

DISPARATE Y ARTE ACTUAL

(Pág. 5)

¿RESURRECCION DEL EXPRESIONISMO FIGURATIVO?

UNA NOTA DE
E. AZCOAGA
(Pág. 8)

ARTE ARGENTINO CONTEMPORANEO EN RIO DE JANEIRO

ESCRIBE
E. RAMALLO
(Pág. 10)

del ARTE

PLASTICA
LITERATURA
TEATRO
MUSICA
CINE - T. V.

Nº 2 • Agosto 61

Publicación
mensual

Arg. \$ 12 • Ext. u\$s. 0.30

PANAMERICANO

ADUANA VS. CULTURA

Medidas arbitrarias que imposibilitan su difusión

Es evidente la preocupación de los pueblos americanos, de sus gobiernos, por facilitar la importación y exportación de productos industriales o naturales, a través de mercados comunes o uniones económicas pactadas precisamente para agilizar procedimientos que se veían entorpecidos por formalismos arbitrarios. El público recibe siempre con beneplácito las medidas que faciliten un mejor y más simplificado intercambio panamericano.

Pero, desgraciadamente, en el terreno de las artes las cosas no son vistas con el mismo enfoque que en el de la economía.

Lo que deben comprender las autoridades es que exportar o importar obras de arte no es tarea de frío mercantilismo, que la difusión cultural no es ajustable a una tabla de aranceles aduaneros con calificación de mercadería y precio, previsión de ventas, exigencias de garantías bancarias o depósitos de dinero en caución, etc. Todo esto podrá estar muy bien para el tráfico de mercadería más utilitaria, pero no para las obras de arte. A este respecto conviene recordar las palabras vertidas por el Jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana (O.E.A.). Dice José Gómez Sicre: "Sin una política liberatoria que permita al arte circular sin fronteras, el progreso de la plástica latinoamericana se hará en forma esporádica y constreñida. Su confirmación y aceptación dentro de su propio continente llevará tiempo excesivo y, por lo tanto, desalentador. Nuestra superación cultural en el orden artístico la mermará una serie de medidas protectoras que en nada benefician al progreso de las nacionalidades".

CHARLA IRACUNDA

Sobre la inmoralidad
DON GONZALO, LA CENSURA Y
UN FISCALILLO MENTECATO,

por Carlos Villar Araujo

(Pág. 15)

RESPUESTAS A NUESTRO S. O. S.

Damos el texto completo de una declaración producida en la H. Cámara de Diputados de la Nación, firmada por los diputados Rubén V. M. Blanco, Ricardo Lavalle y Manuel Belnicoff, con referencia a la posible intervención del Fondo de las Artes.

(Pág. 14)



JEAN LOUIS BARRAULT: SU PASO POR AMERICA

Director: SAM GREENBERG Sec. de Redacción: SALVADOR LINARES

Comité de Redacción: ANTONIO H. SOTO

NICOLAS RUBIO CARLOS VILLAR ARAUJO

Fotógrafo: WALTER FUMAROLA Secretaria: MARIA ALBA G. VILLADOR

Corresponsal en París: JORGE PEREZ ROMAN Asesor Legal: DR. RICARDO L. PIACENTINI

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

- Elena Poggi Enrique Azcoaga Luis Seoane Ricardo Bindis Hugo Parnagnoli E. Guibourg Jaime Potenze Rafael Squirru Miguel Brascó Guillermo Izberding Eduardo Baliari Ernesto Ramallo Carlos Lzcovich.

DISTRIBUIDORES

- Capital Federal: MANUEL MONZON, Carranza 1682, Cap. Capital Federal: FARINA EDITORES, Montevideo 1130, Cap. Interior Rep. Arg: CARLOS HIRSCH, Florida 165, Cap. BOLIVIA: LIBRERIA SELECCIONES, Avda. Camacho 369, La Paz. CUBA: IMPRENTA NACIONAL DE CUBA, Anímas 459, La Habana. CHILE: BEAUX ARTS, Bandera 183, L. 4. Santiago. ECUADOR: LIBRERIA SELECCIONES, Benalcázar 543, Quito. EL SALVADOR: AGENCIA MINERVA, 4º Av. Norte Nº 219, El Salvador. EE.UU. de NORTEAMERICA: ANGEL F. GIMENEZ, 45, West 34th Street, New York. GUATEMALA: LA LECTURA, 6ª Av. 8-28, Zona 1, Guatemala.

UNICA PUBLICACION CULTURAL DE DIFUSION PANAMERICANA

REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL Nº 689519. TARIFA REDUCIDA: Concesión Nº 6674. Publicación de LES EDITIONS ZEPHYR S.R.L. Capital mSn. 110.000.

Impreso en la Empresa Editorial Haynes Ltda. Río de Janeiro 200

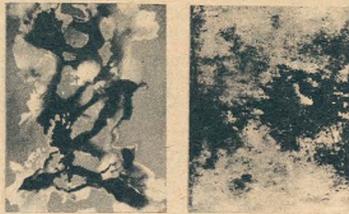
GUIA DE GALERIAS Y MUSEOS

- ARGENTINA Paraguay 1312 David Heynemann, óleos, H. el 12; Clemente Lococo, óleos, del 14 al 2. BONINO Malipú 962 Lucio Muñoz, óleos, H. el 10; Djanira, óleos, del 14 al 2. Casa AMERICA Av. de Mayo 979 María Luisa Mastan, dibujos y acuarelas, H. el 15; Merlo Anganuzzi, óleos, del 16 al 3. CASA VELTRI Juncal 1642 Picasso Braque y Miró Grabados. GALATEA Viamonte 564 Seguí, Macelo, Noé, Deira, dibujos, H. el 5; Lilliana Porter, grabados, del 7 al 19; Perker, óleos, del 21 al 2. H Paraguay 824 Horacio Liceada y Baudes Goler, H. el 15; Quifones, del 16 al 21. UROLAY Esmeralda 868 Rogelio Polello y Eduardo Lozano, H. el 19; María Elena Sziburger, Roger Haloria, óleos, del 21 al 2. NICE Bné Mitre 1764 El día 7 a las 18.30 hs. Rodrigo Bonome disertará sobre "arte y cultura", óleos del 26 al 7; Defautente, óleos, del 7 al 24. RUBBERS Florida 910 Maccio, óleos, H. el 9. TEATRO DEL PUEBLO Diag. Norte 943 Pintura argentina: Castagnino, Spillimbergo, Mónaco, etcétera, H. el 31. VAN RIEL Florida 659 B. Brunelli, A. Cequeira, P. Romanov, H. el 5; Jorge Krasnopolsky, del 7 al 19; Alonso Celeda, del 21 al 26. Sala "G"; Walter Jacobovitch, Belabán, H. el 31. 9 DE JULIO Bné Mitre 1281 Oscar Vas, Alberto M. Rossi, Gramajo Gutiérrez, H. el 19. GROSSAC J. E. Urburu 1530 Berni, litografías; Baglione, óleos, del 17 al 19; Fernando Espino, pinturas, del 22 al 2.

La BOLSA de las ARTES PLASTICAS

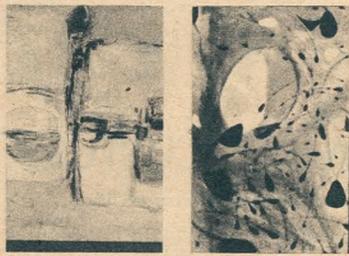
PAULINA BERLATZKY GOWLAND MORENO

Recibió una serfa formación a través de las enseñanzas de Emilio Petorutti, Ideal Sánchez, Jorge Romero Brest y Héctor Cartier. Adherente a los movimientos de avanzada, P. Berlatzky ha demostrado en sucesivas muestras poseer una fuerte personalidad creadora. El cuadro que reproducimos, titulado "Alegria" (116x81), fue vendido en su última exposición "en \$ 15.000.



SARAH GRILO

Desde el año 1944, en que realiza su primera muestra, Sarah Grilo ha recorrido un camino jalonado de éxitos. Su última muestra en Bonino nos la presentó como una pintora de una madurez plástica poco frecuente. En el grabado vemos el cuadro titulado "En rojos" que fue adquirido en \$ 90.000.— Se trata de un óleo, de 130x162 cm.

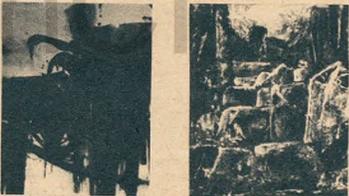


NEMESIO ANTUNEZ

Este pintor chileno es ampliamente conocido en Buenos Aires por tratarse de un valor internacional. Así lo corroboran los premios que le fueron otorgados en el año 1957 en la Bial de San Paulo, y el premio al mejor pintor latinoamericano. Puede tomarse como base para la cotización de sus obras actuales, realizadas al óleo, la cifra de u\$s. 350. (Med. aproxim. 0,60x0,80 m.).

VICTOR CHAB

Desde muy joven demostró Víctor Chab una inquietante personalidad, que expresó en un principio a través de la tempera y la tinta. Luego de un corto período de transición no sorprendió este año con una calificada muestra de óleos en Van Riel. La obra reproducida corresponde a la mencionada muestra y la adquirió el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Su cotización oscila, en óleos, 200 x 170 cm., a \$ 25.000.



AMILCAR SALOMON

Está considerado el primer pintor informalista del Perú, y ha realizado recientemente una jerarquizada muestra en la galería de arte "Casa América", en la que presentó un conjunto de obras de variadas tendencias. "El lago sagrado de las Incas", óleo sobre tela de 50x80 cm., en dicha muestra fue adquirida en \$ 14.000.

COTIZACIONES EN EL MERCADO INTERNACIONAL

- PIZARRO Esmeralda 861 Carlos Bartolini, cerámicas; María Bartolini, Telares; Alberto Reina, pinturas, objetos, H. el 19. MUSEO DE ARTE, CASA DE YRURIA O'Higgins 2390 Jueves, sábados y domingos, de 14 a 18. MUNICIPAL DE ARTE HISPANOAMERICANO ISAAC BERANDEZ BLANCO Saipacha 1422 Miércoles a domingos, de 14 a 18. GAL KALA Montevideo 467 José M. Moraña, H. el 12; Thieiner, Teura, 14-2-Sept. TEHURA Juramento 2070 Agosto: Exponen "Pintores Argentinos", H. 10 a 12 y 15 a 20. Septiembre: Gloria, 19 al 16, H. 10 a 12 y 15 a 20. NACIONAL DE BELLAS ARTES Av. Lib. Gral. San Martín 1473 Martes a sábados, de 16 a 20; domingos, de 10 a 13. Visitas guiadas: martes, miércoles y viernes, a las 17 juves a las 18. MUNICIPAL DE ARTE DECORATIVO Avda. Lib. Gral. San Martín 1902 Diariamente, menos los lunes, de 14 a 18. MUNICIPAL DE ARTES PLASTICAS EDUARDO SIVORI Paraguay 1033 Miércoles a domingo, de 13 a 19. MUSEO HISTORICO Y DE ARTE Santiago - Chile Diariamente, de 9 a 12 y de 15 a 18. MUSEO DE ARTES PLASTICAS DE LA PROV. DE B. AIRES La Plata: Calle 7, entre 50 y 51, Subsubsuelo Todos los días, de 16 a 20. DE BELLAS ARTES DE LA BOCA P. de Mendoza 1835 Diariamente, de 9 a 12 y de 15 a 18. MUSEO HISTORICO Y DE ARTE Sarmiento y Casullo (Morón) Los martes, Jueves, sábados y domingos, de 14 a 19.

JEAN LOUIS BARRAULT

ANTE EL PUBLICO Y ANTE LA VOCACION POR EDMUNDO GUIBOURG

Ha terminado a estas horas el periplo de Jean Louis Barault y su "troupe", en su tercera excursión por América del Sur, abarcando en rápido tiempo tan sólo Uruguay, Argentina y Brasil. Unánime ha sido en los tres países la expectativa y la acogida, prueba palpable y sensible de un vínculo vivo con el público y, además, fenómeno también indicativo de cierta mística en que se eleva el fervor del ambiente teatral, máxime en virtud de sus esferas juveniles. De ahí que correspondiera juzgar la actuación de Barault en lo intrínseco de sus espectáculos, al mismo tiempo que con motivo de dos gravitaciones que en nuestra opinión alcanzan trascendencia; una, sobre el ánimo de los jóvenes en la ardiente vocación del teatro (intensidad amorosa que los profesionales y los viejos no ven por no quererla ver, al punto que pretenden negar absurdamente la presencia entusiasta de las generaciones nuevas en la atracción y el disfrute del espectáculo escénico) y otra, sobre la gradual educación de los públicos.

En su libro de la coacción "Je suis" que circula en castellano, "Yo soy hombre de teatro", cuaderno nervioso y movido como él, intelectual y consciente, el autor comprende tres capítulos: uno, que es reseña de la labor interna de la escena; otro, que transmite desasosiego en la preparación de una obra nueva, y el tercero, que cuenta la aventura que implica una gira, Barault narrando la "tournee" insistiendo en la representatividad que de pronto debe asumir el comediante como misionero del espíritu de cultura de una nación. Declara que el plano estricto del teatro es desbordado y trascendido al pasar al plano humano del contacto directo con las gentes, mediante ráfagas, conferencias, mesas redondas, debates. "Sopla un viento de ternura, de entendimiento, de profunda armonía...". En Buenos Aires queda reconocido por los abonos agotados, pero añade: "Aunque moralmente eso no quiere decir nada, cualquiera sea la reputación que precede a una compañía, la lucha es siempre intensa. Por más seguro que sea el público, hay que conquistarlos. Es más ingrato justificar que conquistar".

En el Cervantes, anudado por el silencio, y en el Odón la requisitista se cumplió dignamente. Y aquel desborde hacia afuera de la sala, el de las conversaciones ardientes, también se cumplió, prestándose su verdadera importancia, más allá del sufragio cortés o entusiasta de los abonados a la presencia de un actor más y de comediante en extremo inteligentes y cultos. Repertorio breve, en el que tres clásicos enlazaban, sin desmoronarse, el desmoronamiento de los modernos. El verbo lírico "giraldueño" tras el verbo "elegante del marivaude". La lozania de Lope y la burla farfarsesca de Molière antes del sarcasmo violento y disparatado de Ionesco, cuya caricatura social esta vez termina en angustiosa quejuna del hombre de hoy convertido en cifra. Versiones e interpretaciones siempre discutibles, si bien deliberada-

mente establecidas y concertadas. En Tucumán, Montevideo y Río se produjo igual acercamiento humano hacia esos buenos comediantes abiertos a la extendida familiaridad del amor al teatro.

Atribuyo un valor axiomático al concepto de que no hay arte propiamente dicho sin inspiración y sin conciencia, factores aparentemente negativos entre sí. Quiero decir, que el arte que nace del estruendo no ha de cuajar y hacerse sólido hasta no haber pasado por el tamiz que asegura la más severa responsabilidad. Ese Barault, nervioso, vibrátil y sencillo en el fondo, con tanto miedo de incurrir en la fatality profesional del "cahotingue" del histrionismo, deformación que muchos no dejan, sin embargo, de endosarse, es en el teatro, su arte elegido, un practicante de inspiración y de conciencia. Está, por cierto, lleno de teorías, pero tal como su amigo y colega Pierre Fresnay, proclama a cada instante la ne-



cesidad esencial de la práctica, infiere la inandad del hombre de teatro que se aparta del constante ejercicio de la representación y no participa en la búsqueda afanosa en procura de revelaciones individuales. Jean Vilár, su otro colega trascendente, costeano en la similar misión emprendida, ha dicho de él mismo, de Barault, de sus otros colegas, "reñidosos al continuo tanteo, que ellos tenían la sensación de ser gente que temeban un barco sin saber qué clase de descubrimientos les reservaba el horizonte, pero sabiendo muy bien, en cambio, cuáles cosas quedaban atrás". En esa alusión a lo trascendido y transido, tanto Vilár como Barault incluyen no solamente todo lo que fue diluyéndose venido por el tiempo, de descubrimientos, esfuerzo de la creación artística, sino, también, muy particularmente la noción del "hondismo" respecto que ellos guardan a quienes fueron sus "aínes", sus mayores y sus maestros.

