esas salas están tapizadas con buen terciopelo, que con su tonalidad más bien oscura y mate, contribuye extraordinariamente a realzar el efecto de las obras allí expuestas; el edificio está ubicado acertadamente en uno de los más nobles y tranquilos parajes de la gran ciudad bonaerense, lejos del bullicio y del cursilerío comercial e industrial.

La concurrencia de los artistas argentinos y extranjeros residentes, al Salón Anual, es siempre muy numerosa, pues a más de las distinciones y consagraciones que aportan los premios, hay numerosos premios en adquisiciones importantes y sumas de dinero no despreciables.

Los dos grandes premios de pintura y escultura son cada uno, respectivamente, de \$ 7.000 moneda nacional.

Por otra parte, el prestigio indiscutible de los miembros que integran el jurado contribuye a darle seriedad y garantía de amplitud de criterio y serenidad de juicio.

El presente año, el Jurado se formó con los nombres prestigiosos de José León Pagano, Pio Collivadino, Alfredo Guido, Gregorio López Naguil, Miguel Victorica, Raúl Mazza, Adolfo Montero, para la pintura, y para la escultura, Agustín Riganelli, Raúl Podestá, Rogelio Iruia, Alberto Lagos, Emilio Sarniguet, Héctor Rocha, Arturo Dresco.

Como se ve esta comisión surge casi en su totalidad de artistas que en dicho salón han alcanzado los máximos honores y están fuera de concurso.

Se presentaron 931 obras de pintura y 160 de escultura, siendo aceptadas 351 de las primeras y 69 de las segundas.

Es decir, que aceptaron un poquito más de un tercio del total enviado y la meditación de este porcentaje sirva de consuelo a nuestros artistas lugareños que se quejan del fallo generosamente magnánimo del recién clausurado Salón uruguayo.

Hemos sido informados allí, que la Comisión del Jurado para el Salón Argentino trabaja con mucho tiempo disponible y con toda comodidad y tranquilidad, pues nos aseguran que en el juicio se llevan un par de meses de tiempo y eso deben tenerlo en cuenta aquí, en donde es costumbre exigir que un jurado del Salón se expida en pocos días.

Primero mirar y profundizar bien, luego juzgar. Mencionaremos aquí el voluminoso y bien detallado catálogo, ricamente ilustrado, que en todo sentido constituye una eficiente documentación del Salón, orienta al visitante en la individualización de las obras y le proporciona todos los datos respecto al jurado, valor de los premios, dirección particular de los artistas, etc., etc.

No queremos entrar en una minuciosa y particular ilustración de las obras expuestas en el Salón argentino, ni tampoco en el examen particular de los artistas, ni en la evaluación de los premios adjudicados. No tenemos suficiente conocimiento del ambiente artístico argentino para atrevernos a tanto.

Únicamente nos concretaremos a observar las cosas en conjunto y a emitir un juicio en ese sentido, con relación a la impresión personal que hemos recibido.

Empezaremos por afirmar, y esto después de largos años de diligente observación de casi todas las manifestaciones artístico-plásticas europeas, con la acumulación de experiencia que esto importa, que la pintura argentina, en su conjunto, es hoy de primer orden y que puede ser razonablemente y relativamente comparada con cualquiera otra de naciones de vieja civilización artística. Y si evidentemente le faltan tal vez aquellas notas de fuerza que se vislumbran en algunos casos de aquellas, en cambio tal vez las supera por una mayor entonación general y una mayor cordura. Y lo más interesante es que ese indiscutible carácter de entonación general no surge de una tendencia generalizada y unilateral o de un carácter étnico unitario, como sucede entre las naciones de Europa, sino que surge de un eclecticismo general, en el cual las más diversas tendencias y maneras y los más diversos caracteres tienen su franca manifestación, pero que todos están ya subordinados a un carácter de entonación superior a ellos, amplio y tenue, pero evidente. Carácter formado por el aire, el sol, el agua y la tierra de esa ya formidable y todavía potencial Nación de allende el Plata. Este carácter ya evidente e indiscutible, es lo que le da a esa pintura su argentinidad.

Sucedé allí con el arte, como nos sucede con nuestras personas, que creyéndonos los nacidos aquí, españoles, italianos, franceses, alemanes, rusos, etc., según nos caracteriza nuestra sangre, yendo a Europa, al enfrentarnos con la Nación que a cada uno corresponde, nos sentimos tan diversos y tan opuestos, mientras surge dentro de nosotros la conciencia clara y precisa de nuestro parecido y de nuestra homogeneidad con todos los de acá, aún siendo de descendencias diversas y opuestas.

Así surgen y se forman las patrias para los hombres y para el arte, aún cuando hayan quienes están empecinados en negarlas.

Ese carácter general de la pintura argentina, ya lo habíamos notado personalmente en 1923 en la Bienal de Venecia, cuando a cortés invitación de aquella entidad, la Nación Argentina había concurrido con un selecto núcleo de sus mejores artistas.

Recordamos muy claramente la Sala Argentina, entre aquella Babel artística internacional de la post-guerra. Su carácter era inconfundible, si bien no tan evidente como el de hoy. En aquellas obras argentinas había tendencias y expresiones técnicas de todas las otras de Europa, pero no eran iguales y confundibles con aquellas. Y bien contestó un autorizado crítico de la Capital porteña, a un serio e insidioso ataque de un avezado crítico italiano que afirmaba ser aquellas obras catalogables entre el arte europeo, "que

aquellas obras eran argentinas, porque argentinos eran los artistas que las habían creado y ejecutado". Y esta contestación no era únicamente una ocurrencia, como se podría superficialmente suponer, sino que encerraba en sí un concepto profundo que hoy se va haciendo siempre más evidente.

Hay entre los pintores de este XXVIII Salón, verdaderos maestros que saben lo que es pintar y en general todas las obras acusan una superación siempre mayor en la técnica, que si no es todo el arte es buena parte de él y no hay arte sin ella. Se nota que la mayoría ha comprendido que en pintura lo que más importa es **saber pintar**, o sea el valor y la belleza de la misma pintura, y no lo que con ella se quiere decir.

