

AAAF **POR LA DEFENSA DE LA CULTURA** **AAAF**

De Cipriano S. Vitureira

1-er Salón Municipal de Artes Plásticas

Su contenido artístico

Estamos frente a una exposición colectiva donde, salvo raras ausencias, algunas valiosas (los Torres García, Michelena, Rivello, Escolpini, Castellanos Balparda), están representados, —con buena o regular obra salida en general de una cálida tierra humana—, todos los verdaderos artistas nacionales. Esta ya es una afirmación crítica y debe justificarse.

Entendemos por verdaderos artistas aquellos que no van al arte con otra preocupación o finalidad —eso sería subalterno— que la de expresar un sentido armonioso, total, del mundo de accidentes que nos rodea, mundo que pasa por la sensibilidad y que, controlado por la capacidad creadora, llega a la obra.

El hombre en su espíritu recibe un hecho o una resonancia, ve un pedazo de la naturaleza o un gesto de los sueños, y les presta, con su emoción estética, una nueva, íntima y formidable unidad.

Cuando es joven o inexperto, esa unidad es conmovedora muchas veces —como la ingenuidad de los niños—, y revela una especial manera de interpretar al mundo, generalmente lozana, fuertemente expresiva, más en plena luz que con matices o sutilezas de materia.

Cuando es más reposado, al diapasón con el análisis sostenido del mundo, al diapasón con el conocimiento —agregaría con la filosofía propia definitiva—, tiene que ir un mayor esfuerzo moral, psicológico, humano, por reconstruirlo. Del análisis y de la síntesis, como todos los hechos de creación, nace el hecho estético. Así la emoción de la obra mayor es la de su mayor profundidad y su mayor aplomo. Y da la sensación de una mayor conciencia de sí misma que la desprende del autor para hacerse más augusta que el hombre. Esto es todo. Con la juventud de espíritu, pues,

hay como una rebeldía natural en las formas que salen por las manos y que, como su moral y su vida, se arriesgan en la conquista. Y esto es en ella lo valedero, así como sus peligros son la liviandad, la facilidad, la evidencia armoniosa y sensual de lo exterior. En la madurez de espíritu, hay una serena comprensión emotiva, un equilibrio interior, un ahondar en la cosa, un reposado, diríamos, sacarle el resto a lo ya conquistado: afán de eternizarse en la materia, que ya no quiere sorprender ni asombrar, sino sencillamente ser. Y esto es lo valedero. El peligro es la monotonía, el oficio, la sabiduría, falta de esa pasión que algunos llaman lirismo.

Podríamos agregar que en la ancianidad del alma, la experiencia ya vivida pasa a ser concepto, razón, método; el contenido emocional se pierde y entonces la obra todavía puede ser un recuerdo y tener la unidad de un afecto sobrio que se posa sobre la frialdad del concepto como un pájaro enfermo. La emoción a producirnos será siempre más piadosa o moral que estética. El peligro, aquí no hay porvenir sino sobrevivencia, el peligro es todo, desde la inocencia hasta la picardía y desde la torpe sensualidad hasta la más alta ciencia.

En los artistas debe haber pues, cualquiera sea su edad creadora, por lo menos una especial virginidad del alma para asombrarse ante el mundo y amarlo hasta quererlo mejorar, hasta ser capaz a veces de deshacer el juguete, el hecho, el sueño, el modelo, la idea, lo que fuere, y saltarle las pinturas y acaso los resortes y luego, eso sí, luego construir otro nuevo con la imaginación que el destino les deparara para ello, y con los restos queridos del conocimiento; otro nuevo que será bueno o malo según responda a la necesidad emocional del tiempo en que la obra surja o del porvenir en función del cual sea realizada.

NUMERO EXTRAORDINARIO



"La Higuera" (óleo)

CARMELO DE ARZADUM

En este Salón —y vaya ello en elogio del Jurado y con la libertad con que acostumbramos a expresarnos—, cada expositor aporta lo suyo, poco o mucho, según sus menguadas o poderosas fuerzas, pero lo suyo, lo que no excluye el reconocimiento de las influencias.