Es así que el teatro al que cada uno de los dos aplica el mismo tesoro tributo de la personalidad altamente suscitadora y realizadora, halla íntimo acicate en el recuerdo

emocionado de las lecciones intelectuales de Copeau, de las experiencias laboriosas de Dullin a cuyo lado ambos fueron artesanos henchidos de orgullo de artistas, sin olvidar tampoco el ejemplo en la cohesión y solidaridad de la conducta artística que emanaba de la minuciosidad y la densidad de Jouvet, de Baly y de Pitoeff. Nombres que a cada rato están en sus labios puesto que se nutrieron de ellos, desde que atravesaron la edad del aprendizaje con el privilegio de aquel magisterio a cuyo dictado obedecían todavía, fieles a un paradigma. Son los nombres que removi ahora Barault en Montevideo, Tucumán, Buenos Aires y Río, al responder a la interrogativa, modestia en abultación. Los invocaba asociándolos a la transformación que sus cupo operar en el teatro moderno. De hecho, mientras rendía culto a ese ayer alocandador, estaba sugiriéndole a una juventud que cree de súbito descubrir e inventar el arte escénico, que se nutra de los que significan apoyarse en los precursores y maestros, por más que el teatro necesite ser alternativamente reinventado, rescatado y reinventado. Por su parte, no ocultó el deseo de que París asistiese a un nuevo cartel semejante al que concurrió al teatro de los evocados, con el fin de que la imprescindible lucha alcanzase potencia solidaria.

La lucha, ¿por qué finalidades? Absolutamente artísticas. Aquella prédica de Copeau en que se sustenta, preconizaba el ajuste al gusto y el hallazgo y la revelación del talento. El teatro es más difícil que el cine, proclive a mistificaciones fabricadas. Le pide, por lo pronto, al actor el arte de la dirección articulada. Hallazgos decisivos fueron para Stanislavsky el de Checov, para Antoine el de Zola, para Lugné-Poe el de Maeterlinck, para Copeau el de Gide, para Jouvet el de Giraudoux. Toda esa órbita recorrida por grandes animadores, pasando por Reinhardt, el teatro de Copeau, el de Piscator, configura la era moderna de los directores, la que se acogió al lema de la "reteta, realización" del teatro. Un día Lenormand hizo burla en "Crepisculo del teatro" del exceso de la "mise-en-scène", desnaturalizante de los textos autorales. Copeau se había erigido en combate contra la "mise-en-scène" asfixiante y vulneradora del texto. Sus "petits-théâtres" debían volver a la simple y pura convención, tanto más poética cuanto más candor demandase. Si a Barault le sedujo el simbolismo heráldico de Claudel, mucho le encantó en "El libro de Cristóbal Colón" la anulación táctica del decorado como plantación de un mundo. Al mover los mismos intérpretes los trastos de la escenografía, tal el significado que asume el que en esta visita nos haya ofrecido, en la versión de Lope de Vega, un movimiento visible de biombos bastidores a cargo de los comediantes vestidos al blanco, a escena. Ya había hecho en anteriores muestras y por cierto que es cosa que se estiló hace años. Sólo recordamos al respecto la valoración estética y plástica de ese subrayado de lo que ha de ser percipiblemente convencional, como podríamos aludir al mismo objeto a la síntesis expresionista que aplicó Vilár a la resurrección de Víctor Hugo.

Como innovación en la estructura del premio "Di Tella" se instituyó una segunda recompensa consistente en \$ 100.000.— que correspondió al pintor Rómulo Maccio.

GALERIA CARMEN WAUGH

- Exposición Permanente JOSE BALMES CARMEN SILVA GRACIELA BARRIOS MARÍO CARREÑO TOM DASKAM NEMESIO ANTUNEZ ADOLFO COUVE RICARDO IRARRAZAVAL BANDERA 183 Santiago - Chile

GLORINDO TESTA, GANADOR DEL PREMIO "DI TELLA"

Los profesores Giulio C. Argan y Jorge Romero Brest, jurados en esta oportunidad, concedieron el importante premio al pintor Glorindo Testa. Este artista, que es además un destacado arquitecto, ha emprendido, a través de una verdadera aventura estética, una definida personalidad. Desde sus primeras exposiciones demostró ser un creador cabal, sincero, conocedor de una seria problemática, aventurista en el planteo y en la resolución, y, cosa extraña, totalmente ajena a su otra actividad, la de la arquitectura, que sólo, en lo preciso, influye en su labor plástica. Decimos esto refiriéndonos al aspecto formal de su obra, al contrario de lo que pudiera creerse, no desembocó en una estricta diagramación del plano geométrico, sino en el puro espacio limitado (metafóricamente hablando, claro está). Valgamos, entonces, hablar de esa inquietante parcela que encierra en el ámbito de una tela, la percepción, un tanto lírica, del infinito. Quizás sí, esté la arquitectura (algo más o algo menos que ella en sí) determinando su rama, que va desde el blanco al negro (sin

DESAPARICION DE ENRIQUE LARRETA

UNO de los más acreditados escritores de habla castellana, Enrique Larreta, acaba de desaparecer a la edad de 88 años. Había nacido en Buenos Aires el 4 de marzo de 1875, hijo de un matrimonio uruguayo.

Su formación intelectual, de raíces hispánicas, desarrollada en sus viajes y en el acendrado amor a las tradiciones y a la historia de la tierra del Cid, le permitió alcanzar nombradía con su obra máxima, La gloria de don Ramiro —que por sí sola valdría para darle un lugar destacado en la literatura—, aparecida en 1908, época en la que "La moda soplabla hacia las playas del estilismo, o dicho en palabras más apropiadas, hacia el decadentismo", al decir de Luis Alberto Sánchez en su obra dedicada al Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.

Larreta no sólo fue el escritor prolífico, cuidadoso de la pureza idiomática, sino que su vida se desarrolló en actividades profesionales, diplomáticas y académicas diversas, habiendo integrado el Instituto Cultural Argentino-Uruguayo, el Comité Argentino de la Unión Latinoamericana, la Academia Argentina de Letras, la de Bellas Artes, la de la Historia, etc. Fue candidato al Premio Nobel de Literatura. Entre las distinciones que recibió figuran la de la Legión de Honor de Francia, la Gran Cruz de Alfonso el Sabio, igual condecoración de Isabel la Católica y el premio de literatura Miguel de Cervantes.

Sus obras fundamentales, además de la mencionada, son Zogobí —novela de la pampa, cuya edición definitiva apareció en 1928—, El "liniero" (teatro, 1932), Las dos fundaciones de Buenos Aires, La que buscaba don Juan, Orillas del Ebro, La naranja, entre otras.

Pintura Argentina Contemporánea

ESTA en prensa el libro "Pintura Argentina Contemporánea", cuyo texto pertenece a la pintora María Laura San Martín y que aparecerá el corriente año con el sello editorial de La Mandrágora. Se trata de una sucinta historia crítica de los movimientos modernos habidos en la pintura argentina, una vez traspuesto el primer cuarto del siglo. Profusamente ilustrada, con veintidós cromografías y cincuenta y siete grabados en negro. Entre las reproducciones en color figuran obras de Spillimbergo, Victorica, Daneri, Larrañaga, Diomedé, Forner, Battle Planas, Castagnino, Policastro, Butler, Pazenza, Ferrarotti, Esgrilli, Vázquez Málaga, Mónaco, Moraña, Forte, Fresas, Venier, Capristo, M. Loza, Sakal. En blanco y negro, obras de Pallière, Morel, Puyredón, Fader, Gómez Cornet, Berni, Pettorutti, Candia, R. Bonome, Faggioli, Soldi, Lancé, Querel, E. Pons, Gambartes, Carpani, Mollari, J. M. Sánchez, Butte, S. Aguirre, Borghini, L. Barraquán, R. de Juan, Maldonado, Hilito, M. A. Vidal, Mac Entyre, Duhalde, A. Irueta, H. Irueta, R. Machado, Brunelli, Lináres, Carriás, Carreño, Morán, Caravaglia, Puecarré, Blumentweig, O. Borda y otros.

OLIVERIO GIRONDO

EL POETA DE "EN LA MASMEDULA"

¿CONOCE usted "En la masmedula"?

Por lo general la negativa es rotunda, o bien, en el caso de que se trate de un "intelectual", el rostro de nuestro interlocutor dibujará un gesto contrario a que las más de las veces querrá decir: "Por favor, no hablemos de esas cosas..."

Pero, ¡qué es "En la masmedula"? ¿Qué es este libro rodeado de silencio, este libro que ni se comenta ni se discute —el ocultamiento es una especialidad nacional—, este libro ante el cual se declararon incompetentes las mezquinas columnas bibliográficas de los diarios? Pues nada menos que la creación impar de un poeta, el mundo recreado de sus alucinaciones, las desesperadas ansias de sus vigilias, realizadas... y al fin, nada menos que la conjunción de una estética original con una vida total de poeta. Delito imperdonable para los frequentadores de las oficinas de la poesía y de sus seguros escalafones, delito imperdonable para los eternos hombres malos que aspiran a pasar a la posteridad como los asesinos del poeta y que odian aún más a Oliverio porque es el hombre que nace con un pasar, no pudiendo de esa manera ahogar en la pobreza y la miseria.

Los secretarios de redacción soñaron durante mucho tiempo que Oliverio llegaba a pedir trabajo y que le guillotinaran en sus pupitres mugrientos con una gran cuchilla de mediocridad, pero Oliverio no aparecía y ellos sucumbían de las úlceras incubadas en esa espera.

Hace un par de meses, cuando le propuse hacerle un reportaje, se negó rotundamente y aunque después la conversación se prolongó durante dos largas horas y el cometido periodístico quedaba ampliamente satisfecho, no me he decidido a trascender a la letra impresa lo que se brindó en confianza.

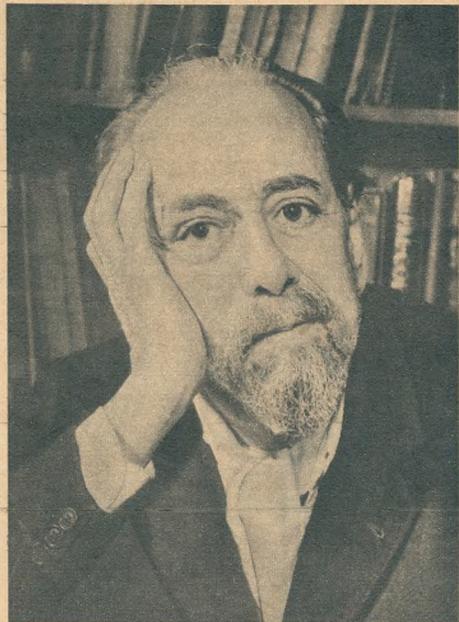
—No quiero bombos —me dijo—, ahora todo el mundo se empeña en hacerme bombos; ¿para qué me sirven ya los bombos?...

No había resentimiento en sus palabras, sino el convencimiento de que la oportunidad había pasado. Ya estaba demasiado cimentada su melena de loco poético y sus ojas de gran solitario para que vinieran ahora a explotar su figura de mesíasico decidir en las carterías de lo pintoresco.

Cuando un poeta llega a la masmedula, a la "masmedula", es ya difícil arrancarlo de esa enrucijada en que se está diciendo lo indecible en un trance que es como estar sonámbulo de una vida y de la otra.

Por eso, cuando le pregunté qué nuevo libro preparaba, me respondió, entre su risa, que fue y será siempre una perdigonada lanzada a quemarropa, que "de aquí en adelante sólo la masmedula, hasta que Dios diga la masmedula", que ahora ha llegado a su edición más alucinante al ser llevada al disco en la voz de su creador.

Todavía no sabemos lo que va a llegar a significar esto de la voz grabada del poeta y el cómo va a madurar el poema como en una negra solera y va a resultar de ello el sumo ajeño e incomparable. ¡Qué



OLIVERIO GIRONDO, en su poesía se halla a un tiempo lo gigantesco y lo microscópico, lo humano y lo extramundano, el humorismo trágico y rebelde y la serenidad metafísica

valor hubiera llegado a tener una de esas negras y gigantesco monedas si en sus surcos guardara la voz de Poe o de Baudeler; y qué bien está eso de sembrar en surcos de ebónita la semilla del poema, para que luego fructifique en los oídos de los que irremediablemente se quedarán huérfanos de la voz del poeta.

"En la masmedula", en la voz de Oliverio Girondo, ha ganado en claridad y precisión; allana, en cierta manera, la difícil penetración en su mundo hermético, y si al libro cabía más que a ninguno las palabras de Mallarmé: "Un poema es un misterio del que el lector debe buscar la llave", podríamos decir que con la versión sonora nos adelanta ya una media vuelta de cerradura.

Esto no quiere decir que haya perdido misterio sino, por el contrario, resulta que el poeta nos convence de él, de su aceptación sin preguntas. Viendo girar el disco, dejándonos llevar por la voz profunda, redonda, acompañada, comprendemos cómo la poesía es en realidad una música de otra clase.

"Mi lu/mi lubidulla/mi golocidalove/mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma / y desentretelura / y venusafrodea..."

Oliverio inaugura un nuevo modo de decir, mas también un nuevo modo de sentir, de comprender. Quien quiera por los caminos de siempre llegar a la más-verdad de su poesía, fracasará, porque es necesario haber sentido la necesidad de nombrar las cosas con voces nuevas, haber comprendido el fracaso de las palabras por el adocenamiento, por la superposición, y haber entrevisto que, el pecado original, trajo en verdad el castigo de la repetición, la angustia en la reminiscencia del primer hombre que creó su mundo al nombrar las cosas por vez primera.

Escribe SALVADOR LINARES

Por eso Oliverio se convierte en mago y busca la palabra abracadabramente que descorra el cierre automático del misterio. Reedita la cábala, vuelve a conminar, realiza un sortilegio, recrea las prostituidas palabras fabricándose un himen nuevo que él mismo desflora en sangre, al nombrarlas.

Son poemas que han cambiado el paisaje, enraizando en lo puro abstracto y en lo figurativo naturalmente monstruoso. Sufre el desprevenido porque no hay asideros ni atisbos definidos de la realidad y lo plástico, la idea dibujada del poema, es dolorosa y difícil.

El que haya leído el ensayo de Ramón Gómez de la Serna, "Las palabras y lo indecible", en que el literato, más terrenal, emprende la angustiosa tarea teorizante hacia el descubrimiento de un misterioso mundo de poesía pura, comprenderá que Oliverio es quien más se ha aproximado al hallazgo de la mágica clave para expresar lo indecible.

Yo me atrevería a decir, inclusive, que Oliverio va más allá de ese bordear con el dicho el deslinde de lo indecible eso que queda tácito

y silencioso, ese refondo misterioso e inquietante mágicamente insinuado por las palabras. El temblor del pur silábico al que Ramón, en el citado ensayo hace decir alarmado: "Cuidado, van a decir lo indecible" se convierte ante Oliverio en desenlace fatal, en pistoletazo consumado. Ya sale el burgués desencajado y herido en la frente balbuceando frenético: "Lo han dicho, estamos perdidos, ya lo han dicho..." Qué inmenso horror el del que no encuentra una fe convencional, una costumbre suavemente arraigada, una indulgencia religiosa ante este tremendo libro fiero en imaginaria y sobrecreación.

En fin, Oliverio Girondo, sabio que mira la vida con mil lupas, teólogo de una religión inmensurable y lejána, alquimista de un medioevo traspapelado en el tiempo, hombre primero que raya la piedra y último que ve la pudrición desde dentro, es el creador de esta, al fin, auténtica poesía que pertenecerá, por ahora, quizá felizmente, a un cóncilave de iniciados que velan por el ideal dentro de su propia pirámide.

hora
SHELL

en LS 82 TV Canal 7

PRESENTA

"NOCHES DE CONCIERTO"

con la

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL
DEPENDIENTE DE LA DIRECCION NACIONAL DE CULTURA

CICLO DE 11 CONCIERTOS

a efectuarse los martes de 22 a 23 horas desde el 27 de junio al 8 de agosto y del 12 de setiembre al 31 de octubre.