Por otra parte, casi todas las obras son una clara manifestación de retorno a un equilibrio y a una cordura; el abandono general de los "ismos", de las improvisaciones, del mamarrachismo vanguardista neo-sensible, en pocas palabras. Y en esto, la pintura argentina nos dice claramente que está al día con la evolución del arte mundial, que no permanece con la boca abierta ante nombres famosos y teorías ya condenadas, y que no se deja agarrar desprevenida o mejor dicho sorprendida, por el retorno inevitable de valores que vuelven a imponerse después de un ostracismo explicable, pero muy arbitrario, injusto y sobre todo, inconfesablemente interesado.

La escultura, en este XXVIII Salón, guarda relación con la pintura y presenta idénticos caracteres, pero aún siendo muy digna, nos parece que no representa para la Argentina un valor comparable al de su pintura.

En el blanco y negro hemos visto algunos ejemplos notables entre un conjunto de buenas obras, ejecutadas con elevado sentimiento de arte y madurez de técnica.

Resumiendo nuestras impresiones en pocas palabras, nos parece que el arte plástico argentino ha llegado a aquel punto de entonación, madurez y emparejamiento, del cual deben dentro de poco surgir, por inevitable fuerza de hechos, las cumbres que llevarán en pocos años el arte argentino, a la orden del día del arte mundial. Y como uruguayos, lo auguramos de todo corazón a la gran Nación hermana, tanto más que su gloria será un poco también gloria nuestra.

E. P.

## Una Amarga Reflexión

Visitando el Salón Argentino de Artes Plásticas, constatando la amplitud de medios y la dignidad con que está presentado y el confort con que están instaladas sus veinte salas; observando la selección del público que lo visita; leyendo los largos y competentes artículos críticos en los principales diarios; viendo desfilar por sus salones todos los días ininterrumpidamente, a los alumnos de los institutos de enseñanza y de las escuelas, acompañados por sus respectivos maestros que los ilustran ampliamente y objetivamente sobre el significado de las obras y el valor de los artistas, con un conocimiento y una cultura que nos ha sorprendido un poco; y meditando luego sobre lo poco que aquí tenemos y se ha podido penosamente conseguir en ese sentido, hemos pensado en las apreciaciones que sobre nosotros había hecho en un tiempo Sarmiento, constatando que tal vez pudo tener razón.

## Un Triunfo del Arte Plástico Nacional

En el XXVIII Salón Nacional Argentino, al cual en este mismo número dedicamos un extenso comentario, el pintor C. W. Aliseris ha ganado el premio de pintura para extranjeros.

Dado el prestigio artístico-crítico de los jurados que intervienen en el juicio de tan importante certamen, el más importante de Sud América, y la cantidad de excelentes artistas extranjeros residentes en la República Argentina que ambicionan esa valiosa distinción, no hace falta recalcar la importancia del triunfo alcanzado por Aliseris, joven artista eminentemente dotado, en cuyo triunfo definitivo y consagratario hemos creído y seguimos creyendo con siempre mayor seguridad.

## La nueva Comisión Nacional de Bellas Artes

Hace poco, la Comisión Nacional de Bellas Artes, que había presentado renuncia, ha sido renovada, confirmando en su mayoría a los anteriores integrantes y agregando algunos nuevos.

Dicha Comisión, compuesta por personas todas de un elevado grado de cultura y eminentes por alguna razón en el campo de las letras, de las profesiones o del arte, hace esperar con fundamento una efectiva y provechosa actuación en pro del desarrollo y propagación de la cultura artística nacional.

Es de esperar que los Poderes del Estado le proporcionen los medios necesariamente imprescindibles a tan elevada obra, pues en la actualidad, es ese precisamente el obstáculo principal contra el que debe luchar.

**Zubirí & Cía.**  
S. A. C. e I.

ARTE DECORATIVO

Pintura - Escultura

Óleo - Acuarela - Tempera MARABU

# La Exposición de Arte Sagrado en el Club Católico

En ocasión del Congreso Eucarístico Nacional, en las amplias y confortables salas del Club Católico se ha inaugurado el 31 del mes pasado, una interesante y rica exposición de arte sagrado antiguo y moderno.

No suponíamos que en nuestra ciudad pudieran existir tantas obras y objetos artísticos de carácter religioso y confesamos que ante la abundancia del material y el subido valor artístico de una buena parte del mismo, hemos quedado profundamente sorprendidos.

Entre las numerosas telas antiguas, en su mayor parte de escuela italiana, española y flamenca, hemos notado algunas de gran valor artístico-histórico, aunque no pondríamos la mano en el fuego en lo que se refiere a la certeza y garantía de su atribución, pues frente a nombres tan famosos la duda es justificable, especialmente si no está a la vista una correspondiente documentación que lo atestigüe y teniendo en cuenta la perfección a que ha llegado en algún país de Europa, la imitación de obras de arte antiguo.

Por otra parte, los grandes artistas del pasado han tenido también imitadores contemporáneos a ellos, y esas obras que generalmente son atribuidas a la escuela, siempre tienen igualmente gran valor. Asimismo, lo pueden tener las excelentes imitaciones modernas, hechas por verdaderos maestros, pues aparte de la forma, y la gloria de una gran firma, una buena obra puede tener siempre un valor intrínseco de ejecución, que el verdadero experto sabe apreciar en todo lo que vale, sin tener en cuenta los nombres más o menos famosos.

Al lado de aquellas, hay en esta exposición muchas obras de pintura y miniatura, que si no aspiran a ser atribuidas a grandes autores, no dejan por esto de ser excelentes; interesantes ejemplos de la pintura religiosa de los pasados siglos, importados aquí por razones de culto o de tradición familiar.