En este salón —gratísima impresión general— no hay nada o casi nada de aquella pretendida plástica que cree hallar en una lamida interpretación de la naturaleza (que hemos llamado siempre falsificación), la verdad estética. No hay casi nada de aquéllos que no aman la naturaleza puesto que la adulan y la pintan en "pose" o por encima de ella misma, para hacerla agradar, para prostituirla verdaderamente. Nada de aquéllos que no vencen al objeto en su corazón y lo rehacen por la belleza. Nada o casi nada de aquellos que se vuelven serviles ante el modelo (ésta es una posición inmoral y falsa que se relaciona con el servilismo social que el artista repudia desde su poderosa individualidad) y le hurtan a la obra el hombre y, por ende, el auténtico sentido colectivo que en el ser humano sensible vibra y se evidencia. Sentido colectivo en el individualismo, con el cual se siente y crea desde la humilde cosa hasta la divinidad.

Aquí en el Salón del Subte —sin duda relativo— vemos la incapacidad a veces, el error otras, la ingenuidad a menudo; pero no vemos nunca —ólgasenos bien—, no vemos nunca la indiferencia, el ocio, la comodidad, virtudes acaso del instinto egoísta (no individualista) y del vacío espiritual, que tantas veces merecieran distinciones supremas en salones de pretendida consagración artística.

En general en el Subte no se repiten fórmulas o pre-conceptos y, cuando se repiten, el autor ha intentado poner un fervor interior, un afecto o un esfuerzo que se ve, que se siente —poco o mucho—, y valoriza la producción hasta hacerla tener en cuenta por lo menos.

Sabemos que eso ha sido el resultado del criterio uniforme y sensato, aunque tolerante, aplicado por el Jurado. Respetar el pasado, alentar el futuro, distinguir o valorar el presente; así reza un cartel que quiere significar la tolerancia por lo que no podemos sentir pero podemos comprender, por lo que no podemos comprender pero podemos intuir y por lo que sentimos y comprendemos totalmente.

Y estamos ya frente a las obras, pinturas, esculturas y dibujos, por su orden, que nosotros quisiéramos que nos dictaran su mejor y más claro lenguaje para acercarnos al pueblo con quien nos hablamos habitualmente.

En los sectores primeros —desde la letra A hasta la G—, no nos sorprende pero nos causa cierta desazón, la obra de aquellos pintores que, apegados a una sensibilidad ajena a nuestro tiempo, superada ya inmensa y repetidamente en el plano artístico, todavía hacen sin embargo un cuadro o una representación inmediatas, pero con tal inocencia a veces, o pureza de intención, que logran algo de lo que se puede lograr en nuestros días con las artes académicas que son varias, es decir, el recuerdo emocional del pasado. Y esto si bien no pasa de ser un fenómeno curioso, es altamente respetable.

Diríamos para hacer más clara nuestra opinión, que aquí hay artistas como Borella y Rodríguez entre los de más significación y más diferenciados, y Pascual, Berta, Baptista Brum y Queirolo Repetto —los demás son inferiores—, que son la naturaleza que ven y el artista que la copia, pero no el sentido creador de la plástica. Esta, —tenemos que estar de acuerdo aquí para poder proseguir—, corrige a la naturaleza. (Ya no serían posible entonces esos verdes al natural tan estridentes en el sector C.) Y la plástica, la obra que es unidad, uniforma las tonalidades. (Ya no serían posible esas brusquedades de la luz sin color en el cuadro "La Limpiadora"). Y luego la plástica logra, a la vez que el color del objeto pintado, el espacio que le rodea con propiedad de substancia, mediante una sucesión vibrante de sucesivos tonos que se emparentan, que, diríamos, apoyan unos en otros su riqueza de "cosas". (Esto no se puede decir, por ejemplo, del patio de Berta que tiene su interés pero cuyo primer plano es sólo arquitectura sin lucha de color).

Para nosotros esta pintura ha errado el camino del arte auténtico que es el que conquista o revela algo en su época, o que, por

lo menos, vive en el clima de esa revelación. Y créase que lo lamentamos inmensamente porque algunos de estos artistas saben su oficio y lo que intentan lo realizan con sabiduría.

