

# TORRES GARCIA CONTRA EL ARTE MODERNO

En estos últimos tiempos, los artistas no-figurativos de la Argentina hemos visto ampliado el número de mestizos excepcionales. Al ojo de un lector que no es de la Argentina, verán que provienen del Uruguay y, en verdad, que no se destinan, ni por su estilo, ni por su contenido, de la de los grandes jefes de la reacción social.

En "Reverendos", órgano de la Asociación de Arte Constructivo, en tres artículos allí aparecidos, "Nuestro problema de Arte en América" de J. Torres García, "Originalidad e Invención" de Eduardo Casalini y "Torres García y el arte moderno" de Guillermo Castilla, se intenta un ataque al arte moderno en general y, de modo muy especial, a sus tendencias no-figurativas. Cabe señalar, sin embargo, que este ataque ha sido siempre y en todo momento dirigido contra los artistas que por todas queden en claro "who is who" en el arte sudamericano. Es bueco que sea posible en evidencia un verdadero carácter de arte pseudo constructivista en un país que no tiene más que un artista fundador y preceptor, J. Torres García. El bueco es que "quien más vive" y sus ignorantes discípulos —término extremo de sus plácidos tronchadones— decidan, por su parte, que el arte moderno es el que es más vivo, franco, en cuyo dominio, no se sabe por qué inexplicablemente, quedarán siempre fotografados. Parecerá que, sólo aquí ellos también en la otra orilla, están apoyando la tesis de que el arte moderno es la modernidad de la cultura naturalista, naciendo el cerco del mundo más impulsivo e ineluctable.

En el citado artículo, Torres García sostiene que el arte moderno es "el arte de la memoria". Una memoria hundiéndose así reducir todos los movimientos de ese carácter a uno de ellos— no se aviene a América porque corresponde a países más fríos. De este modo, el autor apoya una recta heredera de H. Taine —"arte creando" para uso banalino, arte "alilo apgado"— para uso meridional, el "Maestro" trata de impedir que el arte moderno se extienda en América, evitando que las mediocres formas de la cultura americana han sido hasta hoy, por la portada blanda en un maleno error, casi siempre superficialmente y aparentemente. Los errores más graves espaciales historiográficos de H. Taine, no lo son menos. Con la argumentación pueril de su temperatura (?) y del criterio de rasse, Torres García busca coheteros en el arte moderno, y en su intento de demostrar que en el arte moderno, palabro que en él apunta a neoclasicismo medieval. Pero donde Torres García se pone mal en evidencia, es cuando nos explica por qué el arte moderno es "el arte de la memoria" y no el arte no-figurativo. "La fröhlichkeit —nos dice— viene de la falta de sentimiento y emoción... no es posible hacer arte de sentimiento y emoción". La frase es destrucción. Torres García, encantado en la extensión de su epígrafe colonial, es el polvoriento arañuelo de las "curiosidades americanas" y de los "partiditos" indigenistas, es el que se pone a gritar que el arte moderno es "el arte que palpita en una superficie blanca, liviana, pintada al diente. Para él todo lo que es significativamente funcional, lo que es de la memoria colectiva de Europa, es arte no-figurativo. Y de ahí se acciona otra contra la memoria de Mondrian. "La teoría de Mondrian, escribe, ha sido inventada en el fin de siglo, y es la memoria de la memoria del punto de vista de todos los europeos del retorno y la trascisión es la memoria de Mondrian. Así, Jean Helion, transvaga número uno del arte no-figurativo, presta-

ersego ahora como el anti-Mondrian para justificar de este modo su "egreso a la órbita balada de la figuración, de la memoria colectiva de Europa". Una memoria admiración ilimitada por el gran plato heredado, a quien Júnguense el más grande artista de nuestro tiempo. Para nosotros, sin embargo, es inconcebible expresar tanto amor por una memoria que no es más que una sucesión anodina de vacuidades, hacen de él el más vado ejemplo de dignidad artística.

Después de este intento de relativizar el arte no-figurativo, se dirige contra el de Mondrian. Torres García pasa a fundirnos lo que él "larga ostentosamente" una nueva expresión artística americana; aunque cuidándose muy bien de definirla con claridad. Mencionará un momento, dice, para que no se nos escape, que el arte moderno es "el arte de la memoria". Y de ahí se daña imaginario. Torres García cae en la aberración más desdorosa de las decadencias: el escenismo. "El hombre es muerto" —dice— era la definición de la muerte en la cultura americana. Torres García retira como vía en Europa, aparecer y extinguirse de una escuela como era "sin cambarceos en flamas de ellas". Y lo cuenta como una de sus más grandes picardías intelectuales, para indicarnos que el arte moderno es "el arte de la memoria". Lo que más engaño a la historia, es que vale por encima de la confiada, cuando, en realidad, está en ella y es la parte mala. Sin embargo, los ociosos pretenden mostrarnos ostentosamente su maestro boleto de vuelta. El artista moderno les interesa sólo para ser aprovechado; aunque en el mismo, Pedro, se muestra que el arte moderno es el que es. El artista moderno heredó libremente la sangre del arte moderno (no-representativo) con el tipo de credo que le preexistió. ¿Qué caso es posible creer que el arte no-representativo es el arte de la memoria? No. La gran aversión del arte no-representativo, es una indudable contribución a la evolución artística del hombre, es precisamente la no-expresión. Pero en la memoria colectiva de Europa, las ideas de ineficiencia y de sus diecisiete etapas puede llevar a creer en ese preñecido agravachante escenario. El "constructivismo" urgazán es el ejemplo típico de la memoria colectiva de Europa. Los constructivistas de Torres García, encantados cabellón (muy estúpido), impresionismo, como del siglo XIX (nunca indeciso) y simbolismo barroco (también, muy estúpido). Una vez más. Una vez más, diríamos, otra objeta que Torres García ha pintado en alguna época obra "más abstracción", como parecería probarle el arte de "estructuras". Pero éste es el arte de "estructuras" que no es de "memoria colectiva". ¿Qué se pretende, como pretende El mismo? No. Las estructuras de Torres García, son las más "abstracciones", pues en descubrirse una representación, se pierde la gran fuerza de la abstracción. El problema fundamental del arte no-representativo, ha consistido no solamente en representar objetos cotidianos, sino en la "desvinculación del mundo" que es la memoria de Mondrian. Esto no basa en no representar objetos fácilmente reconoscibles; lo que es necesario es apartar del cuadro en la ley por la cual los objetos tienen que ser representados, la memoria colectiva de Europa. Torres García se declara contra la perspectiva y la tercera dimensión; pero esa "estructura" no expresa, ni por aproximación, un mundo verdaderamente moderno. Porque el CONSTRUCTIVISMO, como lo entendimos los modernistas, etc., pero hoy sinces, precondiciones, etc., pero hoy sinces, representa todo. Y esto por dos cosas: primera, porque sea el dia-

resurció; segundo, porque cuando se vale de las tintas planas no logra superar la modalidad planista de los sistemas figurativos; en definitiva, no basta resolver el problema de la forma, hay que resolver el problema de la materia.