CICLO DE 4 CONCIERTOS

de música de cámara, bajo la dirección de J. Rodríguez Fauré los martes de 22 a 23 horas desde el 15 de agosto al 5 de setiembre.

Comentarios a cargo del crítico: JORGE D'URBANO



AUSPICIA

SHELL CIA. ARGENTINA DE PETROLEO S.A.



Man Ray: "Homenaje a Lautreamont", 1933

LA TAUROMAQUIA DEL MITO

PODRÍA decirse que el pintor se ha puesto del lado del toro. Ponerse del lado de una mihrá no es nada seguro, pues se trata de realizar una doble tauromaquia con dos problemáticas y al final deberán ser dos los que ganen o tendrán que salir al ruedo la cuadrilla para deshacer el enredo. Indudablemente, es un asunto disparatado y en esto, precisamente, es en

señale como a un hito o lo convierta en un "clásico"... Tal vez de un tiempo incierto.

Se sabe. La verdad es tan sólo una pretensión humana. Por eso mismo la humanidad ha inventado mitos. Antes de la ciencia y después de ella. Los artistas en general, más que ningún otro ser, junto con el místico o con el filósofo en ocasiones, intuyen que existe la gran soledad y el inquietante ir rotándose de las verdades. Por eso no cree en la verdad, sino en su verdad, propia, excluyente, como mundo naciente a despecho de consensos. Con los mitos, en cada época, el hombre quiso salvarse del naufragio frente a los pavorosos enigmas de lo circundante y de lo que le venía sugerido en su espíritu. Quiso descargarse, por diversos medios, de esas verdades intuidas, dramáticamente infabiles muchas veces. Se trata, esencialmente, de su lucha por la permanencia o la fugacidad dentro de un orden superior de vivencias. Y el pintor está en la hazaña de ese impulso, en la encrucijada del riesgo, en las sutilezas del matiz subjetivo, tomado con las posibilidades de su propia capacidad y de su mayor o menor carga espiritual, sólo transferible parcialmente. Y nótese que hablamos del pintor como hombre profundo, diríamos iluminado, sin referirnos a la pintura y sin abrir juicio sobre ella.

En la pintura actual lo que interesa es acertarle a la paloma silenciosa pero angustiada de la individualidad y no el dar en la lágrima bien pintada. No hay que confundir la pintura para adentro con la que se vierte. Y en esto es en lo que está el aparente y gran disparate. Es el dar el mito sincero y sin posible herejía —porque ellas saltarían a la vista—, con absoluta fe, pues ya no se puede pensar en el agua, que se ha convertido en el apócrifo H₂O... Y el hombre actual, que ya se ha hartado tanto de generalidades desfiguradoras y de ser captado sólo por los espejos que se han tirado por la calle, se asombra con el disparate, con el tremendo disparate de sí mismo ante el nuevo gran espejo. Pero el artista tauromáquico, creador de ese moderno mito, ha ido justamente a esa imagen, a sabiendas de que habrá de revolver la cienaga de las epidermis para regresar desde más adentro, cuando sus metafísicas entrevisiones se hayan serenado en lo esencial y cuando alguna vez el juicio moderno de después le

Tal vez esté sucediendo que el pintor haya querido entrar en la primera (¿primera?) etapa de un recreo, preparatorio de su labor de indagación. Y en ese recreo hacer lo que se hace en todos los recreos: inventar

EL DISPARATE

y el arte actual

Por ANTONIO HECTOR SOTO

lo que anda metida la pintura actual. Y nos parece del caso decir ahora lo que una vez notó José Bergamín: "El torero es claro silencio luminoso; el torero, para no interrumpirlo, calla, o habla sólo para su capote", porque en esto hay un hondo calar que trasciende el acto para internarse en las raíces mismas de la creación artística.

nuevas formas de juego (el hombre juega, diríamos que siempre, con simplicidad u hondamente, en lo vulgar y en lo sustancial, con despreocupación o trágicamente —vivir es jugar a morir—); encaramarse en las nuevas expresiones inexplicables de

misterio lúdico, como eran antes de entrar en la tremenda confusión moderna de la máquina de vivir. Es así cómo, a menudo, nos escuece la desconfianza acerca del arte actual. Y así es cómo el público no versado (porque no se trata de un

Los indios americanos alguna vez creyeron que caballo y jinete eran un todo indivisible, hasta que desmontaron al español de un flechazo y descubrieron el alma de España. Es el estímulo del hombre por el hombre, pasando por el camino de los ojos o de la sensibilidad subjetiva no acostumbrados. Pasa a todo el mundo. La humanidad tiene que recomenzar a ver al hombre.

El disparate del arte de hoy, en mucho, ha arrastrado inevitablemente al disparate discursivo del hombre de hoy. La mente lógica se opone habitualmente a este disparate en que campean lógicas que no son de las de dos más dos son cuatro. El disparate profundo nos asocia mucho más que el fútbol (que es una forma colectiva de coincidir o no), según nos parece, pues en él está todo aquello que es rayo indomestizable y se acepta o se rechaza sin cartillas o reglamentos. Su lógica es como la de árbol, que no asombra a nadie, pero que si hoy, de pronto, nos creciera como elemento desconocido en el jardín, huiríamos de país. Leonardo quiso hacer volar al hombre en tiempos en que ni se sospechaba la posibilidad de un Ford T; Cristo predicó su gran sabiduría y antes que la cristiandad tuvo a su lado al primero y único cristiano. Y Alemania envió en la conflagración del 39 sus primeras V1 y V2 que amonadaron al mundo, hasta que el mundo se sirvió de ese paso para que la gente se vaya a pasear por el espacio. Y éstos fueron disparates.

La pintura actual, arte de tiempos distorsionados, tiene en el pintor al hombre perdido del siglo.



Masson: "Jaula de Pájaros"

la imaginación pura y evitar los términos demasiado usuales de la comunicación sensible, porque se nota que estos ya no tienen el contenido que es necesario para manifestarse el alma humana a través de verdades más actuales que nunca. Probablemente, el pintor quiere ya pintar lo esencialmente lúdico, las fuentes mismas del

arte popular, sino de esculturizado quehacer para minorados y aun el que se supone versado (consintiendo en que nunca se es versado del todo en esto), anda a tientas y desnudo entre estas individualidades herméticas que están en la búsqueda catártica ajena a los mundos reconocibles. Y es justo. Muchas veces sucede lo mismo.

litografía a ffiches

geodesa s. r. l.
f. varela 263 - beccar - buenos aires
tel. 743 - 0391 - 0591.

FUNDADA EN 1884

CASA VELTRI

TABLEAUX GALERIE
ENCADREMENTS

★
Marcos de Alta Calidad
("Copie d'ancien"
y modernos)

GRABADOS

★

CUADROS

★

RESTAURACIONES

de

Marcos, Pinturas,

Grabados

★

Juncal 1642 - 44-4174



VELÁZQUEZ y el INFORMALISMO

CONCLUSIONES DE UN CONGRESO DE ARTE

ESCRIBE RICARDO BINDIS, DESTACADO CRITICO CHILENO

Un periódico abocado fundamentalmente a problemas actuales, creo que recibirá mis palabras con cierto interés, por venir de un hispanoamericano, que por ser de estas tierras y tener pensamientos nuevos vibra más intensamente con la problemática de la plástica actual y la ve con unas experiencias plásticas, unas emociones de juventud adheridas desde el período de formación de la personalidad, que son muy diversas a las de un europeo. No podemos evitar unas revelaciones estéticas tardías, como fueron nuestros contactos con la presencia física del clasicismo e im presiones de infancia a las que estamos afectivamente unidos. Con estas limitaciones, pero a la vez con esta prístina visión del arte, expresaremos nuestro pensamiento.

Las contribuciones de eminentes críticos europeos sobre el tema propuesto, fueron variadas e interesantes. Recordamos entre otras: "Velázquez y el modernismo" de Umberto Apollonio (Italia); "Gesto y abstracción en Velázquez" de Mario de Oliviera (Portugal); "Nuevas notas sobre la modernidad de Velázquez" de José Antonio Maravall (España); "Velázquez, las Meninas y Picasso" de Antonio Gaya Nuño (España); "Velázquez contra Cézanne" de José María Moreno Galván (España). Fascinantes títulos que dieron motivo a discusiones de tono profundo y de toma de posiciones.

Veamos ahora conclusiones generales, vistas desde nuestra parcela personal. A pesar de haber desde un punto de vista americano —o más concretamente de vivencias americanas— no podemos dejar de reconocer que la humanidad camina cada vez más resueltamente a la unidad espiritual. El imperioso deseo de los pintores de que la plástica enfatice en ser documento histórico, le cancela esfumaduras nacionales al arte de los días que corren. El "informalismo", más allá de que le obsequiamos nuestros elogios o nuestras diatribas, está cumpliendo su destino histórico, Mal que nos pese, es el lenguaje

pietórico con mayores adeptos en este instante y tenemos que pensar que "algo" hay detrás de esta fascinación colectiva.

El "informalismo" al fincar todas sus posibilidades en la expresión, desecha el análisis de la forma, con lo cual rompe con principios lejanísimos de Occidente. Al eludir el problema de la forma trasciende su condición occidental, que todo pintor del Viejo Mundo lleva en su esencia. Moreno Galván señaló con inteligencia que "para la pintura de hoy acúa tanto la racionalidad de un Mondrian como la expresividad de un Picasso", pero no cabe duda que en lucha de escuelas el "informalismo" se impone por el volumen de personas que explotan la cantera dentro de sus múltiples variantes. En esta tendencia a la unidad espiritual está presente, pues, el "informalismo", el "arte otro" como se le ha denominado también al no poderse incorporar a la evolución universal de la plástica. Y no podía ser de otra manera. La nueva visualidad es, para muchos, el rompimiento con el clasicismo.

Es indudable que todo se ha producido por etapas que corresponden a una evolución; ninguna revolución se produce sin un ambiente previo y es producto de una necesidad colectiva. Desde 1910, cuando Kandinsky llega a una improvisación no representativa y realiza una obra sin contaminaciones objetivistas, mucho es lo que se ha caminado y lo que se ha batallado. El nacimiento de la llamada "abstracción", de

ve resueltamente objetivo con su mundo terrorífico y sin muros de contención.

Finalmente queremos transcribir el capítulo último de nuestra ponencia en Málaga, para esclarecer mejor nuestros puntos de vista. Velázquez, como todo pintor occidental, está íntimamente ligado al clasicismo que, desde Grecia hasta nuestros días, tiraniza el espíritu de nuestros pueblos y les da una indeleble sello de cultura. Por más que muchos pintores modernos se hayan apartado en las creaciones negras o mayas, no han podido escapar del anchuroso mar del clasicismo. No ha sido posible evadirse de la forma legislada, condicionada por la razón geométrica. En estos últimos años, unos artistas plenamente conscientes de su misión han iniciado la gran aventura anticlásica; son, en especial, españoles y americanos. Se han arriesgado después de muchos siglos de las ataduras intelectuales que los maniataban. Y, como todos los momentos históricos donde se tiene conciencia de la liberación, se ha enfatizado la libertad, pero había que correr el riesgo de los falsos profetas para lograr el objetivo.



Pintura Nº 2, 1958 del pintor Antonio Saura.

ahí en adelante, se produce como un elemento de choque, de defensa de principios. Pero todos los momentos plásticos últimos han superado el problema de la "figuración" o "abstracción" en el arte y todos saben que la realidad se puede dar tanto desde una representación como desde una no-figuración. Una lenta pero paulatina vuelta a la representación se comienza a observar en toda la pintura actual. No en vano Tapies incorpora elementos domésticos a su rica visión texturista y Antonio Saura se vuel-

ve al momento en que primitivo e ingenioso nos llega profundamente. Se dirá que hace tiempo que vislumbramos este estado de cosas y que aceptamos la pintura "nada" de hace mucho, pero es ahora cuando la hemos aplicado y valorado en su esencia. Es ahora y no antes cuando vibramos con las láminas infantiles, con las creaciones americanas, románticas y negras. Estamos volviendo al útero (nuevo), a lo profundamente orgánico, para recomenzar, para que evitando convencionalismos y excesos mecanicistas vivamos con los latidos de la tierra.

SORPRESIVA MUERTE DEL PREMIO NOBEL DE 1954

HACE unos días las agencias noticiosas trajeron desde los Estados Unidos de Norteamérica la noticia del accidental fallecimiento de Ernest Hemingway, el conocido hombre de letras, ganador del premio Pulitzer de 1953 por su novela *El viejo y el mar* y del premio Nobel de Literatura del año 1954. El gran novelista desaparece el día 2 de julio de 1961, a la edad de casi 63 años (dos iba a cumplir el 21 del mismo mes), en Ketchum (Idaho), cuando todavía eran de esperar nuevas muestras de su talento narrativo.

En sus agitados años de azaroso aventurero, combatiente de dos guerras y aficionado a la pesca y a la caza mayor, Hemingway tuvo suficiente vocación para dedicarse a la profesión literaria, pues su espíritu estuvo siempre ávido de "descubrir la verdad para sí mismo en términos irreductiblemente sinceros, honestos, personales, decisivos", como comenta Morton Dauwen Zabel en su *Historia de la Literatura Norteamericana*. Su bibliografía lo señala como a un hito de la novelística moderna, "por su valor, su honestidad, su técnica madura y su gran influencia en otros escritores" —son palabras del mismo historiador—. Entre sus principales obras podemos mencionar, según un orden cronológico: En nuestro tiempo, relatos aparecidos en 1925; la novela *También el sol se levanta*, de 1926; los cuentos *Hombres sin mujeres* (1927); *Adiós a las armas* (1929); *El vencedor no toma nada*, de 1933; *Colinas verdes de África* (1935); *Tener y no tener*, 1937; *Por quién doblan las campanas*, 1940; y otras que, como *Las nieves de Killmanjaro*, señalaron en Hemingway a un puro hombre de acción y de pensamiento.

DE KOLIN LIMITADA
ESPECIALISTAS EN IMPRESIONES DE TITULOS, ACCIONES Y VALORES
ACEVEDO 1060 - BANFIELD - T. E. 242-0510

CIENTOS DE ARTISTAS EXHIBEN SUS OBRAS EN PANAMERICA
SE EDITAN LIBROS Y SE PRESENTAN IDEAS

SOLAMENTE
del ARTE

ofrece mensualmente desde sus páginas la visión más dinámica de estas actividades culturales.
INTERESESE POR NUESTRA DIFUSION PARTICIPE DE NUESTRO ESFUERZO

SUSCRIBASE — ANUNCIE
JUNCAL 1642 (Bs. As.) — T.E. 44-4174

del ARTE

del ARTE

SMITH KENNETH KEMBLE

Reportaje de HUGO PARPAGNOLI

PREGUNTA: ¿QUE LE SATISFACE MAS, HACER UN COLLAGE O UNA PINTURA?
RESPUESTA: Una pintura. El trabajo utilizando como medio el óleo con inducido es de resultados más inmediatos. La materia es más fácilmente modificable.

P: ¿PREFIERE, ENTONCES, ESTAR EN INTIMITA COMUNICACION CON EL MATERIAL?

R: Sí. El collage requiere, en cierto modo, una concepción previa. Tiene que ser realizada a medias antes que sea forma definitiva. Hay que cavar, encajar, etcétera. Para que la obra esté terminada debe pasar por un proceso mecánico de elaboración. No se ve tan pronto el resultado ni se lo puede modificar rápidamente. Todo esto no significa que yo reste importancia al collage.

P: ¿DEJA A UN LADO LA SATISFACCION PARA HACER ALGO NUEVO?

R: ¿Qué pregunta...! Ante todo, aceptaría que se tratara de algo nuevo para mí. Lo cual no implica una cosa absoluta y necesariamente nueva. Creo que el proceso creativo se puede presentar en dos formas. El de la imagen previa a la realización, y el de la imagen que se va formando durante la realización (tanto el collage como en el óleo). A veces una idea previa, o que surge trabajando, me entusiasma. Su realización requiere un esfuerzo que

naturalmente posterga el placer de contemplar lo hecho hasta tener la obra terminada. Con frecuencia la idea primera se amaña y hasta queda cubierta por ideas que aparecen en el proceso de ejecución. Entonces me veo obligado a volver a lo primero por disciplina. Todo esto no es placer, pero es fidelidad.