Borella, Rodríguez, el mismo De Santiago, en lo menos apreciable de su muestra, cumplen hazañas valiosas pero sin sentido para la sensibilidad moderna. Es que, con el dibujo aparte, con los colores separados, con la composición nada más que en la perspectiva, se crea una unidad pero toda rayada por dentro por esa desvinculación entre los elementos plásticos. Otra cosa fuera si el dibujo de los seres o las cosas naciera del color mismo —véase De Simone, Amézaga—; otra cosa si los colores se mezclaran por medio de tonalidades, de transiciones de valores —véase Arzadum—; otra cosa si la composición surgiera de esos mismos elementos que arman superficie y profundidad, perspectiva y presencia total, en un solo acorde —véase A. Nieto o los dos Prevosti de menor tamaño, en especial el adquirido.

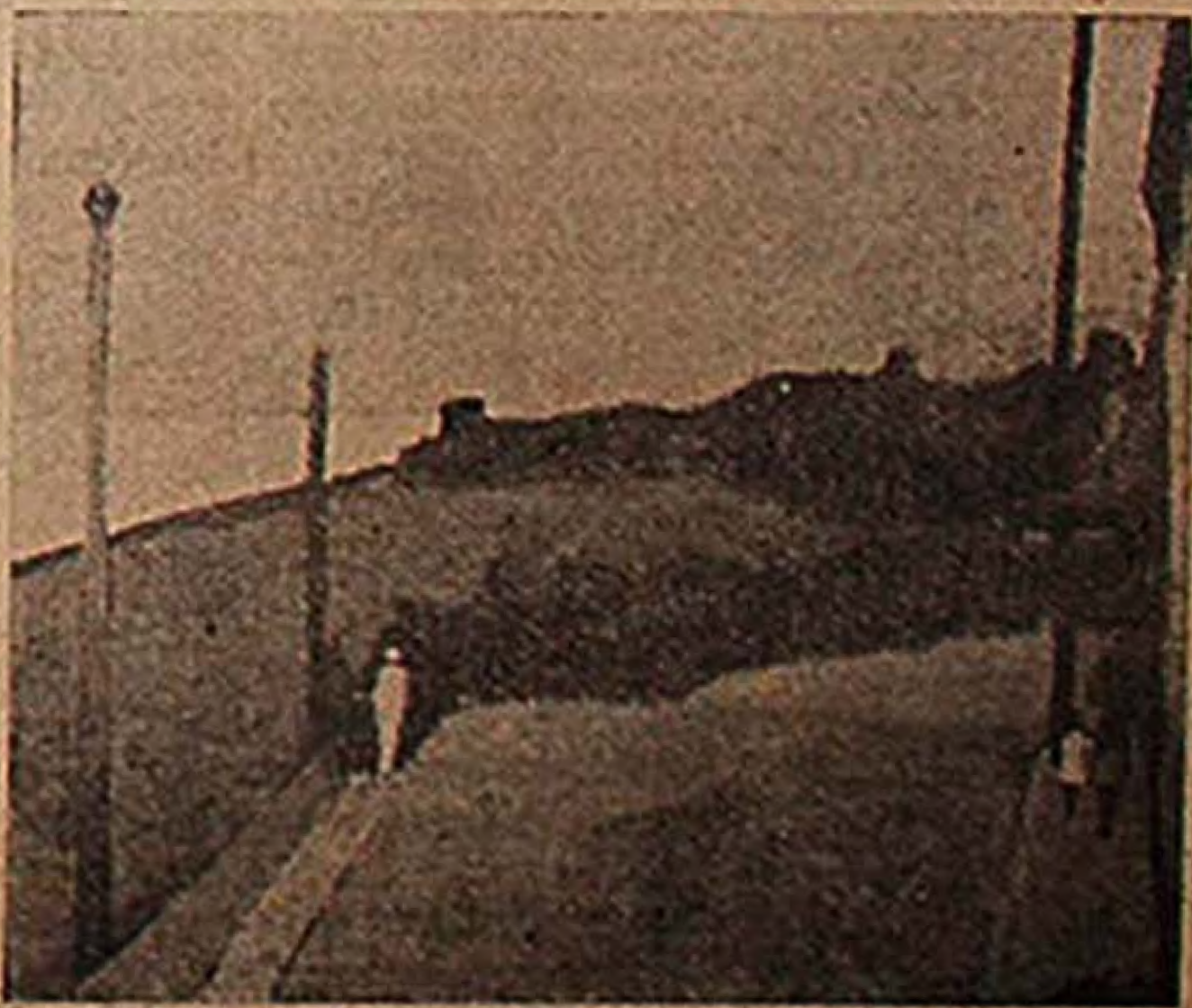
Confesamos nuestra desazón ante ese esfuerzo que sabemos sincero —allí reside su valor— pero que creemos perfectamente inútil. Y nos detenemos porque respetamos el esfuerzo y el hombre detrás de él y queremos justificarnos. ¿Qué diríamos hoy de un héroe actual que con medios antiguos volviera a repetir —parecería parodiar— las hazañas de otros que, a su hora crearon una emoción en los pueblos y quedaron por ello en la historia emocional y en la de su oficio? ¿Qué del aviador que cruzara el Plata en un aparato grotesco como sería hoy el del ilustre Fels?