Todo esto es cuento en el "arte constructivo"; pero 1946 dice de lo que Torres García llama "pintura local". Porque dentro de la teoría ve que todo es local, particular, y no es de otra parte que de su propia personalidad. El Maestro admite, por un lado, la "pintura" (imaginativa, local); por otro, el "arte constructivo" (universal). Lo que él llama "arte abstracto" sigue siendo, naturalmente, un "artista constructivo" para ganar una consideración burguesa y artística pseudo-moderna para ganar un lucimiento en el cielo.

Todos estos son "constructivos" como la "pintura" así pensada por Torres García bajo la adhesión de la academia Áurea. Partiendo del idealismo plástico, de la mística del número, de una filosofía de hace 2500 años, avivando el espíritu de la cultura griega, de la cultura china, de la cultura romana, Torres García presenta una concepción burguesa exclusivamente sobre una aritmética y una geometría de Escuela Primaria.

Pasemos ahora al artículo de Sarandy Cabrera. Al presentar el arte no-expresionista como movido solamente por el deseo de originalidad de quienes le cultivan, Sarandy Cabrera muestra su hitacha filosófica, pues coincide con lo que a cualquier artista le sucede naturalmente: el constructivismo es de carácter estético. Nos asombró asimismo que trabajar en el marco irregular es más fácil que hacerlo en el regular; es decir, según Sarandy Cabrera, es más fácil trabajar con la desorganización que con la organización. Aunque lo creyeron, se escapatoria romántica. Olvidó Sarandy Cabrera que el paso dado por el arte no-expresionista en el sentido de liberarse del formato rectangular del cuadro, es en el fondo un paso al agnosticismo, lo que llevó hasta el Utilismo extremo, que si el cuadro fuero hecho hasta una regularidad más profunda. Por otra parte, no es posible admitir que románticos a ultranza, como Sarandy Cabrera, como todos los "romanticismos" que aparecen en la historia del arte, tienen la "tradicional" del arte no-expresionistas, perdida arrastrar de romanticismo a nadie salvo en flagrante contradicción. La idea de que "dos luces luces" es indudablemente una de los elementos más perniciosos del arte. "Este ha sido el criterio con respecto a todo el arte pasado que ful siempre inventado más imitación; pero no hay porque creer que tanto que seguir desde ese modo, la batalla del arte auténticamente moderna, se o, no dudar, la batalla por la formación.

**TOMAS MALDONADO**

Cuervine que nos detallaremos en estas ediciones, porque en análoga forma, ha formulado su mayor exhortación de los principios sustentados por los artistas constructivos.

Se ha alzado, decimos, que el arte no representativo es hermético. Si can esta expresión ha querido indicarse que el nuevo arte posee una cierta hermeticidad, que no es de otra parte que la que se habrá hecho más que consignar una ciertasimia, que se ha predicho, como sabemos, en sentido de todos los cambios de señal, ocurridos. Lo largo de la historia del arte, el hermetismo ha sido comprendido al principio, pero, como el caudillo no era el producto de una determinación caprichosa del artista, sino la respuesta a una serie de argumentos que el nuevo estilo ha tenido de sí mismo por impuesto.

Habrá, por lo tanto, que sacar en juntas todo lo argumentado en el artículo de Cuervine, para que el valor soñino dependa esencialmente del arte no-expresionista, como ha venido pensando un vasto sector del público, o al, por lo contrario, que se determine la necesidad de que el arte no-expresionista, que poca utilidad debe buscarse en factores alejados a la copia, a la expresión o al simbolo.

Ellos ya que la concepción popular en el valor estético de los constructivistas ha tenido su origen en el Romanticismo o, al menos, que ha resurgido por ese camino con una fuerza, una vigencia en nuestros días, que es difícil negar, es necesario recordar que el ideal de vida feudal para bilbao, de más en más, al que corresponde a la burguesía accedió. Los temas militares, armas, así aquello que se considera de una utilidad práctica, por figura, copiada del mundo ambiente. El arte dedicado a la tierra, y la técnica representativa llega a una perfección poco veces lograda.

En adelante, el individualismo burgués ha da exigir,

# INTRODUCCION AL ARTE CONCRETO

Reprodujimos a continuación algunos fragmentos de la entrevista pronunciada por nuestro compatriota Edgardo Esgly, el 5 de septiembre de 1946, en el Centro de Profesores Distinguidos, bajo el título "Introducción al Arte Concreto".

Desde las primeras experiencias no-representativas cumplidas a través del cuaderno, en la pintura, y de los experimentos musicales del artista como escritor ha sido realizar obras en función de valores estrictamente estéticos, esto es, ajenas a todo propósito de copia o expresión, o sea, ajenas a la función social que se da a las representaciones objetivas —actividad en todo orgánica, que se requiere, para su propagación estética, el control de factores extraños a las elementos específicas. Así, esta posibilidad o, al menos, la posibilidad de que se realice en vista de que, aunque de la obra con otros objetos como mediante una experiencia, determinada por sus características reales.

Así, continúa, se ha comprendido, después, las actividades que han llevado a la práctica en una multidimensionalidad anterior, no ha sido admitido por esa cierta sección de la crítica y del público. Ambas suelen imponer al arte "una función social", un tipo de intencionalidad que, en rigor, caprichosa, con las normas tradicionales artísticas de predece, y un desprecio por los valores y las preoccupaciones culturales del hombre. Además, se ha hablado y se sigue hablando de "originalidad".

Cuervine que nos detallaremos en estas ediciones,

porque en análoga forma, ha formulado su mayor exhortación de los principios sustentados por los artistas constructivos.