Es de lamentar que, probablemente debido a la falta casi absoluta en nuestro ambiente, de verdadera y profundizada cultura técnico-artístico-histórica, lo cual es muy explicable y justificable, no se haya tenido en esta exposición un criterio racional de selección y colocación; pues, para citar un ejemplo, en el Salón principal, al lado de una magnífica obra (aunque ya deteriorada por el tiempo) de escuela española del siglo XVII, está ufanamente colgada con todos los honores, una reducida reproducción mecánica coloreada y retocada de la famosa "Asunción" del Ticiano que está sobre el altar mayor de la iglesia de los Prati, en Venecia, la cual está firmada nada menos que por J. L. Blanes! (Perdonamos al lector la cita de algún otro caso interesante).

Verdaderamente valiosa y con garantía de la mayor autenticidad, es la numerosa colección de tallas españolas y portuguesas, en especial modo los crucifijos. Los crucifijos tallados y polieromados, españoles y portugueses, de los siglos XVI, XVII y XVIII, no tienen parangón en ninguna otra nación de Europa. Son de un expresionismo místico tan fuerte y al mismo tiempo de tanto trágico realismo, adecuado y entonado con el carácter fuente y preciso de la raza ibérica, que impresionan hondamente. Además, son maravillas de observación y de técnica y dentro del arte religioso católico tienen un lugar de primer orden.

Tampoco faltan aquí tallas valiosas de otros sujetos a más de las del Crucificado, y entre éstas hay algunas que podrían constituir una verdadera honra para algún museo de importancia, pues en París, en Roma y en Viena, hemos visto expuestas con los mayores honores, tallas que en valor artístico no superaban a algunas de éstas.

Sería sumamente útil que en otro momento más oportuno se hiciese aquí, con un buen criterio de selección, una exposición de tallas religiosas únicamente, pues nos parece que habría de resultar de mucho interés en sentido artístico-cultural; pero sería necesario que cada pieza llevase también una sintetizada relación de su origen, por lo menos en cuanto sea posible, pues al valor de toda pieza de arte antiguo contribuye muchísimo, digase lo que se quiera, el historial de las mismas.

Muy hermosas e interesantes resultan también en esta exposición, las muchas preciosas tallas en marfil, entre las cuales hay algún ejemplar, de gran carácter y otros de gran finura de ejecución. Naturalmente, también entre todo esto se ha pasado alguno que otro objeto de imitación industrializada, pero hay que disimularlo y dejar que el conocedor los individualice por su propia cuenta.

Hemos visto también notables obras de bordado y encaje, algunas valiosas piezas de platería y otras cosas más, siempre muy interesantes.

En la producción moderna aquí expuesta hemos notado excelentes muestras de orfebrería, paramentos, encuadernaciones, pequeñas imágenes, etc.; en su mayor parte obras de gusto seleccionado, de encantadora sencillez y severo carácter, sin aparatosa ostentación. En línea general, gran parte del moderno arte religioso se inspira sabiamente en los cánones de la famosa escuela benedictina de Beuron, que tanto ha contribuido a encauzar el arte cristiano hacia un elevado y severo estilismo entre bizantino y pre-rafaelista, que responde plenamente a su legítima razón de ser, que es el culto.

Han contribuido a esta importante y oportuna exposición varios artistas nacionales, enviando obras de pintura, escultura, dibujo y grabado. Entre ellos hemos notado una gran Vía Crucis pintada al óleo por Zorrilla de San Martín, con composiciones movidas y llenas de dramática, figuras expresivas y caracterizadas; únicamente le daña un poco, un excesivo atormentado de líneas. También hemos notado de este artista una Trinidad de robusta composición y eficaz colorido, y un dibujo expresivo.

De Luis Cantú, hemos visto una hermosa composición al gouache; representa el interior de una sacristía, con un coro de monjas ensayando sus cantos. Acertada agrupación de masa y claroscuro, transparencia y profundidad de tonos y senti-

do prospectivo se unen en este rápido esbozo, para hacerlo resultar una obra de mérito.

Otras interesantes obras de pintura presentan los pintores: Rafael Borella, una sencilla y emotiva escena íntima de la Sagrada Familia; Guillermo Rodríguez, dos pequeñas composiciones al gouache, de sujeto franciscano; L. Franck, algunas composiciones; y el malogrado Barradas, un jeroglífico místico decorativo.

Una nota original, la constituyen un robusto Profeta de Torres García y una Crucifixión de Arzadum. Este distinguido artista, a quien recién acaba de adjudicarse el primer premio de pintura en el Salón Nacional, ha representado con su técnica eficaz y original, sobre una pequeña tela, un trágico ambiente de guerra, con un alto y macabro crucifijo bajo el cual algunos soldados, al parecer, se afanan en enterrar el producto de alguna hecatombe. El sujeto no podría ser de mayor actualidad.

Hemos observado una tela de Benzo, obra de Méndez Magariños y una sugestiva y fina obra de pintor Bellini, excelente artista nacional tan prematuramente desaparecido.

De Figari hay alguna tela interesante, una de ellas, entre las mejores de este artista; también dos pinturas características y expresivas de Aliseris; y entre el blanco y negro, hemos notado dos originales aguafuertes de Pena, otras de Carlos Castellanos, de exquisito sentido decorativo, un elegante y fino dibujo de Aliseris, y otro interesante y expresivo de Cantú Sierra.

Es cierto que existe un conflicto entre el arte neo-sensible y el culto católico, pues aquel (salvo raras excepciones, como por ejemplo Denis, en parte Severini y algún otro) no ha sabido entonarse con éste, y es muy elocuente al respecto la solemne admonición del Papa Pío XI, publicada y ampliamente difundida en el año 1932.

Únicamente en los países del norte de Europa, se ha llegado a una especie de tático compromiso, aceptando para el culto obras de carácter moderno deformista y expresionista. Pero debe tenerse en cuenta que también históricamente, en el norte, el arte sagrado tuvo siempre tendencias expresionistas, y para convencerse de esto sería suficiente preguntarlo a nuestros turistas que han visitado las catedrales de aquellos países. Sucede lo contrario en los países de tradición latina, que no han olvidado todavía que esta religión, si es Católica Apostólica, es Romana; por eso, no es tan fácil que los sacerdotes de aquellos y de éstos países latinos, acepten para el culto las arbitrarias deformaciones y las caricaturas del Norte o los monigotes de los salvajes, pues en su natural y arraigado sentido clásico, comprenden que la Religión no se casa con lo grotesco.