Nosotros quisiéramos liberar al pueblo que cree en esa pintura objetiva y representativa —es más difícil de convencer al artista—, de ese error que nace en el primario o insuficiente desarrollo de su sensibilidad plástica. Quisiéramos decirle lo que significa "sentir" la correspondencia de los valores, eso que viene a ser en realidad la placidez con que unos tonos se apoyan en otros —la atracción de unos con otros— su relación con el fondo denso de donde vienen, eso que, al fin de cuentas, es la unidad con que fueron concebidos, es la emoción plástica de un artista moderno, la calidad de sus sonatas de colores!

Aquí en estos sectores mismos, están Turati y Elena. Es necesario ya separarlos de los demás porque ellos viven en el plano sutil de la plástica. Turati si bien un tanto rudo en los colores, compone diversos planos en la perspectiva que no es un tobogán para la huida de valores como algunos creen, para la muerte del color hasta la sombra o la lejanía, sino una igualitaria relación de atmós-

feras. Elena envuelve todo en una ternura dorada y la Iglesia de Mercedes porque posee esa luz tan presente, viene a primer plano y vuelve en seguida hacia el paisaje en que se asienta en una dulce serenidad.

Es todo lo que vemos en este corredor que desemboca en De Santiago, Rosé y Pretchal. El primero tiene tres cuadros que son tres etapas. Aconsejamos al espectador que estudie las diferencias. Que vea la dependencia del modelo en esas dos niñas atrayentes, delante de la paleta como delante del espejo, donde el artista no ha puesto casi nada, ni color materia ennoblecida ni dibujo en sí (perfiles que se conjugan hasta casi no existir como tales, para ser solamente formas del color) ni espacio (huecos hechos masa de color). Es una tela para nosotros perfectamente rechazable, sobre todo teniendo en cuenta que el autor puede resolver más altos problemas. En cambio véase la Naturaleza muerta y pézense las diferencias. En primer lugar densidad, es decir pintura, materia noble que se siente en el espíritu; en segundo lugar dibujo que une las cosas (véase el mortero) hasta hacer una unidad de volumen; en tercer lugar un ambiente, nada más —porque no llega a ser atmósfera—, de correspondencia entre los valores pictóricos. (Sería oportuno verla al lado de una Naturaleza muerta de W. Marchand más lograda, que tiene atmósfera y demás; que es toda pintura volcada sobre la tela y sobre la tela ordenada y cristalizada, que viene del desorden hacia el orden, única lógica del espíritu. Cézanne diría, de la sombra al color). El paisaje de aquel autor (Nº 58), es otra época entre las dos telas anteriores. Vale menos que la



"Atardecer en el suburbio" (óleo)

ALFREDO DE SIMONE

naturaleza muerta. Sin duda este artista aún no se ha encontrado pero demuestra hallarse en camino de ello y tener posibilidades intensas.