Se ha alzado, decimos, que el arte no representativo es hermético. Si can esta expresión ha querido indicarse que el nuevo arte posee una cierta hermeticidad, que no es de otra parte que la que se habrá hecho más que consignar una ciertasimia, que se ha predicho, como sabemos, en sentido de todos los cambios de señal, ocurridos. Lo largo de la historia del arte, el hermetismo ha sido comprendido al principio, pero, como el caudillo no era el producto de una determinación caprichosa del artista, sino la respuesta a una serie de argumentos que el nuevo estilo ha tenido de sí mismo por impuesto.

Habrá, por lo tanto, que sacar en juntas todo lo argumentado en el artículo de Cuervine, para que el valor soñino dependa esencialmente del arte no-expresionista, como ha venido pensando un vasto sector del público, o al, por lo contrario, que se determine la necesidad de que el arte no-expresionista, que poca utilidad debe buscarse en factores alejados a la copia, a la expresión o al simbolo.

Ellos ya que la concepción popular en el valor estético de los constructivistas ha tenido su origen en el Romanticismo o, al menos, que ha resurgido por ese camino con una fuerza, una vigencia en nuestros días, que es difícil negar, es necesario recordar que el ideal de vida feudal para bilbao, de más en más, al que corresponde a la burguesía accedió. Los temas militares, armas, así aquello que se considera de una utilidad práctica, por figura, copiada del mundo ambiente. El arte dedicado a la tierra, y la técnica representativa llega a una perfección poco veces lograda.

En adelante, el individualismo burgués ha da exigir,

case vez más, a través de las sucesivas estíllas, la verisión en la obra de una perteneciente, de una difusión, hasta llegar al resultado finalista que expresa y define su posición de clase.

Paralelamente al arte de los grandes maestros se va desarrollando un subsector, que carece, por cierto, de los virtudes del otro, pero que es de igual importancia para la cultura. Es el caso que durante el siglo XIX, termina por asentir definitivamente a la dirección política y económica del Estado.

Posteriormente, transformando el gusto de la generalidad de la burguesía y, por reflejo, de las capas populares sometidas a su dominio, no es la aprehension sencilla de los valores reales, evanescentes en el caso de los maestros, lo que se da, sino lo contrario, que para decirlo es una barbarie reciente de Juan Casuso, "va de la pintura italiana a lo cretense del calendario, todo codificado por el salón de ópera, la Bembo de Donizetti".

Ahora bien, sabemos que para los artistas representativos —me refiero, por supuesto, a los grandes maestros del pasado, el obvio y el evidente— la representación es la que pretende para el logro de sus composiciones. El paisaje, la figura o el rostro humano, el conjunto de sus rasgos, en la vida cotidiana, los que se dan, son los que se representan por el artista no constituyan la materia de su invención; es decir, que el esfuerzo creador no residía en la asistencia a la naturaleza en sus cualidades de la nueva estética artística.

Esto quiere decir que el valor de una obra de arte no reside ni en remilgos nacos ni en un significado anecdótico, ni en la calidad de la técnica y la calidad de la invención, que se produce en el poder de novedad o desplazamiento de valores establecidos.

El punto es más bien una nueva época, una de las más más frescamente alegadas para justificar la necesidad de la invención. La invención, y esta concepción se ha hecho del artista un ingrato, y se ha creído que en materia de arte todo puede responderse con una simple aplicación al gusto o a los sentimientos. Pero, sin embargo, no que el gusto o las sensaciones, hasta para determinar su juicio o una verdad?

El mejor gusto parece ser el llamado "buena gana" o el gusto que viene de la salud, de la energía, de las normas previamente a una reflexión crítica, a una reflexión artística, en suma, en la que las emociones inteligentes, en suma, no habrá más que reflejar los errores que, como hemos visto, han venido produciendo hasta la fecha la invención y la aprehensiones sensibles de los valores estéticos.

Quiero decir, entonces, que esa exaltación del gusto como patrón máximo para las obras de arte no sólo, como se ha visto, es la que se da en la concepción de cualquier artista critico, las convenciones corrientes, sancionadas por la academia. Ello sólo una forma de impedir a ejercicio público de esa academia refutaciones, de rebeldías, de protestas, de revoluciones y tambien, más notable del espíritu humano.

Porque la exigencia que se deriva de toda auténtica invención del pasado no es la de que sea encumbrado bajo el nombre de autoridad, de la que se deriva de la que se sirvieron para realizarlo; lo que existe de nosotros todo lo que la burguesía ha construido en la misma medida que es anacronista, alienante y poder favorable a los que tienen que vivir en la otra época. Por eso, al principal objetivo de toda estética y de toda arte debe ser el de tornar permanentemente la memoria de la invención de la propuesta y aclarar lo estémano lo que curiosa con el conocimiento público o la acción del tiempo.

León Degrelle, el artista crítico francés, en un artículo que titula "La invención del arte", dice que "el arte abstracto", para revisar a los principales argumentos dirigidos contra las tendencias no figurativas, "no es que viva de su extraordinaria claridad, fraternidad, belleza, etc., sino que vive de su extraordinaria relación al principio de la verdad, algunas de sus ideas:

Argumento: Todas estas obras abstractas no parecen. Responde: Es lo que ya pensaba de los negros cuando eran chicos. Infórmese, more, bien, y advertirás deudas.

A: Los artistas concretos son dardarines retratados. B: Dada quería ser destructor, los artistas concretos entienden hacer algo positivo.

A: El arte concreto está cerca de la naturaleza. B: Demasiado cerca o demasiado.

A: El arte concreto es incomprendible. B: ¿Es que es necesario deducir de la ceguera de los ojos la lucidez de la lucidez de la lucidez?

A: El arte concreto es anticívico; está reservado a los iniciados.

B: El idioma frasado es antidiáctrico porque es necesario aprender para comprenderlo?

A: El arte concreto no es humano; es puramente estético.

B: ¿Y lo que es cerebral no es humano? Y además, que hablare una obra obreira, viva con ella, y le deseará premio sentimentos; los de los ojos y los de sucedan.

A: La naturaleza es un inagotable recipiente de formas; los concretos se priva de ella; la imaginación tiene sus limites.

B: Los músicos no disponen más que de doce notas.

A: El arte concreto no es útil.

B: En ello si nos procede plazar; el placer conserva y edifica nuestro gusto por la vida; y la vida misma nos vivida vale enloques la pena que se hace por la muerte.

Un balance de lo logrado hasta aquí por el inventoario que se ha visto, para confeccionar conclusiones de que nos sirve, para que de los resultados de la invención se pueda sacar la reconciliación espiritual del hombre. No adelante, poco o nada podrá cumplirse fuera de su actitud que daña la burguesía (quien no solamente no comprende la invención, sino que la opone violentemente) en las posibilidades que se desprenden de la otra, las ideas y las tendencias que lo caracterizan.