Por otra parte, los artistas neo-sensibles son en su mayoría (no todos) de ideas avanzadas en sentido social-materialista y eso los inhabilita a veces, por incompatibilidad de espíritu, para crear obras de arte que puedan servir eficientemente al culto católico.

Muy terminante en cuanto a imágenes de arte sagrado, es lo dispuesto en el Derecho Canónico, can. 1279. (aun si no se refiere precisamente al arte neo-sensible), que publicamos en su texto original, para no cargar con la responsabilidad de una mala traducción:

"§ 1.—Nemini liceat in ecclesiis, etiam exemptis, aliusve locis sacris ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab Ordinario loci sit approbata".

"§ 2.—Ordinarius autem sacras imagines publice ad fideliū venerationem exponendas ne approbet, quae cum probato Ecclesiae usu non congruant".

"§ 3.—Nunquam sinat Ordinarius in ecclesiis aliusve locis sacris exhiberi falsi dogmatis imagines vel quae debitant decentiam et honestatem nom praeseferant, aut rudibus periculis erroris occasionem praebeant".

Entre las obras de escultura moderna y local, hemos notado un bronce de Mestrovich, un yeso de Lanau, un bronce de Zorrilla, otros de Cantú, algunas obras de Serrano y otras de Prati.

En un saloncito de la planta baja, al lado del gran hall, expone una numerosa colección de movidas y espontáneas composiciones, el viejo maestro Barthold. Todas ejecutadas al óleo con habilidad, eficacia de expresión y notable sentimiento religioso. Entre ellas, hemos notado una "monótona composición titulada "Resurrección de Lázaro", que alcanza una fuerte expresión dramática. Otras, en cambio, son de un tierno y suave misticismo o de una encantadora intimidad familiar.

Resumiendo; en todo el conjunto de obras buenas y sobresalientes, no hemos dejado de notar también la presencia de algunas muestras de la industria religiosa barata, que son desgraciadamente las que apestan con su presencia vulgar de yeso o papel maché pintarrajeado o de falso metal, el interior de gran parte de nuestras iglesias; obras éstas que si hasta un cierto punto pueden atraer y despertar el sentimiento religioso en la pobre gente ignorante o primitiva, alejan en cambio de los altares a toda persona de cultura y de gusto un poco refinado. Pero éste ya es un argumento que hoy en día abarca un radio que podría extenderse a las antipodas.

Bien se puede afirmar que las obras buenas que todavía se pueden encontrar en las iglesias de estos países, son casi todas de otros tiempos. Y no es raro el caso, que esas obras buenas de otros tiempos sean desalojadas de su lugar y sustituidas por otras nuevas, exponentes de la más vulgar cursilería industrial.

Si por una parte, los artistas contemporáneos están con su producción un poco alejados del arte religioso y entre ellos, los técnicos y mentalmente habilitados para producir obras dignas de ser colocadas en los templos, son una infima minoría, por otra parte, la cultura artística de los sacerdotes (en línea general decimos, porque abundan las honrosas excepciones) deja mucho que desear y en muchos casos es casi nula.

Con mucha razón, la Iglesia se queja de que los artistas de hoy no saben responder con propiedad y elevación a sus requerimientos, pero sería justo considerar que la culpa no es toda de éstos. Empiece el clero por sacar de las iglesias tantas obras de barata y vulgar cargazón que tanto las deturpan estéticamente y apoye moral y en lo posible también materialmente, a aquellos artistas que demuestran ideal y técnicamente, saber ejecutar obras dignas de ser colocadas sobre o al lado de los altares.

E. P.

# UN PATALEO REZAGADO

Señor Redactor de EL DAVID,

Don Edmundo Prati — Presente.

Le ruego quiera dar publicación en su periódico de Artes Plásticas EL DAVID, a lo siguiente:

En el número 17-18 del órgano de la "Aiape", un señor J. B. D., que no conocemos personalmente, publica un comentario un poco tardío (más vale tarde que nunca) sobre el fallo del Jurado para el Monumento a los Fundadores de la Patria, e invocando la opinión de los plásticos de la "Aiape", teje unas argumentaciones si no interesantes, por lo menos pueriles.

Naturalmente, empieza por tomársela con el Jurado por su fallo irritante para los plásticos que "trabajan y crean". No pongo en duda que ese fallo debe de haberles resultado irritante.

Resulta absurdo e injusto, dice, que a los artistas se les imponga un Jurado señalado a "dedo". Es obvio que el Jurado desearían nombrarlo ellos mismos a su gusto.

Luego hace hondas comparaciones con los concursos agropecuarios, (como le da por la ganadería) y lamenta que los jurados artísticos sean integrados por sabios juristas, médicos y políticos, mientras olvida que también en los jurados agropecuarios los doctores están casi siempre en mayoría.

Se queja de que los artistas deban soportar los resultados que acarreen los amigotismos del Dr. A y las opiniones estéticas del Dr. B; pero no dice si los doctores de la "Aiape" son más competentes en arte y si tienen menos amigos que los otros.

Afirma que los artistas ni siquiera tienen el consuelo de ser juzgados por técnicos. (Por lo visto, los doctores son técnicos únicamente en agropecuaria). Lucidos estarían muchos plásticos si tuvieran que supeditarse al juicio de técnicos en la materia y pueden darse por afortunados que así no suceda. Y además ¿dónde están los técnicos autorizados? ¿Son acaso ellos?

Continúa diciendo que no desea abrir polémica sobre la obra triunfante en el concurso, pero afirma que los plásticos de la "Aiape" la han encontrado muy pobre. Yo desearía sinceramente que esa opinión les sirva de consuelo.