Y estamos en Rosé, en Pretchal (que nos gusta más debido a su vibración sutil, pero que nos recuerda demasiado a Dura). Este es un arte que más cercano, post-impressionista de raíz española, mantiene para nosotros las mismas virtudes y defectos que el academismo. ¿Por qué? Porque aquí si bien se está detrás de un concepto, no es nada más que eso, concepto. Esa exaltación de la naturaleza, de origen romántico que no llega a ser poético, esa casi decoración del jardín, no evidencia para nosotros un equilibrio de materia plástica: más que emoción pictórica produce una emoción, si se nos permite, literaria. Nos parecen tapices de una plácida representación, por donde la luz no baja, sube y anda en sus puntas de pie sutiles, sino que resulta una estática plancha de color sobre el color. Vamos a permitirnos con toda sinceridad una confesión. Para nosotros esto no es color. Y queremos que se nos entienda. Es como cáscaras del color, detrás de las cuales estaría la pulpa sabrosa del color. Esos verdes recios que a la vez son fríos, no son color verde para nuestra sensibilidad, son como un ruido en relación al sonido que le corresponde. Falta la delicada plasticidad expresiva del color, su substancia derramada y cálida.

Permítasenos que repitamos aquí conceptos vertidos a propósito de Pedro Blanes Viale, para que se sienta que no improvisamos.

"A pesar de la exhuberancia en Blanes Viale, a nosotros se nos figura un impresionismo en reposo, mejor dicho, cómodo; una fiebre placentera más que creadora. Aclaremos con todos los respetos. Nos parece —hablamos de materia plástica no de literatura— que la naturaleza, la vegetación, la casa, rocas, distancias, no sueltan su color en la luz (considerada esta substancia también) a pesar de la profusa iluminación; nos parece que desde el fondo "voluminoso" del objeto pintado, el color llega hasta el cuadro, hasta la superficie, a fuerza de plenitud del color, de masa que se hace ver. Y al final, permanece en un orden sin expresión.

No vemos por eso en esta pintura la auténtica revelación impresionista mucho menos grandiosa pero más ligera, más con los colores como objetos que flotan en la luz, más sutiles las tonalidades, más ricas las gamas. Nos parece esta pintura que es nota y plenamente neo-impresionista, como la decadencia romántica, (todavía valedera) del impresionismo. De ahí precisamente su mediterránea opulencia, su sentido más que de la medida, de la grandeza y a veces de la grandilocuencia.

El elemento luz, ese duende que componía con las tres dimensiones, una nueva y relativista, inconcretable, interna y común a las otras tres, no tenía toda esa intención sutil en Blanes Viale." (1).

Bien. En Rosé que en otras exposiciones vimos mejor, y en algún otro de parecida manera, no alcanzamos el valor que hay en el irisado de Blanes; y su embriaguez sin matices, aquí, en el Subte, no nos parece otra cosa que exposición del color y del dibujo; eso sí, con cierta sabia unidad que, —aquí el peligro de la madurez—, se repite desde hace años.

Castellanos, Carlos A., pintor de más profunda plasticidad, nos parece que puede ser visto y juzgado en parecida manera que los anteriores. Se hermana con ellos en ese hábito de desarrollar la sequedad del color sin profundidad, pero creemos que los supera en la aportación que hace de esos frescos tonos puros en camino hacia el porvenir. Este artista que no tiene, se comprende, como Gauguin, un dibujo sutil con que permitir el desplazamiento de grandes equilibrios, de grandes zonas de pintura, ni como Van Gogh la prodigalidad embriagadora pero siempre profunda, de los colores, mantiene, sin embargo, cierta distinción, cierta ductilidad de las masas de color "fauve", que transporta su pintura de índole decorativa, a un agradable plano expectante. Su larga residencia en Europa logra a través de sus telas una familiaridad con lo bello que es su sello característico aunque no suficiente. En la tela 37, la decoración intenta profundidades de mérito.