P: En definitiva, eso que llamo placer y que podría nombrarse alegría o de algún otro modo, reside en la primera visión de la obra. La fijación de esa visión inicial es lo que me excita como creador.

P: ¿CREE, ENTONCES, QUE AL ARTISTA LE BASTA UN MÍNIMO DE MATERIA PARA FLUIR SU IDEA?

R: Sí. Además a mí el detalle me aburre. Me parece más importante en estos momentos abrir nuevos caminos. Más importantes los planos que los comentarios a lo conocido. Desde luego, los nuevos planteos y los nuevos caminos deben ser desarrollados y llevados a su máxima potencialidad expresiva.

P: ENCUENTRO EN SUS COLLAGES UN LENGUAJE BASTO Y UN SENTIDO FINO, ¿QUE ME PUEDE DECIR AL RESPECTO?

R: En mi exposición de Fozarzo había tres caminos distintos. Latas con notación social, derivadas del paisaje argentino de villas miseria. Relieves blancos en los cuales solamente los

ritmos de los pliegues del género operaban plásticamente de acuerdo con la luz que se proyectaba sobre ellos, y el tercero podría ser el de la rejilla que creaba un mundo sugerente. Siempre detrás de una rejilla se esconden algo...

Ahora bien, siempre es posible contrapesar la grosería del material por una relación sutil. Lo fino es del espíritu, no es del material.

P: ¿UN AMBIENTE FAVORABLE FACILITA O DISURTE EL EMPUJE CREADOR?

R: Yo creo que lo facilita. Y a aquellos artistas a quienes no les promueve el ambiente favorable o la organización del arte, cuando menos esta última los obliga a seguir trabajando más y mejor.

P: ¿QUE RELACION ESTABLECE ENTRE LA PINTURA Y LA IMAGEN?

R: Si el artista vive la vida actual, las imágenes que represente serán las de su vida, luego, serán actuales. Por mi parte creo representar una verdad y una necesidad del ambiente local. Uno es un producto del medio. Con todas las ventajas y las limitaciones de ese medio. No somos un producto universal. Nuestro medio no se ha independizado totalmente de la influencia europea o norteamericana. Aspiro a que podamos darnos a una aventura, perder nuestras inhibiciones y encontrar, al fin, nuestra propia medida.

JUAN DEL PRETE

En nuestro medio —podría decirse irónicamente "en nuestras galerías"— hay períodos impuestos por la imitación que suelen uniformar las exposiciones en una idéntica corriente. Ahora, por ejemplo, se da el "collage". Pero el collage que hasta puede dejar de serlo en la utilización de tantos elementos como lo desvirtúan el cerviguésan, Chappes, bulones, cordones, restos de prendas femeninas, y trozos de arpillera, si el tiempo ha dejado una huella sobre ellos, mejor todavía.

Desconcierta pensar que se pueda pretender hacer collage todavía una manera rediviva de arte. Precisamente, la abstracción y su inmediata secuela, el informalismo parecían haber culminado el proceso que comienza con el cubismo —todavía pegado al recurso de collage— para penetrar en ámbitos que fueron solamente de la pintura, con esa pureza defendida

con tanta ansia por los no figurativos. Pero de pronto, aparecen en el panorama internacional figuras como las de Burri, por ejemplo, y es cuando se pone otra vez de moda —imitadores o seguidores— una manera que pretende indagar en caminos ya agotados.

Juan Del Prete realizó collages en su época. En una época en que éste tenía un motivo que lo podía justificar. Pero no collage que fue históricamente nada más que una forma de indagación, encerraba en sí mismo la fatalidad de una nueva creación. Era una actitud de sacrificio, como lo fue siempre el grupo de artistas iniciadores de una nueva manera, y más aún, si esa manera es todavía revolucionaria o nace "contra" algo, contra alguien, contra lo que se quiere destruir. Justamente los tres motivos que Del Prete presenta en esta muestra de "El Fórtico" fechados

en 1933 tienen esa misma razón de ser. Pero retrotrayéndonos a aquella época...

Parece que Del Prete, juvenil siempre, se ha sentido también con la necesidad de demostrar que su extenso registro pictórico, que su múltiple lenguaje, podía también remontar por los caminos del collage actual. Y he aquí que ha realizado una ingente labor en ese terreno en esta extensa serie. En principio, se trata de collages, sino de cuadros a los que, en el procedimiento del óleo, incorpora cualquier otro elemento, desde los pliegues hasta las chapas, desde los ruidos de enaguas hasta lo que cuesta descubrir. Con ellos amasa una materia que después coloreada, asume las características de un sustantivo que recién entonces justifica la aventura, porque ahí es donde aflora la esplendidez del

Escribe EDUARDO BALIARI

pintor. Es decir, que para lograr ese efecto, Del Prete no necesitaba recurrir a elementos ajenos al material, sino a elementos que ya estaban en el cuadro, extrayéndolos de su naturaleza. El collage, pues, no es para Del Prete una forma, una manera, sino un recurso más para dotar a sus cuadros de una fuerza que no es precisamente, la que más lo favorece. Sobre todo si nos atenemos a sus últimas obras, aun cuando no se lo puede encasillar en una manera. Si, cuya obra la realizó en permanente estado de originalidad y germana contra toda costumbre. Pero sí puede exigírsele que responda siempre a los principios de la verdad de la pintura que tanto ha defendido y que tanta lucha le costó.

DE KOLIN

Diffícil resulta encontrar en nuestro tiempo un artista que se exprese por medio de la acuarela. Por lo menos, no es lo usual en nuestro medio, ya que resulta monótona observar la más limitable gama de materiales "monstruos" adheridas a tejas o tablas.

La cosa empezó con Burri, en 1930 (aunque no pocos en Buenos Aires, habían ensayado ya el collage, el divertimento claro ésta que con muy distinta suerte y desde entonces "burrisimo", obtenida la correspondiente licencia, fue cosa de todos los días. Por eso digo que es raro casi sorpresivo, entre tanta cacera vieja y remiendo de bolsa, entre tanto alquitrán y papel matamosca engomado (esto no se le ocurre a nadie, más que a la idea), hallar un pintor capaz de realizar con una técnica posiblemente considerada hoy pueril, un pequeño mundo de resonancias líricas, que se adentra más en el ámbito de la poesía que de la plástica.

De Kolin ha logrado en obras de reducido

tamaño, y es ésta otra virtud en una época acostumbrada a la contemplación de imágenes una monumentalidad no siempre justificada, atrapar al espectador y sumergirlo en su diminuto espacio. Son cuadros para ser gustados leyendo, como se lee con soltura porque su lenguaje es coherente y preciso aunque no por ello dejan de contener una buena dosis de aventura. Aventura en un jardín, aventura entre la nada o simplemente —como en el caso de "Confrontación"— aventura en la caligrafía de una línea.

Con pleno dominio de la técnica acuarelista, De Kolin ha sabido adentrarse en el mundo de las formas (o de las no-formas) actuales, sin escándalos ni estridencias, ya que el contrario nos sorprende con una fineza de tono, con una sutileza de matices que concurren a compensar la falta de texturas y efectos dentro del orden de la materia.

Escribe MARIA ALBA G. VILLADOR

Se advierte en De Kolin al artista intimista, reflexivo, medido, al hombre conocedor del sentido de la gracia y de la belleza que no es y clásica, sino, y con más justeza, la romántica.

Por eso no creo que correspondiera encuadrarlo dentro del "módulo" Leonardesco que postula aquello de que la pintura "es una cosa mental", como se afirma en su catálogo, sino que, con mayor razón, veríamos la aservación de que la pintura es una cosa sensible, por más que el intelecto guíe y jeneriquee esa sensibilidad. Lo que De Kolin logra es el equilibrio justo, entre razón e impulso y de ello surge un producto altamente decorativo, pero con conciencia, con honradez de que ese decorativismo preciosista es lo buscado y hay regusto en ello, y alegría artesanal de escribir por la obra realizada con sabiduría, con oficio, con arte a la belleza íntima de las cosas y de los pensamientos, tres valores al parecer olvidados en nuestros días. Expuso en Galería Van Riel.

MARIO PUCCIARELLI

Una de las causas de la desintegración de un estilo o, en grado menor, de una manera, es la repetición que se agota en la fórmula; para la pintura, el academismo. Reemplacemos el término "manera" por "ismo" y estaremos ante nuestro actual panorama, el informalismo, en cuyas sucesivas muestras hemos comprobado su desmoronamiento cuando no está sostenido por una intuición creadora y un oficio sólido y responsable. Juicio atibullado, por lo demás, a la pintura de cualquier época y que empleo ahora por tratarse del lenguaje de nuestros días.

Ahora bien, si es verdad que

Pucciarelli es dueño feliz de este oficio, también es verdad que todo no termina allí, ya que su calidad responde a dos alcances que le son privativos. En cuanto al contenido, ha sido capaz de desvincularse de esa imagen que sin ser copia fiel de la realidad sensible por lo general evoca imágenes o formas más o menos familiares. Como pintura, organiza el cuadro de manera que las partes trabajadas no toquen los límites, ahora el marco, enfrentándose amplias zonas donde el color, si no es del todo plano, tampoco soporta el peso de las texturas. Inteligente solución que, de-pues de tomarse la

Escribe ELENA F. POGGI

libertad de saborear las texturas y hacer jugar las formas destituidas las somete a zonas que actúan como freno a la dispersión y como espacio donde respiran las áreas muy trabajadas. Actitud no extraña en Pucciarelli que siempre mostró inclinación por la forma concluida, y que dentro de esta libertad le hace mantener una concreción necesaria para que sea cuadro. En cuanto a lo espacial, se hace mayormente visible en "sensación de extrema pictorialidad" aquí las formas dan la impresión de superponerse mediante cierta tridimensionalidad que crea el espacio deseado.

En estos cuadros que expone la galería Bonino hay una densidad expresiva que, como en aquel "De Prandini" del Premio Di Tella, llama la atención por lograr casi sin color, haciendo vibrar los oídos, cantar los blancos, resonar los negros, hasta en la austeridad de "Pintura II". Suelen verse también fragmentos que responden a un automatismo de concepción y de elaboración; automatismo que se afirma como coherente y razonado al provenir de la familiaridad de Pucciarelli con su técnica y darle, dentro de su origen azaroso, la calidad de la lógica.

FEDERICO PERALTA RAMOS

Si es cierto que este arte, que el crítico español Juan E. Ciriol ha llamado "el arte otro" —en oposición a aquel apoyado en las propuestas del mundo real y tangible—, es una verdad incuestionable, también es una incuestionable verdad que este arte otro, con sus diversas derivaciones en el informalismo, no obstante inspirarse en el mundo invisible y amorfo de lo subconsciente, tiene sus leyes obligadas. Y esas leyes, irrevocables como los principios generales sobre las que se fundan, tienen su lógica; diríamos en este caso, una lógica de lo irracional, que proporciona coherencia, que da vigencia a la obra creada. Y como nos estamos refiriendo a la pintura, esas visiones originadas, ya en mundos psicológicos invisibles, ya en el terreno del subconsciente, deberán a

su vez someterse a los principios que rigen la creación plástica. De otra manera no hay pintura, no hay cuadro, no hay nada.

Esto es lo que hemos sentido observando los cuadros de Peralta Ramos expuestos en la Galería Rubbers: una desolada vacuidad que no llegaban a atenuar las reminiscencias de pintores cuyo nombre no vale la pena mencionar ahora. No es el caso de zaherir a quien se pone frente a una tela lleno de buenas intenciones; lleño está el mundo de buenas intenciones, y sin embargo... Porque tampoco es el caso de silenciar hechos; por ejemplo, que Peralta Ramos todavía no posee la madurez de un oficio que le permita construir las proyecciones de un mundo donde la fantasía liberada pre-

Escribe E. F. POGGI

oisa su rigor de transferencia a la imagen plástica. Erán visibles en esos cuadros múltiples intentos: la instrucción de un fondo mediante el engrosamiento del dibujo como sugestión de signos tridimensionales, la búsqueda de armonías de claro sobre claro, la elaboración de texturas, el chorreado que pone en manos del azar la construcción de imágenes que, como nos dijimos, la madurez en el oficio, el andar seguro —o por lo menos cuidadoso— por los caminos en que se aventura; en una palabra, ese manejo de los elementos que solamente pueden proporcionar horas de trabajo y de meditación sobre los problemas que plantea la elaboración de un cuadro.

TEJIDOS y NATURALEZA

• **Escribe ENRIQUE AZCOAGA**

♦ **Resurrección del Expresionismo Figurativo**

La pintura moderna, carente en tantas ocasiones de unción y convertida por alardes expresivos y técnicas sutiles en un tejido desahogado, añora los tiempos en que de una manera u otra fue naturaleza. Algunos artistas responsables, desafiados de la modernidad entregada al refinamiento delirante, para la que un cuadro supone una muestra sensible, en vez de una realidad naciente y tónica, se van dando cuenta que una cosa es disponer refinadas texturas, y otra fundar esa naturaleza ideal a la que aspiraron siempre los buenos pintores. Organizar una trama pictórica no puede confundirse con crear una naturaleza plástica

de lirismo y tensión arrebatantes. Asombramos con tingidos artísticos suficientemente meritorios, no es lo mismo que convertir el asombro en creencia, debido, como resulta lógico, a una ideal proposición. Todo pintor, por el hecho de serlo, se compromete a idear una naturaleza expresiva y regia por sus leyes y valores. Habiendo comenzado a preguntarse quienes no quieren convertirse en tejedores distinguidos lo siguiente: "¿Hasta dónde puede más que asombrar la pintura refinada y sutil que hoy se hace?... ¿Por qué no hace creencia? ¿Pintura asombrosa, refinada, riquísima en valores aparentes, de una riqueza física muchas veces fabulosa?..."

Desde nuestro punto de vista, no puede estar más claro, y les contamos a boca de jarro: porque no conseguir tejidos dinámicos o dinamicados, no es lo mismo que brindarnos naturalezas ideales milrosamente vivas. Los que celebramos muchas veces como se merecen tejidos expresivos de calidad subyugante, no nos olvidamos nunca de su condición desahogada, y de que cuando las formas pictóricas no se viven con la intensidad suficiente para hacernos creer en sus clamores ideales, la pintura renuncia en parte a su cometido trascendente. El aficionado y el crítico se encuentran desde hace mucho tiempo con productos pictóricos de una riqueza física asombrosa. Y siempre consideran, después de gustar las excelencias indiscutibles de los mismos: "un tejido dinámico, que se instala en su profundidad habitable". Los que andamos preocupados por la condición crítica del arte moderno hace tiempo, escribimos en cierta ocasión algo que también actualizamos ante los tejidos refinados: "falta silencio. La pintura sin silencio es irremediablemente muda". Continuando nuestra respuesta con sinceridad absoluta: "en el silencio misterioso de las naturalezas pictóricas se inicia una vida que al compartirla nos anima; no siendo pintura, en definitiva, sino aquella que al brindárenos como una naturaleza silenciosa y vigente, está habitada por ese milagro gracias al cual creemos en la superioridad de los tejidos plásticos modernos nos asombran, repe-

timos, pero nos dejan en actitud de descreídos fascinados. La naturaleza creada por los artistas responsables —la marimónica del Mantegna, la rumbosa de Velázquez, la tensa de Van Gogh, la calculada de Cezanne, la inefable de Klee—, habitada por silencios absolutos de una potencia arrebatadora, nos hace creyentes, incorporándonos, si se quiere, a las creencias, o a la manera de hacer creer de unas formas vividas, milrosas, representativas de ideales proposiciones".

Un telón, por muy rico de materia que sea, nos invita a asombrarnos, pero no a vivirlo. La pintura no hace creer, sino se nos brinda como un "habitat" colmado de un silencio donde las formas viven de inédita manera; como una naturaleza o milagro expresivo que en ese silencio consagra altísimos, absolutos valores. Cuando el arte es tejido, urdimbre, etc., pertenece a lo que llamáramos "artesanía sátesisca de sí misma". La pintura hace creer, transforma nuestro asombro en creencia como apuntamos, cuando viviendo el silencio absoluto que esencialmente la anima, se proclama intermediaria entre el hombre y lo superior. El arte moderno ha descubierto miles de maneras para asombrarnos, y en ese sentido, todo el que no lo reconoce a estas alturas no ha llegado a Picasso. Muchos de los que nos creemos después de Pablo Picasso, vale decir, en pleno disfrute de las tentativas pictóricas realizadas desde él a nuestros días, echamos de menos —por mucho que paladeamos la riqueza física de tantas— silencio, milagro, una naturaleza habitable en suma, superiormente encaminadora.