Protesta energicamente porque en ese Jurado no había ningún escultor, pero no me indica cuáles escultores, de entre ellos, presentan suficientes garantías técnicas y artísticas como para juzgarme; y no porque yo no los acepte, sino porque desearía conocerlos.

Sigue diciendo que los plásticos quieren ser juzgados por gente del oficio y no por aficionados. ¿Y los aficionados por quien desean ser juzgados? ¿Por qué no me indica cuales son aquí los del oficio y cuales los aficionados? que eventualmente yo le podría sugerir algún nombre para completar la lista.

Luego repite con dolor: "¡Ahí está el monumento del Señor Prati; que se pida opinión a los escultores!" No hace falta pedírsela; todos saben muy bien que la opinión de los escultores (salvo excepciones) y especialmente de los de la "Aiape", es que mi boceto es muy malo (para ellos) y que el concurso debió ser ganado por cada uno de ellos, o mejor todavía, que todos los concursos deberían ganarlos únicamente ellos. Y esto es tan explicable que nadie lo pone en duda.

Soy humano y comprendo su dolor y más todavía porque sé que ese dolor aumentará cuando, Dios mediante, vean mi obra realizada magistralmente. Es necesario tener paciencia, la vida depara a veces esas amarguras; pero por lo menos tengan la seguridad de mi fraternal comprensión (comprensión que talvez no se tendría para conmigo) y busquen de consolarse con algún buen banquete.

EDMUNDO PRATI  
Escultor.

Con placer damos publicación a la carta del escultor Prati, pero para ser imparciales, reproducimos a continuación el artículo aparecido en "Aiape", que la ha suscitado.

EL REDACTOR RESPONSABLE.

Del N° 17-18 de la "Aiape", pág. 10:

"En torno a un fallo lamentable. — A pesar del tiempo transcurrido, AIAPE no puede pasar por alto el desacuerdo que significa el fallo recaído sobre el monumento a "Los Fundadores de la Patria". Ni olvidarse de dejar firmemente sentada su protesta.

No vamos a discutir valores porque eso pertenece al feroz personalismo; y si el Jurado entendió que la "maquette" del señor Edmundo Prati merecía el primer premio, allá él con su desdichada opinión. Pero vamos, sí, a sostener una vez más que tales insensateces, irritantes para los plásticos que trabajan y crean; funestas para el acervo artístico del país, tienen su esencial razón de ser en la curiosa manera con que por estas latitudes se designa a las personas encargadas de juzgar la labor de los pintores y escultores.

Resulta absurdo, e injusto por demás, que a estos artistas se les imponga un jurado señalado "a dedo" y en el que ellos apenas si tienen una ínfima representación. Tal criterio puede ser bueno para una exposición rural, ya que a las vacas no se las consulta acerca de quienes han de juzgarlas, pero para un certamen artístico no lo es en modo alguno. Y resulta todavía más absurdo que la mayoría de esos jurados estén integrados por distinguidos juristas, por médicos ilustres, por políticos de nota... y por ningún artista para remediar.

Los artistas que solemos ver por los concursos están entre los concurrentes. Y no tienen otra misión que la de resignarse mansamente a soportar los resultados que acarreen los amigotismos del Dr. A o las pintorescas opiniones estéticas del Dr. B. Lo cual, confesémoslo, es bastante triste.

Los expositores de toros y carneros saben muy bien que sus "productos" serán juzgados por técnicos. Los pintores y escultores ni siquiera tienen ese consuelo. A ellos se les aplica un jurado "de real orden", cuyos integrantes vienen de cualquier parte menos de la pintura o la escultura. Y así son los resultados.

Muchas veces hemos clamado contra este disparate y esta injusticia. Y seguiremos clamando, ya que los males que producen son tan grandes.

En el caso concreto del concurso ganado por el señor Prati, no queremos abrir polémica acerca de la obra en sí. Declaramos que, unánimemente, los plásticos de AIAPE la han encontrado pobrísima e insuficiente aún para un tercer premio.

Pero vamos a protestar energicamente porque en ese Jurado destinado a entender en un asunto de escultura, no hubiese un solo escultor; vamos a protestar porque los concursantes tuviesen una representación mínima. Y vamos a seguir pidiendo para los concursos artísticos las garantías técnicas que se exigen para todos los otros.

Los plásticos quieren ser juzgados por gente del oficio, no por los aficionados. El doctor A, el doctor B, el doctor C, podrán tenerse gran confianza a sí mismos como personas muy entendidas en achaques de arte; pero los artistas no se la tienen. Si el Dr. A, el Dr. B, o el Dr. C, fuesen más humildes, se negarían a intervenir en estas cosas, como se negarían sin duda alguna, a intervenir en cualquier otra de especialidad ajena a la suya propia. Pero como no lo son y además han dado una vuelta por el Louvre, y además han leído a Camille Maclair, están plenamente convencidos de sus profundas aptitudes. Lo repetimos con dolor: así salen las cosas. Ahí está el "monumento" el señor Prati para probar lo que decimos. Que se pida opinión a los escultores".

## El Boceto vencedor en el concurso para el monumento a Los Fundadores de la Patria

En la Revista Nacional del Ministerio de Instrucción Pública, a págs. 322 y 324, se publica el siguiente juicio sobre el proyecto del escultor escultor Prati, triunfador en el concurso:

"Diez fueron los bocetos estudiados y luego de maduro examen y extensas deliberaciones se acordó el primer premio al proyecto de que resultó autor el escultor Edmundo Prati..."