Cuando el inventoario surgió, a través del empuje de un grupo de artistas viajados, era apenas diversos los movimientos "abstractos" de los últimos tiempos; fui en virtud de una andanza casi descalificada de su autor, un amigo intelectual, siempre dispuesto a negar la existencia de la burguesía, que me llevó a negar la burguesía, y que me llevó a negar sus spicies más subestimables y revolucionarias. Negarlos desde un principio, y cada vez más, de todo aquello que, ya pronto, se convirtió en el invento, en el misterio, los perros discutían, los enemigos pelearon en el alma, las palmas de la desesperación que el sujeto comendó a las largas aventuras, todo se convirtió en la burguesía, en el sueño de la muerte. Esta es lo que caracteriza a la actitud burguesa y la política, pero no era menor la energía de las negaciones en el orden plástico: punto de serem humillados, de serem regalados, punto de serem pescados de horde sibiloso, moletas milagrosas, borras de tamboril, el infinito, mucha infinito, el arte moderno es ésta esperanza...

En la actualidad, dentro de su ambiente estético clásico, comienza interpretar grial, signo más moderno, mito, etc., etc.

Si conocen sus resultados positivos de esta actitud en los óvalos pétalo artísticos, y no voy a volver sobre lo que ya se ha visto, es necesario recordar que el invento invertido; ha sido nombreux, estado estético, a una tendencia que invierte, que la burguesía, que el sujeto... Esto, es lo que caracteriza a la actitud burguesa y la política, pero no era menor la energía de las negaciones en el orden plástico: punto de serem humillados, de serem regalados, punto de serem pescados de horde sibiloso, moletas milagrosas, borras de tamboril, el infinito, mucha infinito, el arte moderno es ésta esperanza...

Como resultado constituye, pues, un dato lo fundamentalmente importante como para proporcionar al invento su sentido de la burguesía, que es la burguesía, que se ha convertido en este invento ideología contemporánea que actúa —cuadra con su grado de conciencia que se ha alcanzado— en la producción estética y la manifestación de la burguesía.

Que es la burguesía, entonces, uno de los factores que en mayor medida ya calificado las realidades del arte contemporáneo no puede sin constatarlo. Es la burguesía que se ha convertido en este invento, que es de su movimiento, que es de su movimiento de la burguesía, que es un premio a tal punto totalitaria, no surge más que un estímulo primitivo, como si aquél se tra-

## Aclaración

En el N° 6 de la revista "Cabalística" ha aparecido una nota, atribuida quizás a una fuente de información maliciosa, en la cual se dice que "Arte Concreto Invitado" fue fundada en 1938 por Arden Quin y Gyda Roldán. Nos hacenmos un deber acordar que la nota es falsa. Arden Quin y Gyda Roldán fundaron en noviembre de 1942 los concursos de los citados artistas. Para otra parte, para ejemplos, 1945, el señor Arden Quin no tenía contacto alguno con el Arte Abstracto ni con la pintura. Una primera pletórica, así de 1942 y que pone en evidencia que el autor de la nota es un ignorante, es la publicación en la revista "Arte", 1941, y más precisamente, 1942. Aprovechamos esta oportunidad para decir,坦白に, evidentemente acordando que nuestro movimiento no guarda relación alguna con el grupo llamado "blitz".

tara de encontrar "el estremecimiento nuevo" fuera de los gritos, de la batalla, los errores y la victoria de la plaza pública.

La belleza estaría más estrechamente vinculada a la poesía y al problema de la actitud vital — no hay que olvidar que la nueva estética no puede resultar del amor a la belleza, sino del amor a la vida, a la lucha diaria del hombre, si no se integra en el esfuerzo social por cambiar la vida y, en suma, si no contempla también la necesidad estética común a todos, de ver en el arte una forma operativa, variante, viva.

La concepción que se da en la pintura permite al inventicismo poner al descubierto los medios de creación, utilizados por el arte representativo, y operar luego una crítica y una evaluación de esos medios, no tanto en el sentido de que el inventicismo, como universo, debió decir que el inventicismo, político nos agradeció también, decir que el inventicismo, político nos agradeció también, decir que en las plásticas, a un momento en que sus valores propios quedaron fuera de todo duda. Es decir, que poco importa que el inventicismo, político no creyó que lo es exclusivo, y esto no ha de ser con desmedro de nada de lo que ocurre en la plaza; se va a ser por medio de semejante criterio que la experiencia contemporánea nos dirá.

Porque cuando la poesía ha comenzado a independizarse del discurso, cuando ha abandonado un poco las explicaciones, las justificaciones y las demandas temáticas, ha hecho lo mismo, ha quedado al margen de la poesía misma que es el móvil político y la experiencia que le es afín. Pero ha existido el equívoco y se ha hablado de punto al mismo tiempo que de desarrollo, acreciedad y crecimiento, casi como si la poesía, en su evolución, tuviera argumento para defender, de algún modo, una postura declaratoria cada vez más alejada de la poesía popular. Atena a la función política, a la experiencia que la inspira, la poesía moderna ha dejado ya todo lo arrastrado con la Unión-Ribelles o Archiprete-Corveantes. Se hizo de la misteria en que se realizaba esa demanda del espíritu creador, esa fiesta del lenguaje que se realizaba en el teatro y en el cine. La poesía, poco recordada, recordada, lanza de nuevo con una edad aún más vigorosa — el carácter definitivo de la literatura. Y, como en Mágico, el resultado ha sido casi igual: necesaria, pero sin la fuerza que hace obligatorio repetir el milagro (las mismas formas musicales o sintéticas de siglos atrás, nacidas en función de la fiesta colectiva, de la exigencia de brillo, de lucida y brillante ejecución, se han convertido en los símbolos de igual tipo de celebraciones, las inventiciones demasiado pequeñas, la fiesta demasiado corta; y lo que se requería era cumplir el juego completamente). Esta idea dice: "la poesía es la fiesta, es el teatro, es la lucha. Pero a condición de que se repita la fiesta, que todo eso sea teatro, el material con el que vamos a trabajar, con el que tenemos que inventar: un poema integrante". Se puede hablar, como Max Jacob en un poema adicional, de la "poesía que inventa la noche"; es un manifiesto, pero a condición de que, más tarde, se hable, como el propio Max, del "comercio de sombras de tristes". . .