Nos asombramos con los tejidos plásticos, y no salimos de nuestro asombro, porque su narcisismo plástico resulta incompatible. Los artistas responsables que consiente o inconscientemente están llevando los excesos informales hacia la resurrección del expresionismo figurativo, lo único que pretenden es que viva expresivamente la unidad pictórica que nos propone principios nuevos. Asombra en última instancia lo que narcisísticamente presume. Hace creer, lo que siendo una naturaleza ideal soñada por cierta mane-

VITULLO

POR ELENA F. POGGI

"TRES ELEMENTOS DETERMINARON MI OBRA: EL PAISAJE DE LA ARGENTINA, SU VIENTO, SU LUZ"...



MI abuelo era domador de caballos en la pampa. Es quien me crió. Vivíamos en una naturaleza salvaje, que hacía estremecerse. Cuando una carreta se hundía en la tierra traspasada por la lluvia de tempestades, sus ruedas abrían un abismo al borde del cual me quedaba yo niño, angustiado. El viento sobre todo era terrible. Luego el sol, un sol torrido y ennegecedor. Llanuras inmensas y después un muro, la cordillera. Horizontales verticales. Sólo pude comprender plenamente esta vida lejana, sólo pude expresarla cuando me vi envuelto por la dulzura de Francia. Tres elementos me determinaron el paisaje de la Argentina, su viento, su luz. Recosté mis bloques sobre la tierra o los elevé en totems, siempre bus-

la impresión de vuelo hacia el infinito de "Bagual". Estudiosos de Bourdelle, de él aprendí a estructurar y a contigüencias más antagónicas. Este captar la vida en su integridad trasciende, entre otras, en las palabras escritas para un proyecto de monumento a Martín Fierro: "Será la catedral del espíritu de la Argentina. Reuní sobre un plano en forma de herradura, cinco fustes de columna donde se unen las formas de los apuros del gaucho. Ellos llevarán las imágenes étnicas de una pampa austera en la necesidad y serena en la grandeza". Un banco de piedra en forma de herradura traza una elipse de cinco metros que ubica las imágenes: "Amistad anual en el desierto", "Inmoliación del gaucho en la cruz de su destino", "Ella, las voces argentinas", "Ella, madre y mujer del gaucho".

Legado allí mediante la generosa ayuda de sus camaradas en el arte alrededor de 1930, sólo empezó a trabajar seriamente unos años más tarde. Residente en París hasta su muerte en 1953, Vitullo no olvidó nunca su tierra natal, la imagen de cuyas ásperas elevaciones y desoladas extensiones animadas por gauchos, troperos, reseros, llevó intacta en su pupila y traspuso a casi el total de su obra. Pero esa perdurable adhesión al recuerdo de su tierra, poco valiosa sería si se hubiera exteriorizado como eco sentimental, como generalmente suele ocurrir en casos de semejante devoción cuando gana terreno la nostalgia de la tierra lejana, es muy difícil sustraer. Se a las delicias sensoriales del sentimiento. La escultura de Vitullo, por el contrario, toma esa imagen grabada en su retina y la convierte en símbolo. Pampa y cordillera, horizontales y vertica-

podría llamarse completo un ser no dotado para la captación poética de la vida, de sus contingencias más antagónicas. Este captar la vida en su integridad trasciende, entre otras, en las palabras escritas para un proyecto de monumento a Martín Fierro: "Será la catedral del espíritu de la Argentina. Reuní sobre un plano en forma de herradura, cinco fustes de columna donde se unen las formas de los apuros del gaucho. Ellos llevarán las imágenes étnicas de una pampa austera en la necesidad y serena en la grandeza". Un banco de piedra en forma de herradura traza una elipse de cinco metros que ubica las imágenes: "Amistad anual en el desierto", "Inmoliación del gaucho en la cruz de su destino", "Ella, las voces argentinas", "Ella, madre y mujer del gaucho".

Todos los complicados problemas del escultor traía de resolver Vitullo con igual trascendencia expresiva. Apreciados esos datos técnicos que son espacio y volumen, planos y silencios, direcciones, escorzos, atrae la atención un sentido primitivo de la frontalidad de algunas piedras, una sugestión de envoltura flameante en la madera de ciertos totems. Expresiones que se han podido apreciar no hacen mucho en los Ciento Cuarenta Años de Arte Argentino, en el Museo Nacional de Bellas Artes; se trataba de "Durmiente" en piedra y "Cristo Rey" madera, pertenecientes ambos a la colección de Ignacio Pirovano.

La Argentina, sus criaturas, su vida, un pasado que va desapareciendo ganado por nuevas maneras de vida, llegaron a inspirar la casi totalidad de su obra. Salvo las pertenecientes a las colecciones mencionadas, poco tenemos de Vitullo: obras tan valiosas fuera del país y en manos desconocidas: "El río de la Plata", "Totem Patagónica", "El cacique". No se trata de apoyarse en una nostalgia nacida al saber que desde lejos sacudido por las contradicciones y sinuosidades de una existencia azarosa, al gulo se deleitó en las resonancias sentimentales del país lejano. Se trata de algo más valioso como es el haber arrancado a la obstinación y terquedad del leño o de la piedra, las formas, los ritmos, un claro escorzo, una luz, una luz incisiva y cortante; someter el bloque, hacerlo clavarse en la tierra o elevarse como cantata hacia el cielo. Es el juego de relaciones plásticas resultantes de una visión que, partiendo de una existencia azarosa de perfiles contradictorios oportunamente increíble supera lo fragmentario. El digo porque, a mi juicio, m-



Sesostri Vitullo. Monumento al General San Martín.

les, vientos, luces, quedan dichas en la tensión del bloque, tendida su dimensión material y la abstracción de sus ritmos, o en la proyección vertical del totem, tan copioso en su labor. Los descarnados contrastes del paisaje natal formulados con su habilidad de tallista, resultaron en oposiciones notables como las plenitudes circulares de "Dorso" del monumento a Martín Fierro, la descarnada materialidad de "Mamboretá", la serenidad de "Durmiente",

piezas en leño blanco tituladas "Arpeggios y cantos", "Ensaños", "Angustia por rescusión", "Superstición", "Pendencias y contiendas", "Matero y vigilia", "Amor", "Selva y soldado", "La muerte". Pero diremos algo más de escultor. Este hombre que empezó a trabajar relativamente tarde, a continuación de una existencia azarosa de perfiles contradictorios oportunamente increíble supera lo fragmentario. El digo porque, a mi juicio, m-

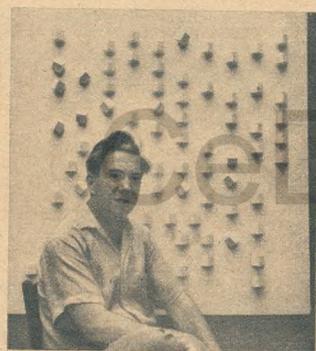
JORGE PEREZ ROMAN

El autor de esta nota es un pintor que incursiona frecuentemente en el periodismo. Hace ya varios años que se halla radicado en Europa, y por tratarse de un espíritu inquieto, es físicamente andrúgico. Así fueron su domicilio, Londres, Madrid, Bruselas, la paradisíaca isla de Ibiza, y ahora, al parecer, en carácter definitivo, París. N'además capacitado que él, entonces, para recorrer los intrincados laberintos de la vida artística de la Ciudad Luz y descubrir entre sus callejones la bohemia iluminada donde alguien vela por el ideal del arte.

RESIDEN actualmente en París muchos artistas argentinos, protagonistas de una actividad que, aunque sin coordinación aparente, deberá cristalizar pronto y ser identificada como la Escuela Argentina de París."

Así comenzaba un artículo publicado hace poco tiempo por la revista "Art International" de Suiza. De estos artistas varios han adquirido ya renombre internacional por su actuación en galerías y salones importantes. Otros trabajan esperando su hora, pero, en general, los une a todos un factor común: la aceptación de la dura vida en un medio ajeno y altamente competitivo como es el de París, la seriedad de propósitos y la calidad de sus obras.

De ese grupo de plásticos llamaremos la atención sobre tres artistas que por el sentido de su tarea y su actua-



Luis Tomasello utiliza para realizar sus obras, elementos geométricos corpóreos —cubos, medios cubos, poliedros, etc.— convirtiendo el plano de fondo en pantalla reflectora, donde las ocultas de los elementos reflejan su color. Crea con ello campos coloreados de infinita sutileza.

ción paralela han visto unidos sus nombres repetidas veces en las críticas parisienses: Cairol, Marino Di Teana y Tomasello, todos inscriptos en la amplia corriente de la abstracción geométrica, en la que han logrado resultados claramente personales frente a los grandes inspirados del reciente pasado.

Cairol, con sus estructuras que recrean volúmenes espaciales; Marino, identificando su nombre con una materia precisa: el acero domado en la forja; y Tomasello, analizando sutilmente el espacio color. De ellos ha dicho la crítica, a propósito del salón de "Realités Nouvelles 1961" que "sus obras son lo más destacado de la sección constructivista por su aporte renovador".

CARLOS A. CAIROLI

En una florida cortada de Montparnasse, totalmente ocupada por "ateliers" y con el telón de fondo de la torre Eiffel, trabaja Cairol, alto, meteno y barbudo, aire ligeramente solemne, mirada franca, temperamento mesánico que se endulza al calor de la amistad, compartiendo ese pintoresco reducho del París romántico de 1860 con una colonia de artistas y decoradores de los más diversos orígenes. Llegó a París en 1952. Inegro de sus estudios en Buenos Aires. Sus maestros, ha declarado recientemente en un periodista francés, fueron nombres de escala interna-

LA ESCUELA ARGENTINA de PARIS

• "SUS OBRAS SON LO MAS DESTACADO DE LA SECCION CONSTRUCTIVISTA, POR SU APORTE RENOVADOR". HA DICHO LA CRITICA DE FRANCIA.



C. A. Cairol en su atelier, junto a una de sus obras "Estructura espacial suspendida".

ce bien, pues aun cuando hoy realiza estructuras escultóricas, su preocupación evidente es "dibujar en el espacio" líneas (aristas) y planos de austera simplicidad, usando como agente exterior la luz, que hierve, refleja y atraviésa sus estructuras, reteniendo el espacio entre sus láminas plásticas. En resumen, severidad constructiva, pureza y belleza formal humanizada por toques de lirismo, son las grandes preocupaciones plásticas que Cairol enfrenta en su obra.

MARINO DI TEANA

No lejos del legendario Montmatre, y lo suficiente cercano para que lleguen los ecos alegres de Place Pigalle, en el popular barrio de Clichy, tiene su estudio Marino Di Teana. Lo levantó con sus manos de

maestro albañil en los fondos de un patio, infrangiendo, con la vieja treta del "huevo consumad", todas las leyes de la comuna de París. Desde el patio ya saludan oxidadas estructuras de antiguas experiencias, y al entrar en el estudio un verdadero bosque de acero nos adelanta que aquí se trabaja... ¡Y en serio!

De talla mediana, fuerte, cabello corto (a la "romana"), mirada inocente y tierna, Marino es de esos que tienen por rostro su alma y su corazón de niño, dados por entero a su familia y sus amigos. Nacido en los Apocinios, se proclama hoy argentino y llama "fanos" a los de la península. De esa naturaleza tímida que la música transporta (Palestrina, Monteverdi, Canto Gregoriano), ha surgido este mundo pleno de vitalidad, en acero al rojo blanco, domado a fuerza de puños.

En 1953 llega a París y su obra se mantiene, dentro del expresionismo de post guerra, con marcados acentos románticos. Luego, su encuentro con el acero marca un cambio fundamental. Dice el crítico P. Gagégn: "Marino buscaba el acero y lo encon-



Marino Di Teana. La foto de la derecha muestra un detalle de su obra "Espacio Masa en Acción".

vismo marca en nuestro siglo la renovación fundamental de la sensibilidad, y es, a su entender, el trampolín que permitirá llegar a nuevas posibilidades de expresión.

El crítico P. Dominique ha llamado a Cairol el pintor del espacio y el vacío. Y él

De expresión concentrada, gentil, atento, Tomasello pertenece a la raza de los que hacen locuras tardías. Luego de un viaje de estudio por Europa en 1951 y con una larga experiencia de trabajo, se instala en 1957 en París, dejando en la Argentina casa, estudio y posición. Allí se interesa vivamente por el cinefismo y los problemas del movimiento sugerido por elementos estáticos. Viendo claramente que reducido al plano no hallaba posibilidades de desarrollo, comienza a trabajar en relieve. El relieve lo introduce en el mundo de la luz y en ella halló su sentido de creación. Sus obras, de esta manera, "trabajan por sí mismas"; cada posición de la luz o del observador crea combinaciones inéditas. La materia tratada —plano y elementos pintados de blanco puro—, se transforma mágicamente en estructuras de sombra-luz-color. La obra de Tomasello vive en la luz, cambia con ella y se metamorfosea constantemente. Habiendo logrado obras con rígido sentido constructivo, comienza a explorar el logro de ritmos más dinámicos, creando espacios vacíos equílibradamente dispuestos.

Estas creaciones, reflejo de un pensamiento severo, son el producto de una tarea asumida con nobleza y, como las de Marino y Cairol, esperan el momento en que, integradas a la arquitectura, asuman su pleno destino.

Desde 1958 al 61, sus búsquedas lo conducen a una

tró." En 1955-56 logra una serie de obras con punto de gravitación móvil y deslizamientos en distintos apoyos, con espacios polivalentes, desintegrando la masa escultórica y componiendo los fragmentos en el espacio. Desde 1958 al 61, sus búsquedas lo conducen a una

plástica más exigente y despojada; resulta de ello una escultura que se desarrolla naturalmente como una arquitectura. La crítica parisiense ha calificado a estas creaciones en acero, netas de líneas y de lucida simplicidad, como "una renovación de la escultura abstracta geométrica".

En ocasión de su última muestra, noviembre de 1960, René, el crítico D. Chevalier ha expresado que "pocas exposiciones de un artista nuevo testimonian una tal personalidad en la visión y madurez en la expresión. Luego de esta exposición, su autor debe ser considerado como uno de los mejores autores de la Escuela Nueva de París".

LUIS TOMASELLO

De expresión concentrada, gentil, atento, Tomasello pertenece a la raza de los que hacen locuras tardías. Luego de un viaje de estudio por Europa en 1951 y con una larga experiencia de trabajo, se instala en 1957 en París, dejando en la Argentina casa, estudio y posición. Allí se interesa vivamente por el cinefismo y los problemas del movimiento sugerido por elementos estáticos. Viendo claramente que reducido al plano no hallaba posibilidades de desarrollo, comienza a trabajar en relieve. El relieve lo introduce en el mundo de la luz y en ella halló su sentido de creación. Sus obras, de esta manera, "trabajan por sí mismas"; cada posición de la luz o del observador crea combinaciones inéditas. La materia tratada —plano y elementos pintados de blanco puro—, se transforma mágicamente en estructuras de sombra-luz-color. La obra de Tomasello vive en la luz, cambia con ella y se metamorfosea constantemente. Habiendo logrado obras con rígido sentido constructivo, comienza a explorar el logro de ritmos más dinámicos, creando espacios vacíos equílibradamente dispuestos.

Estas creaciones, reflejo de un pensamiento severo, son el producto de una tarea asumida con nobleza y, como las de Marino y Cairol, esperan el momento en que, integradas a la arquitectura, asuman su pleno destino.