"El proyecto que ha alcanzado el primer premio, cuyo autor es el escultor Edmundo Prati, consta de un partido arquitectónico simbólico, formado por un sereno basamento de piedra de línea circular al frente donde forma plataforma o tribuna a la que se asciende por amplias escalinatas laterales. Se eleva sobre el un pilar cuadrangular estrado, especie de columna miliar o menhir primitivo. Todo esto tiene carácter de grandeza, de solidez y de permanencia. Es el punto de partida, la referencia en el espacio y en el tiempo del momento en que la Patria cobra vida y se pone en marcha. Este último concepto está expresado por un grupo de figuras simbólicas que, contrastando con la inmovilidad de la columna, avanzan en procesión sobre un plano inclinado, llevando en sus hombros la bandera de la Patria. En la parte anterior de la columna, en cuatro bajorrelieves, está sintetizada la historia de la independencia. Si la concepción del monumento es hermosa, puede juzgarse de lo que será la ejecución por la hermosa cabeza en tamaño natural, que el artista presenta como detalle del monumento. Esta obra está concebida dentro de un concepto clásico, o sea universal y permanente, que es, tal vez, el que más conviene a los monumentos destinados a evocar en el alma popular el recuerdo del pasado histórico".

## EL ARTE PATRIOTICO

En nuestro país hay alguno, o mejor dicho unos cuantos, que creen, cándidamente, que no es posible hacer arte patriótico sino a base de potros, vinchas, botas cruzadas, indios, etc., que los plásticos deberían forzosamente aplicar a toda obra de carácter recordatorio o evocativo de la historia nacional; mientras se encuentran evidentemente en la imposibilidad mental de comprender un modo plástico de manifestarse en sentido idealista, alegórico o simbólico, como se acostumbra en la mayor parte de los pueblos civilizados.

Nosotros no despreciamos el romántico folklorismo nacional, todo lo contrario; lo consideramos respetable desde el punto de vista histórico y muy interesante desde el punto de vista estético-artístico, pero dándole siempre el lugar que justamente le corresponde y no aplicándolo forzosamente en todas partes sin ton ni son y sin una verdadera razón.

La historia y la gloria de un país no consisten en la anchura de unos calzones, en el modo de ponerse un poncho, ensillar el caballo o bailar una danza. Son cosas todas éstas, que pueden ser interesantes, pero que no tienen una capital importancia.

E. P.

## Ratti & Crosta

Importadores de Artículos Navales de Ferretería y para maquinarias en general

■ Teléfonos U.T.E.:  
■ Gerencia 8-54-72  
■ Almacenes 8-54-71

25 DE AGOSTO 352 esq. SOLIS  
Casilla Correo 212 Montevideo

## "EL DAVID"

PERIODICO DE  
ARTES PLASTICAS  
CUESTA \$ 1.00  
POR AÑO



Señora:

Si Ud quiere asociar en su living-room la riqueza la distinción con la más positiva confortabilidad, le recomendamos el juego que aparece en el dibujo.

Pertenece a la hermosa serie de muebles que le ofrece atentamente

la  
**Muebleria Caviglia**  
25 de Mayo 569

## Exposiciones

En estos últimos tiempos hemos podido visitar brevemente las siguientes exposiciones:

En Amigos del Arte, una exposición de obras de los pintores Zoma Baitler, Ventayol y del escultor Pérez Casia. Son obras que en parte ya hemos visto en otras exposiciones y que en general nos han impresionado favorablemente.

En el Salón Mavero, una muestra de dibujos de Leonardo Cantú Sierra, espontáneos, ágiles e interesantes.

En el Salón Moretti, una exposición de telas marineras de Roberto Castellanos, entre las que hemos notado un combate naval "Bombardeo de Montevideo", bien compuesto y pintado con soltura, como también otras impresiones interesantes.

En el Club Banco República y en la Asociación Cristiana de Jóvenes, dos muestras de arte plástico femenino, con muchas obras de carácter en parte tradicional, especialmente en el primero, y en el segundo de carácter más modernista. Hemos notado obras de pintura, escultura y dibujo de varias distinguidas artistas, que no nombramos detenidamente.

En el Salón Mavero ha expuesto algunas de sus telas y dibujos el pintor vasco Kaperoxtipi, las que ya hemos apreciado anteriormente.

Otras exposiciones no hemos visitado, un poco por falta de tiempo y otro poco porque los expositores se olvidaron de avisarnos o de mandarnos la correspondiente invitación.

## Los deportes y el arte plástico

Un viejo amigo, persona de un elevado grado de cultura, con la cual a veces solemos platicar sobre tópicos del arte, comentando sobre la falta de aliento de parte del público respecto a la producción de nuestros artistas, nos ha observado que una de las causas principales que también contribuye a alejar y desinteresar al gran público de la producción artística, es el excesivo apasionamiento por los deportes; afirmando que quien tiene dinero para caprichos, lo gasta en eso y no en adquirir obras de arte para el adorno y enriquecimiento de la casa. También afirmó que la excesiva pasión deportiva aleja al hombre de su hogar y contribuye a disminuir el interés por él.

No sabríamos hasta qué punto puede tener razón nuestro amable amigo, que conoce el país mucho más profundamente que nosotros y recuerda muy bien los tiempos en que Montevideo constituía relativamente un buen mercado para obras de arte que se traían del extranjero y también para las que producían nuestros buenos pintores nacionales.

Nosotros no creemos que exista incompatibilidad entre el deporte y el arte. Históricamente, podríamos citar a los antiguos griegos, pueblo que tuvo y desarrolló al máximo grado la pasión deportiva y la elevó y dignificó llegando a darle un alcance de culto, mientras contemporáneamente cultivó y desarrolló las artes plásticas en un grado que nunca más se ha podido alcanzar. Y precisamente Atenas, gastaba la mayor parte de sus rentas públicas en construcción de obras de arte y fomento de los deportes, y las artes plásticas servían muchas veces para glorificar los deportistas. Todavía nos quedan como reliquia numerosos monumentos y estatuas que fueron hechas para glorificación de los deportes y de sus campeones y triunfadores.

Por otra parte, entre los grandes pueblos modernos, el arte está íntimamente ligado a los deportes. Podríamos citar el maravilloso nuevo Stadio de Roma, literalmente poblado de grandes y magníficas estatuas y grupos de mármol y de bronce, reproduciendo todas las especialidades de la atlética y del deporte; como asimismo algo parecido, tal vez en menor escala, hemos visto en Alemania y en otros pueblos del Norte.