Sin duda, la tendencia a considerar al artista un individuo isolado, sin conexión con las técnicas científicas y las necesidades sociales, había entrado, con los moribundos, en el siglo XIX, y con una cierta crisis. Todos comprendían de algún modo, que las aplicaciones y las invenciones mecánicas, lejos de limitar el dominio artístico, lo habían ampliado hasta lo inimaginable. "Una vena constructiva" — dice en su exposición al universo" (IV. Grecia) — había resultado plenamente por un concepto unitario del mundo, según el cual la actividad artística, antes que saltarce el afán de diferencia, se reorienta hacia la necesidad de crear una conquista colectiva sobre la Naturaleza. Es decir, que se habla hecho evidente para el artista, la posibilidad de constituir realidades que participaran de la vida cotidiana, y que constituyeran factores de renovación total.

Un poco en virtud de esta nueva concepción artística que se creó en el siglo XIX, Weimar, bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius, fundó el Bauhaus de K. E. Kindt, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Paul Paineau y Moholy Náry. "Los principios organizadores de la escuela Gropius, la idea de crear una nueva unidad a través de la combinación conjunta de muchas artes y movimientos: una unidad que tuviera sus bases en el hombre mismo..."

Paralelamente a este cambio en la actitud individual

del creador, diversos artistas procuraban resolver un importante problema pictórico, no contemplado en las definiciones de la estética.

En efecto, los diferentes movimientos no "representativos" que habían sucedido al cubismo, si bien se habían caracterizado por una temática más o menos social, no habían logrado, en su fondo, un efecto pictórico. Sus composiciones consistían en planos o cuerpos aplicados sobre un fondo. Esta circunstancia impedía considerar estas composiciones como verdaderas, que perdían así la calidad que las tendencias téticas que perfeccionaban en ellas, constituyían, de hecho, la representación de elementos reales e inventados, que, evidentemente, no formaban parte de la vida.

Los grupos de artistas holandeses (R.D.) considerando estas circunstancias, se proponían lograr una pintura más apropiada a la superficie plana del tela. Es decir, una pintura plana en su fondo.

El movimiento llevó el nombre de neoplasticismo o

elementismo, y fue iniciado por Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo, Ben van der Leck, Theo van Doesburg, Wim Van den Velde, etc., y van der Stok, etc. con adhesiones posteriores de Rietveld, De Stael, Vordenbergh Holk, Goris, etc. Las conclusiones así movimiento alcanzaron a todas las artes plásticas.

El fin perseguido no era ya una mera abolición del objeto, sino la creación de realidades plásticas, cuyas relaciones internas simbolizan todo: imágenes, ilusiones, fantasías, etc. En efecto, se trataba de presentar en la forma la forma, la forma y su creación en el cuadro, cosa impuesta por el carácter rectangular de la tela.

Algunas de las características principales del elemento y el neoplasticismo, para tales como la simplificación y el rectángulo constituyeron, para la teta contemporánea, el único modo de asumir un cierto grado de creación y estructura, también una verdad que se ha podido considerar como la "verdad del neoplasticismo".

Este querer, dicho de otra manera, es la obra de los artistas que se dedican a la creación de la invención en el espacio, la forma y su creación en el cuadro son impuestas por el carácter rectangular de la tela.

Este contraste entre el arte y la vida, que demandaba el marco rectangular que era, por otra parte, consecuencia del concepto pictórico naturalista de "ver" el mundo de acuerdo a la visión humana, una visión de la superposición de planos (ilusión óptica) y, al mismo tiempo, crea el problema del espacio como elemento de la manifestación. Por ello que, después de la lucha experimental, hoy por hoy, se ha consolidado el arte neoplasticista, que, en su forma de manifestación, es la apertura más revolucionaria de su escuela: una separación en el espacio de los elementos constitutivos de la obra plástica. Ha abandonado su disposición copularia".

En el arte de espacio no ha sido menos ponderable el aspecto del movimiento. Los masas de volúmenes, que pesaban aún en las tendencias más abstractas, han sido "desplazadas por excentricaciones invertidas de direcciones, que permiten a los artistas realizar en el arte lo que constituyeron una belleza nava.

EDGAR BAYLEY

**ASOCIACIÓN DE ARTE CONCRETO**

J. E. Uribe 1170, 1er. piso Capital  
Secretariado:  
M. O. ESPINOSA  
T. MALDONADO  
E. LOZZA

Los artistas modernos, no los críticos que están con ese arte y lo difunden (que desgraciadamente, son

# Carta Abierta a M. Lobato

"El nacimiento de la gestapo para imponer sus dogmas por las violencias, y el modernismo se encabezó de la clínica de artes del mundo entero para imponer sus teorías." "Los críticos filosofaron y malabarizaron los principios estéticos de la nueva estética, como en Alemania, Rosenberg, estableció los principios del nazismo." "Párrafos que transcriben del artículo de Montreiro Lobato, aparecido en "El Mundo" el 1º de noviembre de 1946, exaltando a Quirós y contra la pintura moderna."

Sellor Montreiro Lobato:

En los países desarrollados y en cuantos del mundo, los artistas más modernos, en todas sus manifestaciones y en las distintas tendencias estéticas, están aperturando su campo de acción, cada día más amplio y profundo. Su amor a la belleza no es menor ni más intensa, pero su amor a la belleza no reside en la temática, política o moral de la obra, sino — y fundamentalmente — en la propia concepción estética renovadora.

Quisiera que me dieras una respuesta de los puntos de la parte donde ha impuesto el autor, y si tuvieras todo el arte moderno, especialmente el mío avanzado, ha sido prevegido drásticamente — relación entre una escuela a orillas del Paraná, una herética meditación "DE CINCO AL DÍA" y tu frenético aventurero de las letras, como Lázaro Quirós, el más inservible de la caricatura, la pintura oficialista y el obsceno jocoso".

Sellor Montreiro Lobato: Los problemas del arte no son tan ilustrativos como Ud. pretende. Existe también una concepción histórica y dialógica de análisis y creación, y existe una concepción estética de la estética. Es lo que permite pensar de manifestación en manifestación de la provocación, confusión y la tergiversación de los hechos.

En los recubrimientos de sus certificados leo un oculto sentimiento romántico. Su sentir, sin duda, aludiendo a la concepción estética de su maestro, la más intensa expresión del reticimiento, y a su sombra se erige el hecho más recioñero, la verdadera manifestación colectiva y errónea de un pionero. Demás está agregar que su análisis de la manifestación de los hechos, es la cuestión a la vez más resumida y hermosa de la videncia la videncia tímida confundida y misericordiosa.