Y ya estamos más en lo inédito y principal. Inédito sino para nosotros, para ese público al cual nos dirigimos. En realidad las calidades de esta Muestra son las mismas de aquel sacrificado, rebelde y bello Primer Salón de Independientes realizado en el Ateneo en el año 1937. De ese salón hicimos entonces entusiasta y detenida crónica en estas mismas páginas y hoy, con la satisfacción consiguiente, vemos confirmados nuestros conceptos que nunca se improvisan, en el fallo del 1er. Jurado Técnico oficial que hay en el país desde el memorable Salón del Centenario. Es bueno que conste ante el lector y ante el artista. (2).

Ahora recorremos las salas, estos acogedores sectores que llevan el nombre de los artistas de valer desaparecidos, de los precursores, y desde luego nos asombra y halaga que el arte moderno, por nosotros siempre defendido, haya conquistado este Salón Municipal, precisamente el mejor organizado, menos dadivoso y más especializado. Este hecho que glosamos rápidamente, tiene para nosotros una significación que se proyecta en

el porvenir donde la historia del arte espera la expresión plástica de América.

Hace poco escuchábamos una conferencia del crítico argentino D. Angel Guido sobre Diego Rivera, en quien aquél veía el precursor de un gran arte continental. Y nosotros que pensamos mucho lo que oímos y que ya vivimos el tema desde tiempo (Elle Faure y muchos otros lo plantearon en profundidad), podemos, —sin negar los graves y justos conceptos del profesor y amigo que nos visitara—, ratificarnos nuestra creencia —y este salón nos ayuda en ello—, de que el porvenir nos espera "frente al mar", como diría Guido, es decir, que vamos entrando en la plástica con ese sentido de universalidad que es, de



"Cabeza de Joven" (yexo)

ALBERTO SAVIO

adentro afuera, el ademán del mar. Nos espera para que, con el atrevimiento, tesón e ingenuidad que los pueblos jóvenes aportan, lo vernáculo y telúrico de América se funda en el Plata con la sabiduría europea que no en balde se nos exhibe ahora. De esa fecundación que tiene que suceder en el Plata por razones históricas, económicas y sociales que no tenemos tiempo de analizar, ha de nacer el lenguaje de un arte posiblemente de masas o multitudes pero también de espíritu, de ideas pero también de sueños, de formas dibujadas pero también de tonos sutiles, de grandes

figuras populares en rigurosa expectativa pero también de inmensas profundidades de color. Ya hemos dicho que el esqueleto constructivista permite, como una base arquitectónica, el vuelco de la múltiple manera de sentir y comprender que es la de nuestros días. (3).

Precisamente en estas salas —(¿no creéis en los símbolos?) dos argentinos y dos uruguayos señalan todavía síntomas, nada más que síntomas, para nosotros sin cuajar, pero al mismo tiempo una grande y significativa impaciencia que es en sí, una realidad espiritual. Veamos.

Cuando vino a nuestro país Berni y expuso en Amigos del Arte, hubo un profesor de historia de arte que, llevado de cierto desconcierto sin duda, ante todo lo que veía en nuestro ambiente y que no le satisfacía porque no captaba su hondo sentido, escribió en "AIAPE", que Berni había "previsto antes que ningún otro plástico en todo el ámbito continental, el nuevo rumbo que seguirán las artes del dibujo a impulsos de las nuevas realidades sociales y políticas del mundo".

Cuando vino Urruchúa se agitó el sector más avanzado —el nuestro— llevado de cierto entusiasmo profético, proclamándolo poco menos que un Goya y asegurando por ese camino el porvenir de la plástica. Neo académico renacentista el uno; neo-pompeyano el otro, ninguno de los dos nos asombró "plásticamente" hasta esas tristes exageraciones.