Sabemos la pasión que en Inglaterra se tiene por las carreras de caballos, pero la mayor parte ignoramos que en aquel viejo país, numerosos pintores y escultores se han especializado en reproducir por encargo de los propietarios, las esbeltas y dinámicas formas de sus magníficos pour sang, pues aquellos verdaderos señores, no gente solamente enriquecida, no se contentan con vulgares fotografías y para recordar a sus "plébeos" favoritos, piden la mano hábil

# Adonde va el Arte

# SENTENCIAS

(Normas higiénicas y consejos)

Paul Lambott, Director Gral. de las B. Artes de Bélgica (país que siempre se mantuvo honrosamente a la vanguardia de todo movimiento artístico-plástico) que fué designado Comisario de ese país para su representación nacional a la XXI Exposición Biennial de Venecia, recién clausurada, publica como prólogo, en la parte del catálogo oficial que a esa nación corresponde, lo siguiente:

"Cada una de las bienales venecianas que se subsiguieron, nos ofrece cada dos años la posibilidad de conocer el punto en la vertiginosa evolución del arte contemporáneo.

"El gusto de hoy no es más el de ayer; nuevas tendencias se descubren y entre éstas se escogen aquellas que realmente aportan algo nuevo y que pueden tener probabilidad de vida, entre las muchas que no representan más que vanos esfuerzos.

"Desde hace algún tiempo, ha surgido un grave desacuerdo entre el público amante del arte y los críticos llamados de vanguardia. La resistencia del público o mejor dicho, su repugnancia frente a las audacias desconcertantes, no se había manifestado tan tenazmente, cuando la tradición transmitida por los maestros del pasado a sus discípulos, había mantenido sin embargo la técnica y el oficio de pintar, en un nivel de suficiente perfección.

"Dueños de los correspondientes medios de expresión, los artistas habían podido afirmar sin embargo, su original temperamento. Las mismas reacciones y revoluciones en el campo de la estética, no habían disminuido el valor de la ejecución material de la obra.

"Si las pinturas de Delacroix y de Ingres pueden hoy estar juntas en las mismas paredes de los museos, a pesar de la irreductible aversión que separaba a sus respectivos autores, es porque ellas son igualmente obras de artistas que conocían bien su propio oficio.

"La crisis del aprendizaje, que desde hace un

siglo compromete la producción del artesano, se ha manifestado igualmente en la pintura y en la escultura.

"Las virtudes naturales, el mismo genio, no pueden revelarse ni afirmarse sin la intervención de una sabiduría técnico-material.

"En posesión de los medios de expresión transformados en reflejos de su propia inspiración, el artista auténtico puede crear con acentos rápidos o sintéticos, auténticas obras maestras; pero desgraciadamente aquellos que desprovistos de esa fuerte experiencia, tratan de imitar aquella "manera", recurriendo a trucos con los cuales enmascarar la propia impotencia.

"Es natural y evidente, que el balbucear deforme de ciertos pintores que se recomiendan con la etiqueta del "arte actual" ha sido ya sobrepasado y algunas manchas de color, aunque bien armonizadas, no conforman más a nadie.

"Aquellos que se obstinan todavía en imitar lo que hace algunos años se proclamaba "audaz", son únicamente retardatarios y con un cierto que de provincial (equivalente a Pompier) denotando su lentitud en seguir el moderno movimiento.

"Hoy, un nuevo clasicismo se esparce de París y de Roma y conquista las simpatías de los amateurs más sensibles. Algunos críticos dotados del presentimiento de la moda futura, queman ya los ídolos que recién ayer todavía adoraban. Y los mercaderes y los especuladores del arte, se apresuran a liquidar la mercancía recolectada en esos últimos tiempos.

"Por eso vemos en los Estados Unidos y en los países escandinavos, organizarse exposiciones de obras que todavía se espera hacer colar en aquellos museos y colecciones privadas de ciertos amateurs, que han quedado como estancados en los snobismos de las audacias agresivas, mientras otros ojos ya los han superado".

[No hacen falta comentarios!]

## El arte que «dice algo»

Hace años, puesto que esto que decimos es cosa del "pompiérismo vanguardista", circulaba en los ambientes artísticos una máxima que aquí circula todavía como moneda fuera de curso, o mejor dicho, una exigencia que se formulaba en estos términos: No es suficiente que se haga arte, sino "que debe decirse algo", y no es artista el que no tiene "algo que decir".

La cosa se encuadraba naturalmente dentro del famoso arte social que en aquellos años estaba de moda.

Ciertamente que para todos ellos, este "decir algo" se concretaba a la ilustración o demostración de lo que ideológicamente los preocupaba; mientras que cualquiera otro artista que hubiese dicho algo de otro orden que no fuera aquello, para todos estos Pintorososos y Escultorososos no decía nada o decía cosas que no valían nada.

Eso pasó, quedando únicamente un resabio en algunos cerebros apollados.

Hoy, gran parte de los artistas ha comprendido y los otros van en tren de comprender, que lo único que pueden decir los pintores y los escultores, ese famoso "algo", es pintar bien y esculpir y modelar otro tanto.

No hay razón para asociar las artes plásticas con cosas de otro orden, porque de esa confusión no nacerán más que productos híbridos; y ya se sabe que los híbridos son siempre parecidos a la mula, tanto más cuando esa asociación se realiza con el fin de respaldar en un poste filosófico, las criaturas que no pueden sostenerse solas.

Es claro que cuando el artista tiene que desenvolver un asunto temático, deberá en lo posible sujetarse a él; pero de allí, a que todo el arte libremente realizado tenga que decir algo que esté afuera de ese mismo arte, corre un abismo.

E. P.

## La eficacia didáctica del arte

En estos días hemos oído contar que Bourdelle, en los últimos tiempos de su vida, había dicho a uno de sus admiradores que el arte no tenía fuerza ni capacidad didáctica, pues si la hubiese tenido, después de Fidias todo el arte debía de haber sido tan grande como el de aquel excelso maestro; objetando que si luego de su muerte el arte fué casi siempre peor, es porque evidentemente, el arte no se puede ni enseñar ni aprender.