JORGE PEREZ ROMAN
Corresponsal en París

FRINE • coiffures — boutique • galería plaza san martin • florida 973 — local 46 - 47

LA MUESTRA EN EDIMBURGO

VENTURAS Y DESVENTURAS DE UNA MUESTRA ARGENTINA EN EL EXTERIOR

El día tres de junio del corriente año se inauguraba en el Museo de Arte Moderno de Edimburgo (Escocia) tal vez la muestra más representativa del arte argentino actual que llega a Europa. Veintinueve pintores y seis escultores con varias obras cada uno (hasta el número de cuatro) hacían su primer desembarco orgánico en el viejo continente. Un catálogo editado por el Consejo de Arte de Gran Bretaña lucía un alentador e inteligente prólogo de su director, Gabriel White. Entre otras cosas, dice que a través de las obras puede apreciarse un arte vigoroso con características que lo distinguen de otros aportes americanos al arte mundial.

La muestra, nos consta, fue instalada con todo esmero dedicándosele a la misma la totalidad de los tres pisos del museo.

Una preinauguración para críticas y artistas reunió a cuatrocientos invitados en un óptimo de resonancia. La exposición quedará un mes en el citado lugar y luego recorrerá importantes centros culturales de la isla. Por cartas provenientes de distintos conductos, sumos como la inauguración había sido de un éxito. Como aquí, debe existir la institución de los "créditos" pues el número excedió en mucho a los cuatrocientos invitados.

El público se detenía a menudo con exclamaciones de admiración frente a las obras y el comentario casi unánime fue: "¿De dónde sale toda esta maravilla?" Para la inmensa mayoría de los escoceses la Argentina no coincidía en sus mentes como un país exportador de cultura.

Al día siguiente aparecieron las primeras críticas. El diario más importante de Escocia, llamado precisamente "The Scotchman", dice textualmente: "Es una exposición que el público no debe perder". En otros párrafos destaca a artistas como Noé al paroxismo de una verdadera consagración, al tiempo que elogia calorosamente las obras de Carpani y Mollari. Dedicó párrafos especiales a



"Composición", cuadro perteneciente a Leopoldo Presas. (Óleo 120 x 120).

"La Red", cuadro de R. Russo, otra de las obras expuestas en la muestra del Museo de Arte Moderno de Edimburgo.

Macció, Presas y Russo, a este último llamándolo el más plácido del conjunto, y describiendo con amor su "Bahía de Algeciras". De los escultores menciona a Kosíe, a Noemí Gerstein, cuya obra reproduce en fotografía, y a Iommi. En otros párrafos el crítico le cae en términos generales a la sección abstracta del envío, a cuyo respecto niega características originales. Más duramente y dentro de la misma idea fustiga el impresionante "Times" de Londres nuestras experiencias abstractas. No es exagerado calificar de indignadas las reflexiones de este crítico anónimo, no así el del "Scotchman", que firma su nota haciéndonos saber que se trata del dramaturgo Goodsir Smith. El del "Times" denuncia a todos nuestros abstractos como meros copistas de un estilo europeo y salva, entusiastas, los mismos o paranoque con términos no tan reñidos nombres que el "Scotchman": Carpani, Mollari, Presas, Russo y Noé. (El poeta escocés Kay se refiere a esta crítica diciendo: "Parece que la vieja del 'Times' estiló...")

Críticas similares, aunque más entusiastas en nuestro favor, aparecen en el "Spectator" y otros diarios.

Vamos ahora a la recepción y el balance de todo esto entre nosotros. En primer lugar, es importante des-

tañar que la noticia de las críticas fue dada en nuestros diarios a través de cables provenientes del exterior. Estos cables, lógicamente, no reproducían la totalidad de las crónicas y por azar, o vaya uno a saber por qué, estos cables reprodujeron invariablemente los párrafos más duros de las críticas.

Pudimos así apreciar dos actitudes frente a las noticias: la de la vieja Argentina, que comentaba: "Vieron, yo les decía, aquí no hay arte como para presentarse en Europa, falta originalidad". Y la de los que están en la lucha, los argentinos nuevos, quienes comentaban: "Hay que salir más a menudo, esta gente ni sabe quién somos y se sorprende que no pintemos como indios". (Tal el artículo de Kemble en el diario "The Herald", de Buenos Aires.)

Y yo, por cierto, quiero plegarme a esta última actitud. Es esencial al salvar nuestra posición, no incurrir en el antipático error de retacar méritos a aquellos artistas nuestros que obtuvieron la aprobación del crítico europeo, pues, como acabamos de verlo, los hubo y en muy entusiastado elogio.

Lo que surge de lo que venimos de leer, es una "actitud" por parte del crítico europeo frente al fenómeno americano.

particular y del arte plástico en general.

¿Cuál es, pues, el saldo que se deriva de lo que hemos recogido en este envío a Europa? Pretendo sintetizar:

1) Se nos conoce poco y mal o directamente no se nos conoce. No hay otro camino para corregir esta situación que insistir en los envíos aumentando la importancia al menos numérica de las muestras.

Esta labor debe ir acompañada de conferencias que den noticias de nuestro espíritu y de nuestra cultura. En mi visita previa a esta exposición hice lo que pude en este sentido, pero es evidente que no puede un solo conferencista borrar la densidad de estas neblinas. Aquí deben entrar a jugar las representaciones diplomáticas, que para eso están; debe la opinión pública apoyar una acción enérgica en este sentido, sin distinción de rangos, para exigir eficiencia al funcionario, "or else" (o de lo contrario...).

2) Los artistas son quienes más deben tomar justa conciencia del fenómeno y comprender que así como costó lágrimas de sangre imponer la escuela norteamericana (Pollock, Kline, De Kooning, Gorki nosotros) no seremos excepción. Deben, pues, acompañar la gesta con entusiasmo y buena voluntad. Deben también comprender que es más factible que se los reconozca como argentinos en base a un frente común, que no seguir el triste éxodo emigratorio donde se los asimila a escuelas internacionales en detrimento de su personalidad.

3) A pesar de los ataques, este saldo ha sido favorable. Lo demuestra el hecho de que la muestra ha sido ya solicitada por países como Suecia, Suecia e Italia, demostrándose así el enorme interés que despierta nuestro país y al que nosotros, la avanzada cultural, estamos obligados a prestarle toda nuestra energía para que ocupe de una buena vez el lugar que de hecho le corresponde.

Decir, pues, que el arte abstracto ha borrado toda diferencia de nacionalidad en las artes visuales no es sino confesar una potente ignorancia del arte abstracto en

We are such stuff as dreams are made of and our little life is rounded with a sleep.

Shakespeare

ARTE ARGENTINO EN RIO

Como era de esperar, la embajada de Brasil en nuestro país colaboró estrechamente en la ejecución de esta gran empresa y el agregado Cultural a la misma, doctor Helio A. Scarabóto, tradujo al portugués el texto del catálogo, de excelente presentación.

La selección de artistas y de obras arrojó un resultado, tanto en números como en calidad, muy pocas veces alcanzado. Pero no es eso torzudo. El día 10 de julio se inauguró oficialmente la muestra asistiendo al acto el presidente, Janio Quadros—que para ello voló desde Brasilia— junto con los cancilleres de Argentina y de Brasil, además de numerosas autoridades.

A esta concurrencia de hechos muy poco frecuente, debe agregarse que el embajador Mufiz pensó que una muestra de esa envergadura no podía presentarse a un público que ignoraba en general el desarrollo de nuestras artes plásticas; era imprescindible recurrir tam-

bién a la palabra, y así se hizo. Para ello fueron invitadas diez críticas de arte encargadas de analizar varios aspectos de los movimientos de la plástica argentina. Debe destacarse que esa suma de esfuerzos estuvo ampliamente recompensada por la extraordinaria adhesión con que respondió el público y la crítica. Una verdadera multitud acudió diariamente a los amplios salones del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, habilitados en su totalidad para la exhibición de las obras de artistas argentinos durante un mes. Los cursos y las conferencias contaron asimismo con una gran concurrencia, la cual acogió la expresión de los distintos disidentes no sólo con gran interés, sino, también—y esto es muy importante—con esa particularísima cordialidad que ese pueblo dispensa a los argentinos. La diferencia de idioma no implicó inconveniente alguno, puesto que pudo advertirse la inmediata reacción de ese público ante cada re-

querimiento de parte de los expositores. Debe señalarse al respecto un acierto más de parte del embajador Mufiz; organizó un concurso de monografías sobre los cursos y conferencias; y la inscripción inicial para participar en él—que tendrá como primer premio un viaje de ida y vuelta en avión a Buenos Aires y una estadía de 15 días en nuestra ciudad—tuvo una concurrencia que superó el centenar de participantes. El embajador Mufiz agasajó a los críticos invitados con varios recibos que tuvieron lugar en la mansión de nuestra embajada, oportunidad en que les puso en contacto con destacadas personalidades del país hermano.

Todo lo relatado—y aún más, sobre lo cual la brevedad del espacio impide abundar—hizo que en esa maravillosa ciudad de Río de Janeiro, donde a esta altura de la temporada concurre gente de todo el mundo, el tema del arte argentino contara con una muy particular preferencia de parte del públi-

co, los periódicos, la radiofonia y la televisión. Cabe señalar que no para en las artes plásticas la obra de difusión de nuestra cultura emprendida por el embajador Mufiz; parejo tratamiento recibirán, seguidamente, el teatro, la música y el libro de nuestro país.

Proponemos como ejemplo esta "gran Mufiz" para la difusión de la cultura argentina en el exterior, el cual—creemos—no tiene similar precedente en nuestra diplomacia. A recursos como el señalado habrá de recurrirse si se pretende establecer un verdadero contacto entre los pueblos de América, escasez existente en la realidad. Proponer no implica desestimar el manejo de valores económicos a los cuales se alude últimamente con tanta frecuencia; significa simplemente no ignorar que los más valederos contactos humanos se establecen a través de la emoción, y para ello nada puede ser tan eficaz como el sutil puente del arte, honda y excelsa expresión de los pueblos.

El cine argentino, seamos sinceros, aún no nos ha conquistado. No obstante haber ido adelantando, innovándose; no obstante haber concebido esas maguivélicas creaciones cinematográficas que son las coproducciones y que están destinadas, la mayoría de las veces a ganar millones o a establecer contactos de tipo político. Con todo, y a pesar de dichos "trucos", nuestra cinematografía se ve desahogada de su propia casa por las producciones extranjeras. ¿Qué sucede? ¿Por qué el público tiene esta prevención hacia el cine de su propio país? Yo intentaré contestar a estos interrogantes de la siguiente manera:

En principio, es que el público ahora entiende de cine. El hábito de presenciar buenos espectáculos cinematográficos, ya que no le ha dado una inteligencia estética al menos, lo ha sensibilizado y, por lo tanto, ahora es exigente. Estaría tentado de decir que el público argentino está ya más adelantado que los propios creadores cinematográficos locales. Esto sí, es cierto, un atraso y un punto de incompreensión, pero también encierra una demostración clara de que es mucho más fácil ser crítico que artista.

Mas el cine depende del público como ningún arte, y es el caso que mientras éste ha llegado a complacerse con las creaciones más jerarquizadas del cine europeo, en nuestro medio persiste en realizar films dentro de los moldes de la novela finisecular.

Ese es el mal básico, fundamental, de nuestro cine, su factura folletinesca, sin cohesión alguna con la realidad, técnica y procedimiento modernos son usados para desarrollar una historia que se entronca con el viejo folletín español de personajes estereotipados y donde el punto culminante pareciera estar en la remanida escena en que una pecadora se arrepiente de sus culpas ante un bondadoso confesor.

Todo el mundo está de acuerdo en afirmar que faltan argumentos veraces. Pe-

EL CINE QUE NO SE HA FILMADO



Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido

ro nadie ha intentado explicarse el por qué no son verdaderos y en dónde residiría la veracidad de un argumento argentino. Un intento de llegar a una conclusión, de encontrar estas fallas básicas nos ha movido a ver la casi totalidad de las últimas películas nacionales y un buen número de films antiguos.

La primera conclusión: hay buenos equipos, pero es dudoso que un buen director, un buen iluminador y un buen actor lleguen a algo convincente a partir de un texto inadecuado. Podemos afirmar entonces que la falla principal es del orden argumental. Pareciera que el argumentista, una vez trazado la línea de su historia, desconfiara del efecto que ha de producir en el público y se dedicara a recargar las

líneas, creyendo con ello aumentar la emoción. Así en una escena del desierto no basta con la sed y cree necesario ametrallar a los sedientos; o si en otra debe morir un niño, no le alcanza con eso y hace que al tiempo se incendie la casa... Y aquí, y con la repetición, la cosa

comienza a tornarse sospechosa.

Y no es precisamente la idea la que falla en estos argumentos, sino el desarrollo en el tiempo en que se fuerzan las situaciones. Forzar es de por sí frustrar la sinceridad y con ello se pierde inmediatamente el crédito del público.

Amor y sexo

Lo que sucede con el problema del amor y del sexo es también digno de análisis. Ante el tema del cine argentino, asume la actitud de la respetabilidad, de la "horrible" respetabilidad, diríamos, ya que adivinamos detrás de ella una buena dosis de hipocresía. Se rechaza sistemáticamente el amor como atracción de los amos o de los cuerpos, y para mostrarnos lo que se dice, se recurre a transformarlo en una infinita abnegación, casi en santidad, o bien, por el contrario, la pasión se resuelve en una tenebrosa pecaminosidad, claro está que santidad o pecado siempre son expresados en palabras, siempre en largas tiradas de diálogo, nunca en los hechos. La mala mujer dice: "Yo soy una pecadora". El justo expresa: "Yo soy un hombre bueno"... Pero nunca alcanzamos a ver o a saber qué clase de pecado ha cometido la buena señora o qué meritoria acción el irrepachable señor.

En éste un planteo "moral", para el público bastante aburrido, por cierto que configura una especie de autocensura, en un país sin censura.

Carlos Gardel, un infeliz timorato

Una prueba fehaciente de lo que afirmamos nos la da "La vida de Carlos Gardel" interpretada por Hugo del Carril, donde el "inmortal zorzal" resulta un pobre tipo sin experiencia que no supo

conquistar a su novia, no obstante haber sido en la vida real un amante de la vida, corre a atender al desconsolado Flavio. ¿Y a quién le van a contar esto? ¿Que nosotros nos prestamos las novias para la consolación mutua? Tamaño abnegación no sólo es impropia de nuestra idiosincrasia sino que hasta nos deshumaniza.

Otro error común es el llevar a escenarios naturales problemas que nada tienen que ver con la naturaleza circundante, porque lo que allí sucede no es el drama ante el paisaje, como en la realidad pasa, sino mostruosidades superpuestas a esta naturaleza, hasta que de cordillera, río, selva o lo que fuera, no queda nada.

Sin embargo confiamos en este cine. Porque ha ido durando y de pronto pueden llegar unos argumentistas que no teman la observación objetiva de la realidad sin caer en las fantoches de quienes quieren por esta realidad "objetiva" forzosamente al servicio de una idea preestablecida, ni teman, tampoco a la absoluta objetividad sin caer en la otra fantochería superficial y gratuita de la seudopoesía, sucesos que tomas que no son, hablan a los ojos y a las cuales no prestamos crédito.

El cine argentino muestra aún su cara irreproachable. A nosotros, por alguna reacción de oposición sistemática, no nos interesa esa sola cara, sino las dos simultáneas, como nos interesan las dos caras de los hombres del mundo. Cuando media la sinceridad somos capaces de querer y comprender... inclusive a Alberto Sordi y a toda Italia, a través de este personaje que representa el defecto de Italia.

Porque, sépanlo: hay en la Argentina todo tipo de hombres, como en todas partes.

TEATRO CRONICA DE UNA ANGSTIA

Escribete CARLOS IZCOVICH

"THE ZOO STORY" EN BUENOS AIRES

El relato de Jerry incomoda a Peter. Otra realidad—amarga y desalentada—se ha encimado con la "uya provocando un eclipse sombrío. Jerry se describe, se explica

protagonista. El mismo la titula irónicamente "La historia de Jerry y un perro". Representa la última posibilidad de amor que frustró y es un extenso monólogo (ocupa una quinta parte de la obra), en el cual se re-

es necesario cumplir un extenso recorrido fuera del camino recto para poder reencontrar el punto más cercano en el sendero correcto.