Todo arte — verdadero que ha sido siempre moderna, Leonardo da Vinci, a quien Ud. cita, ha sido modernista y moderno en su genio y en su obra, y el insigne Zulegaré con quien ha desvergontemente pertenece comparar. Los cubistas, no cabe la menor duda, han sido los más avanzados en su tendencia de la manifestación, y a su sombra se erige el hecho más recioñero, la verdadera manifestación colectiva y errónea de un pionero. No obstante, su querido Willard, su bella expresión claudicante, es el hecho de Willard, que es la más avanzada en el tiempo, con todo su profundo sentido revolucionario y humano, y no los absurdos académicos de la Roma y del resto del mundo.

Puedo comprender que vos, previsionista, las fuertes revolucionarias manifestadas en el arte con un sentido diferente. Hasta la inventiva, las que han constituido en veces personales y tímecas, las que han significado momentos de la vida, de la cultura, de la política, del espíritu. Mi gallo señala Ud. el ejemplo de Hadamard. Adquiere un conocimiento muy extenso y muy profundo en sus tablas. Para mí, y para la extraordinaria mayoría de las personas que leen el libro del matemático, Hadamard es, además de la mejor obra de la matemática, la salvación del hombre en todos los frentes de la vida, y también científicas y evísticas.

Al dír dómicas a estos libros, señor Montreiro Lobato, no me queda de otra que recordar una manifestación artística revolucionaria como fuere del espíritu libre, progresista y Jovellar de la honestidad.

RAUL LOPEZA.

Buenos Aires, diciembre 14 de 1946.

# "SOBRE HUMANISMO"

La evolución del problema social de la cultura en Francia durante estos últimos diez años, de Barbeyre a R. Deneval del Comité de Defensa de la Defensa de la Ciudad, en la actual Encrucijada del Revolucionario francés, constituye, no dudarlo, una de las enseñanzas más fecundas para el pensamiento pre-gresista.

En las épocas del apostolado de Barbeyre, se creía posible una defensa de la cultura sin el concurso de los artistas modernos; en el ambiente de entrar a los nuevos tiempos con la verosimilitud que sólo la defensa del humanismo —que habían podido considerar, se comprende— por la historia, era modo de que las ideas extremadamente revolucionarias —claro está: según los criterios de Phenomen—, novedades de las cuales no era fácilmente comprensible su significación filosófica. En este año, en el Congreso de París, 1936, era ya cosa más clara que existía el problema de los artistas: "nos nupiles" (nacimos) habíamos actualmente pasado de la etapa de la cultura burguesa al moderno. Recorrió en su ensamblaje la "intervención" de Marx entrando en el Congreso Pionero-Soviético de Escritores de Moscú y en el cual el "reivindicaba la igual dignidad de los que escriben para el público, para el lector y del que escribe para su grupo". La intervención de Marx, "en plena" la Nieve— decía en el Congreso de Moscú—, que condonaba no sólo "elito" ni "anarquistas" apóstoles de la cultura, sino también aquella que haya la vocación de ser "hombre de la cultura" (que "vive en las artes y en los campos de experimentación"). Recorrió también la Nieve que de todos los países de la Unión Soviética, de Gora, Whithouse o Surtse, sindicó al revolucionario de Marx.

pero a su vez ahora se abre las pueras sin reservas al temor.

Hace poco, el marxista francés Pierre Naville (damas ha la memoria) sobre el tema de que hoy toda filosofía tiene que pertenecer a la cultura, en su libro "Humanismo se ahora quedarse al margen del Hombre", hasta las filosofías más racionalistas se declaran humanistas. Así, Sartre, en su obra "La transición a la filosofía", argumenta porque, según él, la angustia es el social constituye una responsabilidad social. El temblor, por su parte, por boca de nuestro O. P. Derril, allí más también, y no con menor razón, se considera una responsabilidad social. Recorrió ha descubierto la pueras falsa de las grandes palabras. A los artistas concedidos, por ejemplo, se nos ha juzgado contrario al humanismo, pero cabe preguntar: ¿no es el humanismo, en su esencia, lo que se entiende defensa del arte naturalista y académico burgués, nosotras, tómase por siervo, no somos humanistas? Somos humanistas, en cambio, si el humanismo es la fuerza que impulsa la transformación de la cultura y es en el destino histórico del proletariado. Nuestro humanismo no es tampoco el humanismo complaciente, la "angustia" burguesa.

Nuestro arte es humanista porque se basa en una forma humana, es la expresión práctica del hombre. Tanto por su propia naturaleza como por su función de transformación —y lo hemos dicho— es el sentido de la Revolución que de todos los países de la Unión Soviética, de Gora, Whithouse o Surtse, sindicó al revolucionario de Marx.

Humanista es quien Jungs al Hombre capaz de hacer, de revolucionar.

Algunamente— nos relata Marx— humanistas & quienes son tan pobres de fe en el hombre que lo crean condonado a vivir eternamente de la boba sentencia del arte representativo. Los artistas concretos desacusan para el espíritu humano su mejor destino.

Se nos ha dicho que somos carniceras y por ello deshumanizadoras. Pero ésto es cuando la inteligencia es vergüenza para el hombre!

Se nos ha llamado también decadentes. Pero lo verdadero es que somos cíclicos y en decadencia, no se expresan nubes a través de un cielo romántico al nocturno. El verismo y el simbolismo fueron sus formas perfechas. Recordemos a Laoconte y las esculturas de la dinastía Han. Recordemos a Rodin y las estatuas de ascenso, es caminos formos constructivas y se apoyaron sobre la exaltación de los elementos plásticos concretos. Recordemos los momentos primordiales de todas las artes.

Se ha dicho que somos enemigos del pueblo porque el pueblo no entiende nuestras obras.

Es verdad que el pueblo "no entiende" nuestras obras, que preferiría la pintura figurativa y, dentro de ella, la mitología clásica, la mitología griega y romana, las mitologías europeas y sus padres/as que somos enemigos del pueblo en malibilidad o aberración.

En el futuro, el pueblo entenderá nuestras obras y nos apoyará. Nosotros somos la vanguardia de la cultura moderna: "La Vieja fábrica de arrojar todo por la borda" (que la guinda puede llenar sus alturas, es una gran idea). Y que la gente que no entienda las ideas de no permitir que ésta sea a la tumba hasta de algún modo pueda ser viviente y fecundo. Una idea, ejemplos, es la de Moussig por ejemplo: el idealismo burgués de Moussig por ejemplo es el idealismo burgués de Moussig por ejemplo: "La PB" es en la gran línea del pensamiento burgués francés. Allí también, la incorporación de la cultura moderna de los artistas burgueses modernos, que se consideran "artistas" están de Pejanez habían mantenido alejados de sus filas.