No creemos que Bourdelle haya dicho seriamente una tan simple tontería, pues el creerlo sería suponerle un estúpido, lo que no era seguramente.

La fuerza didáctica del arte de Fidias ha quedado y ha sido muy eficaz en todos los tiempos en que se pudo conocer y su eficacia se ha manifestado más o menos evidentemente en repetidas épocas. Pero, como no ha nacido todavía un genio completo como Fidias, así el arte no ha podido manifestarse con otra tanta potencia.

Además de la eficacia didáctica, en el arte se manifiesta también la posibilidad y el carácter de cada artista, con sus soluciones de continuidad.

La didáctica no es un esquema ni una balanza; es únicamente un medio de adquirir potencia.

Los artistas nacen; pero si aprenden, viven y si no aprenden, mueren.

Por eso hoy en día, que tanto se ha despreciado la didáctica, hay muchos artistas, "muertos que caminan".

El maestro Bourdelle sabía estas cosas, que posiblemente ignoran los que le atribuyen esa "bondade"; que de ser cierta, se trataba de una de las tantas "fumadas" del irónico artista y de la que evidentemente no se dió cuenta su interlocutor.

E. P.

## Salón Moretti

CIUDADELA 1367

### Exposición Permanente

OBRAS DE ARTE DE ARTISTAS  
URUGUAYOS Y EXTRANJEROS

(MATERIALES PARA ARTISTAS)

del artista. Pero en Inglaterra, el deporte tiene caracteres de distinción que aquí no hemos sabido imitar.

¿Qué más hermoso para un pueblo, que recordar plásticamente las formas privilegiadas de sus campeones? Y aquí, en nuestro estadio, hemos visto alguno que otro atleta de formas tan perfectas, más que dignas de ser fijadas en la perdurabilidad del bronce, exponente físico de una raza vigorosa que se va formando, como en las antiguas Grecia y Roma.

Pero a nosotros, con todas las buenas cosas que tenemos, nos falta una para valorizarlas, que es la sazón o mejor dicho el sazónamiento. Vendrá con el tiempo, no lo dudamos; mientras tanto, todos pasaremos a mejor vida.

E. P.

## David... no es necesario que te quiten de "allid"

Por lo visto, existen aquí personas a las cuales, el subjetivismo de un pudor mal entendido les hace entrever los atributos del escándalo hasta en un inocuo bronce, sin apercibirse que eso existe principalmente en una "forma-mentis" pronta a reflejarse sobre cualquier objeto que pueda servir de pretexto; mientras eso no le sucede a los que no lo piensan a propósito.

Sin embargo, creemos que el señor Intendente de la Capital, hombre de elevada cultura y además profesional en una de las artes, sabrá distinguir la diferencia que hay entre los lúbricos exhibicionistas de las playas, y una obra maestra cuya gloriosa y casta desnudez ha triunfado de los siglos. Sería bochornoso para nuestro prestigio de pueblo civilizado, que por esos mundos se dijera que hemos ocultado al David de Miguel Angel por suponerlo escandaloso, cuando en tantas capitales, en plazas y también en templos católicos se ven estatuas ante cuya desnudez nadie sueña con escandalizarse señalándolas a dedo, pues a esos viejos pueblos les han enseñado que lo escandaloso consiste en lo que se piensa y no en lo que se ve.

De cualquier modo, aquí, y en lo que al David se refiere, habría una solución intermedia: que se le pongan unos pantaloncitos, ya que a cualquier parte que se le lleve, igualmente los necesitará. Y con ese criterio, ya habría que pensar en ponerles chiripá a muchas otras cosas.

E. P.

## Los Artículos de "El David" Difundidos por Radio

Los escritores, Alfredo M. Ferreiro, en Sección Lecturas de la Radio Carve, y Abelardo Rondán, en su diario del éter "Tibita China", han transmitido artículos de nuestro periódico de artes plásticas, cuya lectura han creído digna de ser oída por sus aficionados radio-escuchas.

EL DAVID agradece a esos prestigiosos amigos esta distinción.

## Un libro muy útil e interesante

Con los tipos de Morales Hnos., el prestigioso artista nacional don Ernesto Larroche, Director del Museo Nacional de Bellas Artes, ha publicado una hermosa obra titulada "Algunos pintores y escultores", en la cual relata sucinta pero eficazmente, con sobrios apuntes biográficos, la vida artística de los pintores, escultores y grabadores nacionales, ya fallecidos, representados con obras valiosas en el Museo, y extendiéndose también en notas biográficas e ilustrativas de artistas y obras extranjeras, que enriquecen dicha colección del Estado.

No hace falta recalcar la utilidad y oportunidad de este libro, que precedido por un hermoso prólogo del escritor y crítico don Eduardo Ferreira, y ricamente ilustrado, servirá de guía excelente a todos aquellos artistas y estudiosos que deseen conocer un poco más que de vista el valioso acervo artístico de nuestro Museo oficial de Bellas Artes y el esfuerzo de superación realizado por nuestro arte plástico nacional.

## El Museo Nacional de Bellas Artes adquiere un cuadro de Queirolo Repetto

La Dirección de este Instituto nacional, ha comprado una buena tela del reputado pintor Luis Queirolo Repetto, titulada "Naturaleza muerta-Pescados" que ha figurado honrosamente en el 2º Salón Nacional recién clausurado.

Felicitemos cordialmente al artista por tal distinción.

## ARTISTAS Y AMATEURS

## DIFUNDIDO "EL DAVID"

Que dice la verdad. La verdad a veces no es ni simpática ni agradable, pero siempre es beneficiosa.

Cuesta \$ 1.00 por año

Suscripciones:  
Calle Julio César 1178 entre 26 de  
Marzo e Iturriaga, Pocitos nuevo.