En realidad lo que Jerry buscó era tarde en el Central Park fue un último testigo para su agonía. No quiere terminar en soledad y para ello propone a Peter un estúpido desafío cuyo fruto será la deseada muerte. El testigo que eligió es ideal; Peter—aplicado, razonador y conservador—huye frente al cuerpo herido de Jerry; huye hacia su casa, hacia su hogar, donde le aguardan una esposa, dos hijas y dos cotorras. Huye exclamando en una mezcla de piedad y horror: "¡Dios mío!", las mismas palabras que el moribundo Jerry repite sobre el escenario, suplicante y desalentado.

Tad Danielewsky dirigió la versión presentada por el American Gymnasium, un espectáculo con dos actores de sobresaliente aptitud: William Daniels y Ben Piazza. En un sentido desoyó actuaciones del autor tendientes a destacar y conservar—huye frente al cuerpo herido de Jerry; huye hacia su casa, hacia su hogar, donde le aguardan una esposa, dos hijas y dos cotorras. Huye exclamando en una mezcla de piedad y horror: "¡Dios mío!", las mismas palabras que el moribundo Jerry repite sobre el escenario, suplicante y desalentado.

Tad Danielewsky sea el más indicado para piezas que, como "The Zoo Story", se abren en un plano de abstracción arbitraria temática. Los personajes de esta obra son extremos, radicales, pero, a la vez, perfectamente reconocibles, identificables. Al otorgar al desarrollo del espectáculo un tiempo realista, y a la presentación extensa, pacífica e interactiva, entusiasta y desalentado, jalonan esa última amistad fracasada. La exótica anecdota está al servicio de conclusiones claves: "La bondad y el odio significan muy poco por sí mismos". "Comprendí que a veces



y Peter se transformó en el testigo azorado ante una forma de vida que ni aún en ese instante se atreve a reconocer. Esa es la derivación dramática esencial que Edward Albee dejó expuesta con fuerte intención de la situación teatral.

"The Zoo Story" contiene en su desarrollo otra pequeña obra que resume imaginativamente todas las experiencias de su

Una nota de
JAIME POTENZE

CINE

LOS DIRECTORES "VIEJOS"

NA de las cualidades negativas de cierta crítica joven es la simplificación y falta de matices, amén de la adhesión sin reservas a postulados no del todo claros. Existe, por ejemplo, sobre todo en círculos franceses, una absoluta adoración por todo aquello que huele a "nouvelle vague"; lo que tiene su correspondencia en Inglaterra con los partidarios "a outrance" del "free cinema". En la Argentina, las predilecciones se han orientado en dos direcciones principales: por un lado, la aseración de que fuera de Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala no existen en la Argentina directores veteranos a los que se pueda abrir crédito para una producción futura satisfactoria; por el otro, un entusiasmo ciego por las posibilidades de realizadores jóvenes, venidos del cortometraje, que con su labor conseguirán devolver para la Argentina el prestigio que se ha perdido en largos años de desaciertos.

Todo esto requiere algunas puntualizaciones. Por lo pronto, sin desmerecer la labor de los cinematografistas personalmente aludidos, peligroso sería afirmar que su obra completa puede ser aceptada sin reservas. El hecho de que hayan sido celebrados por una crítica en la que predomina el elemento joven y entusiasta, no autoriza a ignorar serios errores en más de una de sus películas, ninguna de ellas muy lejana en el tiempo. Y en cuanto al modo de filmar de los directores más bisoños, mucho puede señalarse en su contra.

Nos interesa, pues, pasar revista a las posibilidades de los llamados directores veteranos, pues creemos que de la pérdida de algunos de ellos mucho puede esperar el cine argentino. Por lo pronto, no se podrá escribir jamás una historia de nuestro séptimo arte sin afirmar rotundamente que se deben a Mario Soffici tres películas clásicas: VIENTO NORTE, TRES HOMBRES DEL RIO y, sobre todo, PRISIONEROS DE LA TIERRA. Lógicamente, no se nos escapa la objeción de que por respetable que sea la labor pasada de este cineasta, lo interesante es averiguar si es capaz de reverdecer laureles.

Creemos que sí. ROSAURA A LAS DIEZ —que data de 1958— demostró que Soffici era capaz de manejar un material de primera calidad, pero muy difícil de ser llevado a la pantalla, con



plena comprensión del libro cinematográfico y cabal autoridad sobre los intérpretes. Bien se ha dicho que donde hubo fuego quedan cenizas, y estamos seguros de que con un argumento que el director mencionado se compenetre es capaz de seguir dando lecciones de filmación.

Hugo del Carril es otro director de quien se pueden esperar películas interesantes, siempre que se decida a abandonar la colaboración de Eduardo Borrás, que está visto no es el adaptador apropiado para un realizador con ambiciones de originalidad. Una mirada sobre las películas que ha dirigido del Carril lo muestran ambicioso, preocupado por lo social y deseoso de salir de caminos trillados. Pero no conseguirá auténtica jerarquía si deja que lo folletinesco y lo basto se cuecen en sus films por la vía del adaptador mencionado. Es posible que del Carril desconfe de los intelectuales y se sienta inseguro por su autodidactismo, pero si logra sacudir ese temor y se acerca a quienes pueden orientarlo con

inteligencia y buen gusto, será capaz de firmar títulos importantes, lo que hasta ahora no ha hecho.

Por lo general, haber sido autor de grandes éxitos es algo que los críticos más jóvenes no aceptan sin fruncir el ceño. No obstante, en el caso de Francisco Mugica, conviene recordar que antes de HE NACIDO EN BUENOS AIRES realizó una serie de películas que demostraron que detrás de la cámara había un hombre sensible y de buen gusto, cosa no muy corriente en el cine nacional. Mugica es un director muy capaz de hacer un cine que, posiblemente, no innovará demasiado en cuanto a su forma, pero que siempre está limpio, fluido y sanamente comercial, lo que podría parecer baldón desde un punto de vista "snob", si no se desea recordar que William Wyler es director esencialmente taquillero. El entretenimiento en materia cinematográfica es factor que no se puede dejar a un lado, y posiblemente sea Mugica uno de los realizadores argentinos más capaces de conseguir esa adhesión del público. Sin por ello brindar un producto espurio.

La carrera de Daniel Tinayre ha sido algo irregular, y no siempre sus películas han merecido el aplauso de la crítica exigente; pero no se puede negar que hay en este realizador un prurito por ofrecer películas donde se note su preocupación estética. Estamos seguros de que con libertad para escoger temas y modo de realizarlos, más un poco de prudencia en la elección de los eventuales adaptadores de los libros cinematográficos a filmar, Tinayre puede repetir sucesos como el de A SANGRE FRIA, una de nuestras mejores películas.

Hace poco tiempo se ha anunciado que Hugo Fregonese volvería a la Argentina a filmar una versión nueva de PAPA BARBARA. Creemos que ello puede estimular favorablemente el ambiente cinematográfico. Fregonese ha trabajado en muchas partes y seguramente ha de haber aprendido lo suficiente como para repartir más de una enseñanza. No creemos que vuelva a radicarse en nuestro país, pero va a ser muy interesante ver cómo vuelva en una película nacional su experiencia norteamericana y europea.

Otro director que podría volver a un primer plano notable con sólo repetir su cortometraje LOS PUEBLOS DORMIDOS, es Leo Fleider, un realizador

Esta es una escena de "Viento Norte". De esta película guardamos un perdurable recuerdo. Creemos por ello que era un buen "film" pero recordemos que data de un tiempo en que las salas donde se pasaba el buen cine europeo, gozaban de una dudosa reputación.

que todavía no ha tenido su oportunidad, pero posiblemente capaz de filmar con seriedad. Y recordamos además que no han cristalizado todavía, no podemos menos de recordar ESCUELA DE CAMPEONES, de Ralph Paprier, que mereció un justo premio de la Asociación de Cronistas, en 1950, y cuyo director sigue en actividad, por lo que hay derecho a tener esperanzas en futuros trabajos. Lo mismo puede afirmarse de Augusto César Vaiteone, que realizó un digno film con EL CURA LORENZO, o Alberto de Zavalia, que hace mucho que no filma, pero cuya cultura y sentido estético podrían ponerse al servicio de un cine que necesita esa colaboración.

Sintatizadamente no creemos que sea justa la posición de quienes se niegan a mirar el pasado cuando se habla de las posibilidades futuras del cine argentino. Más: estamos seguros de que entre los jóvenes venidos del cortometraje existe una mayoría que pueden aprender bastante de estos "veteranos" unilateralmente archivados.

HUMOR DEL ARTE • HUMOR DEL ARTE • HUMOR DEL ARTE

Los Poetas Jóvenes



SEGUN BRASCO



Joven poeta con su padre

Joven poeta iracundo con ideas estéticas revolucionarias e ideología regresiva, exponiendo unas y otra al viejo poeta con ideas estéticas regresivas e ideología revolucionaria.



Imagen que ve un joven poeta un quinto de segundo después de sugerir sibilantemente a editor de libros y/o revista de gran circulación y/o pequeña circulación y/o diario que le publique sus poemas.



WANDA LANDOWSKA

Falleció en agosto de 1959 en E.E.U.U. de Norteamérica, donde residía desde 1941.

Nacida en Polonia, recibió enseñanzas musicales en Berlín y París. La importancia de Wanda Landowska en la historia de la música, supera en mucho, aquella que se acuerda generalmente a un instrumentista en general. Es que gracias a ella, se puede decir que el clavicino, desaparecido hacía un siglo y medio se ubicó nuevamente entre los instrumentos actuales.

El autor

Guillermo Gerberding, cónsul general del Perú en Buenos Aires, además de experto diplomático de carrera, es un hombre de letras muy conocido en América. Ganador del Premio Nacional de Periodismo del Perú, cuando era estudiante de escasos años incurrió en la arqueología a la vera de Julio C. Tello, el más grande arqueólogo de América del Sur. Con él contribuyó a develar algunos misterios de la vieja cultura de Paracas, le ayudó a organizar el Museo Arqueológico de Magdalena Vieja y le acompañó en la expedición que estudió la fortaleza de Chanquillo, en el desierto de Casma, y las ruinas de Chan Chan, la milenaria capital de los mochikas.

En momentos de cumplirse cincuenta años del descubrimiento de Machu Picchu, hemos pedido a Guillermo Gerberding un artículo que dé una idea cabal de aquella hazaña y de su significación en el ámbito del arte y la cultura en general. Aquí lo presentamos.

semidestruidas, ocultas por la selva, que él ya contemplara parcialmente tiempo atrás. En suma, ninguno de ellos da importancia a lo que pueda haber

MACHU PICCHU

Por GUILLERMO GERBERDING

JULIO de 1911. Una mañana helada bajo la fina lluvia de la cordillera peruana... Un hombre joven, alto y rubio asciende lentamente la montaña. Viste una extraña chaqueta de su invención, capaz de contener en sus múltiples bolsillos todos los implementos necesarios a un explorador. Va escalando la altura, cayendo, levantándose, tropezando en las raíces, resbalando sobre el húmedo barro que impregna la ladera de Machu Picchu. Son grandes las dificultades y los riesgos. Pero más puede en él el imperativo de su destino, que ahora siente latir dentro de sí con una fuerza misteriosa, como una luz que ilumina los senderos ocultos bajo el denso follaje.

Le precede un niño. Un niño peruano, de raza india, cuyo nombre no recogerá la posteridad porque ni el propio héroe de la expedición lo consignó en el libro que ha de escribir después. Sólo hablará de él como de "un muchacho pequeño" a quien han encargado la tarea de servirle de guía. El diminuto indígena conoce bien la enmarañada comarca, sabe de memoria dónde están los pasos prácticos y será el certero y abastecido instrumento de precisión que conducirá a Hiram Bingham a la cumbre, y le permitirá entregar a la curiosidad universal la ciudad perdida de los incas, no conocida hasta entonces por los hombres blancos.

Cierra la marcha otro peruano, el sargento Carrasco, fornido y tranquilo —como observa Bingham—, por la confianza que le dan sus buenas botas militares, a prueba de picaduras de víboras, que tanto abundan en aquel paraje.

Los demás expedicionarios han quedado abajo, descansando, lavando ropa, coleccionando mariposas junto al río. Malchor Arteaga, hombre clave de la exploración, preferió permanecer a mitad de camino, charlando con amigos, sencillamente porque él ya estuvo alguna vez en la cumbre y no alcanza a comprender qué interés puedan tener aquellas monumentales edificaciones

allá arriba y que tanto atraen al joven explorador americano, empeñado en descubrir la última capital del Imperio de los Incas, nunca vista por los con-

quistadores españoles ni por sus descendientes criollos durante casi cuatrocientos años. Hiram Bingham la descubrirá ese día.

VI BIENAL DE SAN PABLO

EXCURSION ARTISTICA

Entre setiembre y diciembre próximos se efectuará la VI Bienal de pintura, dibujo, grabado y escultura organizada por el Museo de Arte Moderno de San Pablo, que ha alcanzado resonancia y prestigio de primera importancia en el ámbito artístico internacional.

Viajes SCOOTER brinda a artistas, agrupaciones y amantes del arte en general la oportunidad de asistir al magno certamen, ofreciéndoles precios y financiación que lo hacen viable aun para las gentes de recursos modestos, con el adicional de una excursión por los lugares más hermosos de Brasil. Con este fin, se propone a los interesados el siguiente plan, de diez días de duración:

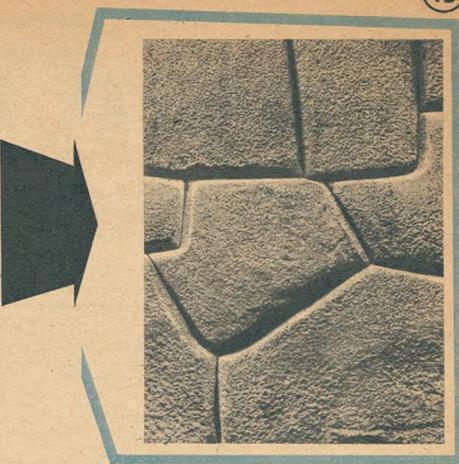
- ★ SAN PABLO Los viajeros se quedarán en esta ciudad los días que deseen. Visita a Santos, Butantán, Instituto Oídico, etc.
 - ★ RIO DE JANEIRO Visita a la ciudad, Quitandinha, Petrópolis, Corcovado, Playas, Belho Horizonte.
 - ★ BRASILIA Recorrido por la ciudad y visita a los edificios más importantes.
- 10 Días todo incluido m\$N. 14.700.
Hoteles de 1ra. categoría, habitación para 2 personas, incluido desayuno y impuestos.
También en barco, combinado ida en barco y regreso en avión o vice-versa.
Excursión para mínimo de 20 personas.

CONSULTAR PRECIOS

FLORIDA 8 - PISO 1º

34-3433

BUENOS AIRES



Horas antes, mientras avanza casi desfalleciente, ha contemplado el cañón de Urubamba. "Aquí —escribe— el río huye de la helada meseta, abriéndose camino a través de gigantescos montes de granito. El sendero corre por una tierra de incomparable encanto. Tiene la majestad grandiosa de las Rocallas canadienses, así como la sorprendente belleza de Nuuanu Pali, cerca de Honolulu, y la deliciosa vista del Koolau del Maui, mi tierra nativa. En la variedad de su hermosura y en el poder de su hechizo no conozco otro sitio en el mundo que se le pueda comparar. No sólo posee grandes picos nevados que asoman por encima de las nubes a más de dos millas de altura, precipicios gigantes de granito multicolor que ascienden a miles de pies sobre la corriente espumante y ru-

giente... Por sobre todo está la fascinación... Uno de los sitios más bellos del mundo... No sólo posee grandes picos nevados... sino que también ofrece, en sorprendente contraste, orquídeas y barreas de árboles, la deliciosa belleza de una lujurante vegetación y el mismo embrujo de la selva. Uno se siente irresistiblemente atraído hacia adentro por las continuas sorpresas que se muestran en esta garganta profunda y torcida que girando y quebrándose en zigzagues pasa sobre despeñaderos gigantes de increíble altura". Y alguien que iré después, Chapman, coincide con él cuando dice de Machu Picchu que "por la sublimidad de sus vicinidades, la maravilla de su ubicación y el carácter y misterio de sus construcciones, el hemisferio occidental no tiene nada semejante".