T. M.

# REPRESENTACION E INVENCION

• La imagen percibida o representada no agota la realidad del objeto; no hace más que abstraer de él una parte, la más visible, la más accesible, pero sin encobarlos nada sobre la complejidad de su naturaleza y, menos aún, sobre la multiplicidad de sus relaciones.

• Si todo aquello que puede percibirse o representarse, existe de algún modo en la realidad, lo cierto es que ella no se reduce a ser percibido o representado.

• La conciencia primitivamente perceptiva, por lo demás, es la que da la impresión de que el mundo es material, del hombre no se limita a su experiencia sensible; creo no así sería poder entender en el abstrato individualizado que de habla Baoso. Lo que interesa es transformar la realidad, no deformarla.

• La representación artística se muestra en el orden más restringido de la práctica, como expresión de aquello que el artista que actúa a través de su conciencia, pone que carece de las cualidades propias de la actividad real.

• Esta parte de una interpretación—aprendida de la prima, que contiene en síndice el signo en circunstancia—pasa, por lo tanto, al mundo. "No existe la actividad humana misma como actividad objetiva"— dice el autor— "ya que de las más crudas a P. Bourdieu, es prácticamente que el mundo no es él en su forma vital, humanos fenómenos. De ahí que no comprenda la actividad revolucionaria práctica."

• El arte representativo expresa completamente las posturas y se un "materialismo" grueso y primativo, totalmente separado por el materialismo.

• La técnica representativa se limita a "reflejar" el mundo, ello no implica el mundo en sí mismo; el mundo; a su sumo, (porcentualmente) es expresión de la conciencia subjetiva de aquél.

• Como la representación no contiene los elementos de la actividad real, su proceso se resuelve en la alienación del espacio. "El hombre que se extrala a la actividad real, que se extrala a la actividad social, se extrala de su actividad anímico-sensorio, que quiere destruir la necesaria relación con el objeto". La transformación de este último es el resultado de la duplicación artística, que se produce por el mismo (representación), concretándose con la representación de Duda en la paradoja religiosa.

• La representación se limita procedido de la percepción de lo real (impresión de los objetos); la forma necesariamente es objetivo a lo objetivo, cosa concreta con su actividad concreta, cosa que duplique la actividad, y el producto de esa duplicación precede vor el objeto.

• Ahora bien, como el objeto es el término necesario de la actividad real, de la actividad social, el artista expresa la alienación real del espíritu. "La alienación del hombre a su producto entraña la alienación del mundo, de su mundo genérico y social, ya que —de acuerdo con Marx— es la actividad social la que permite al hombre consciente la producción práctica de su mundo objetivo, la transformación de la naturaleza burguesa, esto es, la necesidad física."

• El arte representativo entraña la alienación del mundo, de su mundo genérico (social) por cuanto es la expresión artística de esa alienación.

• No es causal el hecho de que todas las formas históricas de la alienación (Religión, Estado, Clase)

se hayan valido del arte representativo para disolver en el hombre sus energías sociales.

• Marie Alain Couturier, O. P., en su libro "Art et Catholicoísmo", escribió: "...el arte cubista, así como el surrealista y r-presentativo, aparte de sus auténticas valencias, tienen una tendencia religiosa profunda; el art (al. teológico), célebre entre ésta que no se refiere más que a mundo natural, que guarda en sí todavia sus raíces de goce (aprehension), podría ser religioso?"

• "Mi conocimiento va de lo particular abstracto a lo universal; concreto", dice Lefebvre, "La teoría económica del valor es abstracta; sin embargo, es concreta. Un mundo abstracto es el mundo de las matemáticas; un mundo concreto es el mundo de la vida práctica; es abstracto y concreto a la vez. Las teorías más abstractas de la física y de la matemática destruyeron Hiroshima; y de ser desbaritadas las matemáticas de las teorías revolucionarias, estos últimos teoremas sirvieron de base a una nueva era de la historia técnica de la humanidad.

Es que, como dice Engels, el aspirante lleva la madurez de la materia.

• No se trata de poner el arte "a tope" con las nuevas circunstancias, esto es, de modificar un tipo de representación por otro, un sistema de simbolos por otro; de no tratar de que el mundo de la actividad práctica sea el mundo de las artes visuales a P. Bourdieu; es precisamente esto lo que el autor de la obra en su forma vital, humanos fenómenos. De ahí que no comprenda la actividad revolucionaria práctica."

• La contradicción actual de a pintura representativa

va consistir en que, lo que se exige esencialmente es saber pintar, no importa lo que sea pintar: manzanas, flores, paisajes, etc. Lo que se exige es saber pintar, es latitudes e intuiciones dramáticas, etc. Se hace con frecuencia, para pintura con las mejores sentimientos hacia la humanidad y reciprocamente que no se responden a esto de salud.

• "Algunos han visto algunas vez caídas amarillas, amarillas o violetas." Lo que hay que considerar aquí es pintar... —dijo Picasso que dice esto.

• Si hecho artístico puede ser concebido o aprendido, dando ciertas abstracciones de aquello que representa, lo que es que el hecho artístico representativo no constituye la cruda del arte, sino una sola de la representación.

• El descubrimiento puede ser resultado de la ensamblaje fortuito (teoría de los factores); la invención no puede serlo jamás.

• La invención es todo lo contrario de cualquier forma o subforma de ensamblaje (homo lógica, Pascal).

• Inventar es una función de la conciencia práctica.

• Esta función no consiste en proyectarse fuera del mundo (teoría); ni tampoco en la conciencia que se extraña (conciencia impresa), inventar significa INTRODUCIR EN EL MUNDO POR OBRA DELS EXPERIMENTOS DE LA DESTITUCIÓN, lo que se extraña hasta ese momento.

• No se dirá que no hemos hecho una nueva. El arte abstracto no cierra la historia del arte; allí tampoco ha existido para hacer posibles. En su momento díos el arte concreto. Pero él es verdad que el arte progresó en el sentido en que las sociedades avanzaron. A finales cuando es el principio que por el invención.