Esto en cuanto a la subyugante hermosura del paisaje que la envuelve y la defiende. Pero veamos también la ciudad, tal como la viera su descubridor, no como una súbita imagen panorámica, pues se hallaba casi totalmente disimulada bajo la tupida maraña, sino como las hojas de un libro prodigioso que se van abriendo paulatinamente.

Aquella mañana, corridas algunas horas de esforzado ascenso, ya comenzaba Bingham a dudar de su instinto, ya imaginaba que tal vez habrían tenido razón los que no se animaron a acompañarle ese día, cuando —y aquí vuelvo a citar sus palabras— "de pronto me encontré ante los muros de casas en ruinas, construidas con el trabajo de piedra más fino que hicieran los incas... cubiertas por árboles y musgo... aparecían aquí y allá muros de piedra de granito blanco cuidadosamente cortados y exquisitamente encajados". Poco más adelante, el guía le muestra una cueva forrada "con la más fina piedra". Luego comienza a surgir de entre el follaje algo que parece un templo. "Era claramente labor de un maestro en su arte —dice Bingham—.

La belleza de las líneas, el arreglo simétrico de los bloques y la graduación de la magnitud de las hileras se combinaban para producir un efecto maravilloso". Le llena de admiración la forma en que los bloques de piedra están unidos entre sí. "Debido a la ausencia de mezcla... parecían haber crecido juntos. Por la belleza del blanco granito esta estructura sobrepasaba en atractivo a los mejores muros del Cuzco, que habían maravillado a los viajeros durante cuatro siglos. Ofuscado todavía, comencé a darme cuenta de que este muro y el templo semicircular adyacente sobre la cueva eran tan finos como los más finos trabajos de piedra que se conocen en el mundo. Realmente me quedé sin aliento...". Pero Bingham continúa adelante. Adelante y arriba. "Una sorpresa seguía a la otra en apilamiento panorámico. Llegamos a una gran escalera compuesta de bloques de granito... La vista de aquello me dejó hechizado".

Y así va entreabriendo a Machu Picchu, como quien se acerca a un arcano misterioso nunca antes imaginado por nadie. Y él es el descubridor, el hombre que llevará la noticia al mundo civilizado, el que indicará el camino, el que unirá para siempre su nombre al nombre egregio y sonoro de Machu Picchu.

Pero, ¿qué es Machu Picchu? ¿Es Vitcos? ¿Es Tamputoco? ¿Es Vilcaypampa? ¿Es el refugio inaccesible de los últimos incas, cuando el vasto territorio de su imperio había pasado a manos del conquistador español? ¿Es un templo? ¿Es

una fortaleza? Nadie podrá decirlo con certeza, pero parece haber sido todo ello. ¿Su nombre? O no lo tuvo —lo que parece muy extraño— o lo perdió en los cauces insostenibles del tiempo. Desde su descubrimiento por el hombre blanco se le dio el nombre de la montaña que la alberga en su cumbre; como un mirador de cóncores oculto en la distancia. Y ahora, para el mundo entero, es Machu Picchu, y el pico aún más alto que parece servir de atalaya, Huayna Picchu.

¿Su edad? Debe ser muy remota, probablemente milenaria. Y debe haber tardado siglos su construcción. Un fino escritor peruano y arquitecto, Héctor Velarde, estima que el trabajo de pulido y labrado de cada uno de los bloques de piedra puede haber insumido treinta días. Los incas no tuvieron instrumentos de hierro ni conocieron la rueda, lo que debe haber demorado más de lo imaginable el tratamiento y el transporte de las piedras, trabajadas con tan admirable perfección que todas calzan con sus vecinas en forma que a Bingham le hizo decir que parecía que habían crecido juntas.

Hoy, cualquier visitante puede conocer Machu Picchu mejor de lo que la concierda su propio descubridor. Al haber sido limpiado el monte que la ocultaba, se puede tener una visión completa de su extenso y abigarrado desarrollo abarcando de un vistazo su imagen asombrosa. Velarde nos guiará mejor que nadie hacia una mejor comprensión de lo que se contempla. "Esta ciudad suspendida sobre el abismo, entre las estrechas laderas de la cumbre que lleva su nombre, aparece como una visión cósmica de la naturaleza. Toda la población está contenida en planos diferentes; es la ciudad de las escalatinas, pues se han contado hasta tres mil pedáneos. En las diferentes y angostas explanadas se agrupan los edificios cuyas ruinas son preciosos documentos de conservación y variedad...". Y más adelante da esta definición apta para lo que fue la arquitectura incaica: "esencialmente pétreo, plástico, estable, de volumen, de grandes superficies compactas y de hondos relieves. Es la tierra cristalizada y llevada a la geometría".

Eso es Machu Picchu, la ciudad construida a la altura de los condóres, envuelta en nubes y selvas, protegida en su base por el río Urubamba, que envuelve gran parte de la montaña. Es el testimonio vivo aún de una vieja raza de grandes constructores y de artistas exitosos capaces de tratar la durísima piedra en modo tal que da la sensación de una liviandad casi poética, a la vez que de una firmeza intangible. Machu Picchu es lección de historia y lección de arte para toda la humanidad.

Sobre arte mural

en América tiene un amplio desarrollo

EN una revista anual suiza, "Architecture. Formes fonctions", en el número de 1959, se publica un reportaje a dos pintores, dos escultores, un artista gráfico, un arquitecto, un ingeniero y un editor, sobre la integración de las artes en arquitectura. Las respuestas, en general, son coincidentes en cuanto a la ligazón íntima existente entre arquitectura, escultura y pintura; para totalizar una gran obra de arte. El arquitecto, el ingeniero y el artista se expresan en sus partes subordinándose a un todo, el edificio, volviendo a esta palabra su auténtico significado. La novedad de esta encuesta reside en la participación del artista gráfico y del editor, y, sin embargo, no debería sorprendernos la participación de estos artesanos, pues de experiencias gráficas se ha venido nutriendo, en lo que va de siglo y desde mucho antes, la arquitectura y la pintura. Los artistas aficionados que admiran el arte mural del Renacimiento, olvidan con demasiada frecuencia que juntamente con los frescos del Giotto, de Miguel Ángel y Rafael, se debe situar el extraordinario entrecruzado del techo del Castillo Sforza, de Milán, surgido del genio gráfico de Leonardo, y que el arte heráldico integró durante muchos siglos la arquitectura con sus formas abstractas, dibujos esquemáticos y colores simbólicos, aunque no se hubiera estudiado aún como se debiera, que se sepa, esta participación en la decoración mural que resulta ser, asimismo, una colaboración del artista gráfico en la arquitectura.

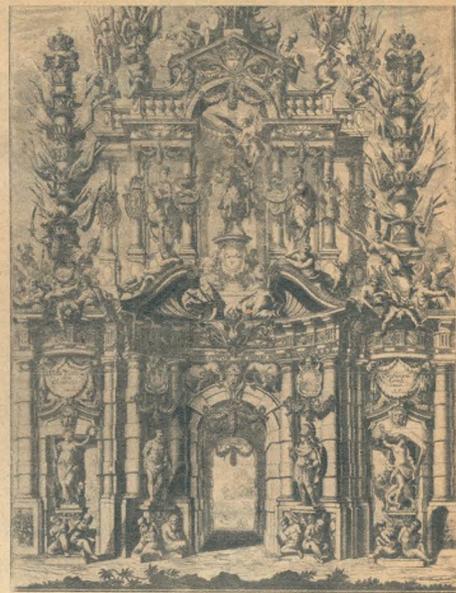
Esta relación no se explica en la encuesta de la revista a que nos referimos, pero suponemos que estuvo presente de alguna manera en el ánimo de quien la proyectó. Creado, el que esto escribe, en un país como Galicia, muy abundante en escudos nobiliarios, no sólo le sorprendió siempre la riqueza simbólica de esos escudos y el arte heráldico en general, sino su perfecta adaptación como relieves exteriores a la arquitectura civil y religiosa del barroco gallego y, aún mucho antes, el románico de Galicia. En la parte escultórica de la portada románica de las Platerías (s. XI) de la catedral compostelana, los relieves, procedentes en gran parte de edificios anteriores, están colocados por el constructor con sentido heráldico y gráfico, siguiendo rigurosamente la forma arquitectónica. Los interrosados para la encuesta suiza pertenecen a una asociación de artistas, artesanos e industriales denominada "L'Oeuvre", y dentro de ella a un grupo de estudios "Atelier 64". Una agru-

pasión similar, suponemos, al Instituto de Arte Moderno de Londres, que en 1949 realizaba su primer congreso dedicado al arte mural y a la integración de las artes con la participación de artistas, arquitectos, ingenieros y críticos, destacados algunos mundialmente como Henri Moore, Herbert Read y Graham Sutherland. Agrupaciones de estudio, destinadas a fomentar inquietudes estéticas, con una labor superior bien distante de las que en Buenos Aires agrupan por igual a aficionados verdaderos y gentes sin ocupación alguna alrededor de personalidades individuales, conformando en su organización, algo similar a la del torero y su cuadrilla.

Esta preocupación, que fue permanente para artistas, arquitectos y constructores, tomó en nuestro siglo caracteres más visibles a través de estudios y ensayos dedicados al arte mural y a la integración de las artes. En la segunda decena del siglo una revista del Ministerio de Educación de México, "Forma", transmitía las inquietudes de los muralistas mejicanos expandiéndolas a todo el continente americano, a artistas aislados y a grupos como el de los indigenistas peruanos. Pintores como Leger, por citar un

ejemplo, se preocuparon de

ejecutando sobre sus problemas, ejecutando grandes obras en sus países. Hay que decir también que el arte mural en sus diversas facetas nunca dejó de tener continuidad en la arquitectura de muchas naciones, si no limitamos su condición a la pared pintada y al relieve. Existen ciudades como Basilea, por poner un ejemplo, que desde la Edad Media hasta hoy vienen utilizándose permanentemente el relieve y la pintura frontal en los edificios civiles. La cerámica, la taracea, el vidrio, el artesonado y el hierro, trabajados con procedimientos diferentes, vienen contribuyendo desde siempre a formas de arte mural integrado a la arquitectura. Gaudí es, en España, no sólo un gran arquitecto, sino además un gran artista mural, aunque esta afirmación, creemos, no se hubiese hecho nunca, como lo fueron en su época otros grandes arquitectos del Art Nouveau, de rigurosa formación estética y artesana, antes que se desechase el ornamento y se cayese en la simplicidad, para toda decoración, del "mondrianismo", tan en contradicción con el espíritu poético y riguroso de Mondrian y que no prueba más que la validez de bastantes arquitectos

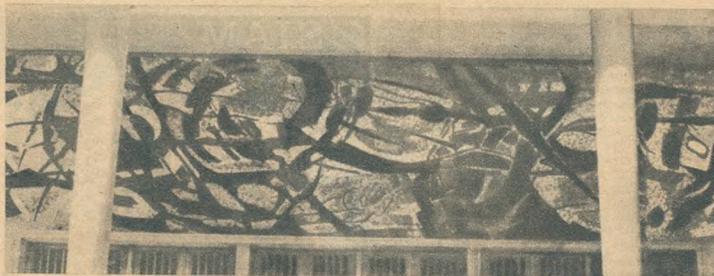


Proyecto de decoración; corresponde a la obra Repertoire de Architecture, Vienna 1890. Grab. por Petrus Schubart von Ehrenberg, 1890.

presentado por los frescos de grandes artistas de Italia, como se viene creyendo corrientemente, sino por obras de muy diverso carácter y de procedimientos muy distintos que son también arte mural, en las que muchas veces intervienen esos mismos artistas geniales, y que aún se denomina peyorativa-

cuantos países, pero donde al menos se recoge la opinión autorizada, sobre la integración artística en la obra arquitectónica, de una cantidad importante de artistas contemporáneos muy calificados.

Las gentes parecen contentarse, por poner un ejemplo de género mural, con el conocimiento de lo mucho que hizo por el renacimiento del tapiz Lurcat, en Francia, reconociéndolo también nosotros como renacentista de este oficio, pero desconocen los intentos de países como Italia, España o Noruega, con artistas como Hapnah Ryggen, que comenzó su obra alrededor de 1925. Hacer el balance de todo cuanto se vino haciendo en muralismo en una y otra parte es en todo caso labor árdua que sólo pueden emprender entidades supranacionales, como la UNESCO, siempre que esa labor no la encomiende a grupos nacionales más interesados en determinados movimientos estéticos que en la objetividad informativa. En la Argentina tiene amplio desarrollo el arte mural. Por los años del cuarenta inician su renovación, Berra, Castagnino, Colmeiro, Falchini, Spilimbergo, Urruchúa, Luego, al mismo tiempo que ellos, continuamos otros en esa labor. En las galerías comerciales y en grandes edificios particulares viene desarrollándose, desde hace alrededor de veinte años, un notable movimiento muralista en el que intervienen diversas corrientes estéticas, y es posible que en la actualidad, por la cantidad de obra realizada, ocupe nuestro país un lugar de excepción en América. Pero todo este trabajo está sin documentar y no se perciben posibilidades de que llegue a conocimiento del gran público en su importancia. Todo ello se encuentra diseminado en una ciudad tensísima, y los organismos dependientes del Estado para asuntos culturales y las entidades gremiales de arquitectos y artistas nunca consideraron útil, por lo que parece, hacer acopio de este tipo de documentación. Ni siquiera podemos soñar, momentáneamente, con la posibilidad de publicar modestas monografías como las que edita la Society of Mural Painters de Londres, recordando lo que realizan sus artistas. Mas dejemos este problema para ser tratado, aunque sea muy ligeramente en otra oportunidad.



Mural realizado en mosaico por Jean Bazaine, para la casa de la UNESCO, París, 1958.

gran pintor europeo, comienza también por esa época, aproximadamente, en contacto con un grupo de arquitectos, Mallet-Stevens y Le Corbusier, a teorizar sobre lo que él denominó "relación color-arquitectura" y el color puro, presentado conjuntamente, en la Exposición de 1925, ejemplos como "Proyecto de Embajada" y "Pabellón del Espíritu Nuevo". Munch en Noruega, Pellegrini en Suiza, Sironi y Severini en Italia, Vázquez Díaz en España y otros participaron, entre los pintores, de esa inquietud sobre el arte mural, hubiesen o no teo-

ría y su desdén por todo cuanto significase creación y oficio. Así como el arte en general constituye una actividad ininterrumpida, así ocurre en cualquiera de sus géneros. A nosotros nos corresponde tener conciencia de esa continuidad, aunque, en su transcurso, y en el tiempo, se hubiesen producido hitos destacados. El mismo Renacimiento no fue solamente "clasicismo", sino muchas otras direcciones estéticas, fecundas en la medida que los artistas las analicen y estudien. El arte mural de esa época no está únicamente re-

mente decoración, restándole a la palabra su verdadero sentido en las artes visuales. Superar la interpretación de ese período, hecha por los "renacentistas" del siglo XIX, Gobineau, Burekardt y Pater, para abarcar en todo su significado inmenso y continuidad con respecto al pasado y lo que siguió a ese momento histórico del arte es obra de nuestros días. En cuanto al muralismo no existe bibliografía fundamentada que lo abarque en su desarrollo histórico, como puede ocurrir con otros géneros artísticos, el grabado, por ejemplo, y debemos remitirnos siempre a historias generales del arte, a estudios fragmentarios, o a esos volúmenes, muy elementales, de texto, con abundante material fotográfico, mal seleccionado, de editoriales de arquitectura donde generalmente se recoge lo que se hace en países sajones y Francia, todo lo más Italia, de Europa, o lo que se hace en Estados Unidos. Quizá el único libro que puede dar una idea sería, aunque también limitada, en este aspecto del arte en su desarrollo actual es el de Paul Damaz, con prólogo de Le Corbusier, titulado "Art in European Architecture", con una Europa disminuida a unos

CUPON PARA SUBSCRIPTORES

Envíeme del ARTE

Nombre Dirección

Ciudad Zona

Estado o Provincia País

Incluyo en pago

Cheques a la orden de "Les Editions Zephyr S.R.L.", Junical 1642, Buenos Aires, Argentina.

Argentina 1 año \$ 150.-
Exterior 1 año \$ 300.-