# EN TORNO AL TALLER ESCUELA DE C. MARCOVICH

“El punto de partida imprescindible debe ser el estudio de la realidad objetiva, así como en el primer taller del cual hablamos, dirigido por C. Marovich. Ahora bien, salimos que al verifiable objetivo es independiente y existe fuera de la conciencia que lo percibe; cosa que no se contradice con la “realidad objetiva” dentro del campo de la actividad intelectual y deformación subjetiva. Es decir, que deberá existir absolute identidad entre la cosa y el concepto que la constituye, o forma de la cosa, y que éste será el resultado de la “realidad objetiva” que se proponga. Frente veremos, sin embargo, que no es eso lo que quiere decir.

Algún lector más nítido se expresó: “La sensibilidad individual realizó una transposición plástica de un现实idad objetiva”, así como el conocimiento de ésta “leyes”. Seguramente no se confundan con el mundo de conceptos y prejuicios trascendentes de la filosofía. Pero, si elegimos el concepto, cuando venimos que nuestra actividad no opera sobre la cosa misma, la realidad objetiva, sino sobre los conceptos de ésta extrácticos. Es decir, que actuando sobre conceptos, no actuamos sobre la cosa misma, sino sobre la realidad objetiva, pero no operando otra del mismo tipo, lo que equivale al acto teórico-práctico de la invención, una subordinación, ilustrativamente, a la invención, la invención individual.

Lengua más nítida: “Estas leyes a las que se sujetan todas las grandes épocas del arte no son invenciones ni sonrgen de la realidad, sino extracciones de ella y que pueden ser verificadas científicamente” [la ciencia]. “Por tanto, la actividad artística es una transposición plástica de la realidad mediante el conocimiento de determinadas leyes”, y afirman luego con desparpajo que “estas leyes” —las que éstas nombran— son utilizadas en todos los grandes dominios de actividad: “pintura, escultura, arquitectura, literatura, la música y el teatro, etc.”

Sí, ellos admiten que el proceso dialéctico rienta

que acciona que “toda la gran obra merece reverencia”, que dice maravillado: “Esa es la fuerza que valora la belleza”, y que continúa que “esta es la fuerza que cada vez con más convicción convierte en realidad objetiva de que dice parte”.

Pero, ¿qué atañe con邦邦 que “estas leyes, a que obedecen las manifestaciones, no forman las mismas causas de los barrocos, o los de Beaufort, o los de los impresionistas, o los de Cezanne, o los de Picasso, o los de los maestros modernos en general. Se han ido desarrollando y creando, y cada uno de ellos ha hecho lo suyo para cada nueva cultura. Pensar de otros modo sería decir a las leyes por qué se rige el hombre un valor materialista transcendental”.

En efecto, esto es lo que邦邦, que estos señores preverían oír, que “estas leyes, que están sujetas a la actividad de la realidad” corresponden adveritencias que tal actividad resulta absolutamente necesaria, ya que una función de una naturaleza como invención establece al mismo tiempo la realidad no constituyendo de modo alguno una invención.

Significaron otras referencias a la “personalidad” y a la “creatividad”, y también intento del carácter individualizado y particularizado que, para los señores de defender, es contradicción con la lucha encabezada por la política y el pensamiento progresista de nuestro siglo. En fin, una vez más, desvinculación de la realidad materialista.

Y por último: llegaron el siguiente planteo: “Con esta orientación, el Talleres-escuela sigue el camino trazado por la gran tradición plástica, la cual coloca en punto central la función del artista, la cual ha sido redescubierta y exaltada después de la revolución cultural (no sin comprenderlo) y que consistió en las grandes transformaciones de cultura típicas a la finales del siglo XIX y principios del XX, época que se suponía traer el salvamento más que la tumba y la ruine, y que se convirtió en el campo de la actividad y la experimentación. Y como broto final utilizó una la orientación de ese Talleres-escuela. (Basta

dónde se alargan las manos! Podrían seguir “pero qué la quedado de todos estos principios? Venimos ahora que todo es sólo una cortina de humo, disueltura la cosa, nos encontramos ante una pálida concepción idealista y metafísica.

MELE

El filisteísmo artístico, que se manifiesta hoy bajo los rasgos de la Sra. Marovich, insiste, una vez más, en tergiversar la verdadera naturaleza del arte moderno. Aunque esta tergiversación sea con frecuencia el producto de la ignorancia o de la deshonestidad artística, importa tanto señalar explícitamente el error como darse la naturaleza del mismo, por cuanto él implica, además de una deformación de la “realidad objetiva” que convierte por invocarla, una deformación de la conciencia que se pretende servir.

El filisteísmo artístico adopta, por lo general, dos acutuas frente al arte moderno: la más simple de éstas consiste en restarle toda capacidad, humanística al arte abstracto; en especial, al arte no figurativo; la otra reside en situar de las modernas experiencias artísticas, las combinaciones que habrá de destinar a su propio uso hasta uníma constituye y define la vaguedad consciente subjetiva, que, con arresto de estar de vuelta, se expresa en el signo más abstracto, grato a los sentidos de todos los charcos: “el arte moderno no tiene ni lado bueno que hay que ignorar, y un lado malo que hay que olvidar”.

La “teorización técnica” subida, con llevar casi siempre muy fastidio de los seguidores, por la señora Marovich a los obcecantes manumandas de su cárava, ha determinado también lo que no es menos importante, la crisis de todo un sistema de arte basado en la cristiandad y en la potencialidad gótica. La señora Marovich ha ascendido y convencido a sus discípulos de que el arte moderno coincide con el caosismo, con la des honestidad docente, por ignorancia y por desidia intelectual, y la señora Marovich, si sus discípulos di la cárava, se han preocupado por saber más.

La meteoro-ología artística empieza como “orientación” del taller —cabeza lo es otra cosa que es tipo revolucionario reaccumarse, ejerciendo esa vez en la interpretación del arte moderno. A través de un estrictísimo antiguo y reciente muy custodiado por sobre todo lo que no es “en sentido lo personalizado” (apartado de la teoría), por el ridículo y estúpido de conservarlos en todo lo que hay de progresista y revolucionario, al propo tiempo que se introduce por la puerta falsa de las “vías eternas”, todo lo que marca parece, lo definitivamente caduco y decadente.

Habrá recordado, la cárava, han sido empleados como formas históricas por el desarrollo progresivo de la humanidad; del mismo modo el proletariado comunista escolástico que, como método pedagógico, pretende erigirse en salvaguardia del statu quo artístico, peligrosamente zarandeado por las luchas de movimientos y tendencias.

Alfredo ELITO