Primero, porque sabíamos desde Méjico la finalidad social, colectiva, que debería plasmarse sobre una nueva realidad social y a la que arribaría el arte plástico con el tiempo. Y segundo porque sabíamos desde España, desde Europa, como tenemos que saber en el Plata, que la comunión de un continente con una civilización que hasta hoy le ha esclavizado, ha de realizarse sin perder las conquistas técnicas de aquella civilización o sus adaptaciones. Y ello no será (la poesía que va adelante y no puede ser clásica sin las nuevas calidades ya lo ha proclamado) sobre el dibujo académico que en Berni es notable pero insuficiente; (se salva como en esta cabeza de niño porque crea el volumen pero la calidad pictórica emocional y plástica a la vez, el diálogo de la luz con el color se ha vuelto un gesto repetido, armado, estático y frío). Ya no será pues sobre él, sino sobre el dibujo hecho color a que, felizmente, ya no puede renunciarse.

Y no será tampoco como en el caso de ese otro gran camarada que es Urruchúa, con el color en libertad sin ceñirse a la austeridad del objeto, metido solamente a alegoría como la pintura de la Revolución Francesa que ya nadie recuerda y que llenó solamente un cometido político.

Ambos, esto es verdad, ambos pierden su pretendida significación absoluta en este Subte tan oportuno.

Y no será entre nosotros Berdía, por ejemplo, que viene siendo movido, como Berni, por una gran pasión por llegar al fresco mural con un sentido académico, que creemos por otra parte, que es tanto para él como para nosotros, desde todo punto de vista un ensayo y que merece el reconocimiento como tal. Pero que hace un dibujo recio, ceñido, y luego con grandes llamativas masas de color contrastadas que se esfuman con una inmensa tristeza, intenta formular una plástica que es superficial, no en la intención repetimos, sino en la expresión misma. No se puede, como en Berdía, y so pretexto del fresco y con el loable impulso del tema, crear una atmósfera tonal en la superficie y olvidar la profundidad del color, la relación de tonos con que allá en el fondo el color da la forma.

Se puede eso sí, se puede en Seade, que vemos realmente bien orientado, —quizás mejor que Urruchúa—, dar libertad al color que va y viene por las formas, y dibujar (nosotros le dijimos una vez que desdibujaba, "fuera de foco", pero él sabía dónde iba y el color le ha salvado) dibujar con el color directamente y dejarlo ir hacia profundidades donde modela el espacio, donde crea atmósfera cálida como barro. Se puede aunque ello no esté totalmente realizado, —es bastante por hoy— intentar así, con su grano de arena, aportar al revelador que habrá de llegar un día, el connubio parcial de la ciencia europea, (análisis espiritual, espectral casi, de la materia y de la época) y en manera absolutamente intuitiva, con la inocencia o el instinto nada espectral sino evidente y hasta estentóreo de América.

Ya sabemos que no todo es firme en Seade; que el color que viene de sacudirse la forma como una sucesión de formidables evidencias, descansa a veces detrás de las figuras como una verdadera jalea informe. Así en las dos puntas superiores de la tela. Eso que un plástico define como huecos de un cuadro. Pero no le hace. ¿No es esa toda la perspectiva en Urruchúa? En las figuras del uruguayo, más que en el valeroso argentino, hay puesto un noble y difícil equilibrio de valores. Y nos permitimos creer en el porvenir porque nos distanciamos de la tela y, como en seguida de oír música, nos quedan vibrando los colores de Seade puramente plásticos, en un despliegue de equivalencias sonoras.

A manera de paréntesis en este tema de suyo tan sugestivo, adelantemos que la historia enseña, la señora historia, que para el fresco es necesario el muro, para éste la socie-

dad reorganizada, socialista, de abajo arriba como el muro; y en esa sociedad y ante ese muro, todavía la Academia, pero la Academia en ese gran sentido de anonimato y espíritu colectivo entregado a una fe, que hizo posible, por ej., a los imagineros para ante un Dios-Hombre o, sin ir tan lejos, a los monumentos de nuestra América pre-colombina, ante dioses más humanos aún por más materiales.

Y porque esto lo enseña la más elemental lógica histórica, mientras eso no llega, el caballete salvará el alma hacia esa absoluta verdad al futuro orientada. Y por eso los frescos que se están ensayando no pasan de intentos, atados como están por inconveniencias y esclavitudes desde el origen.

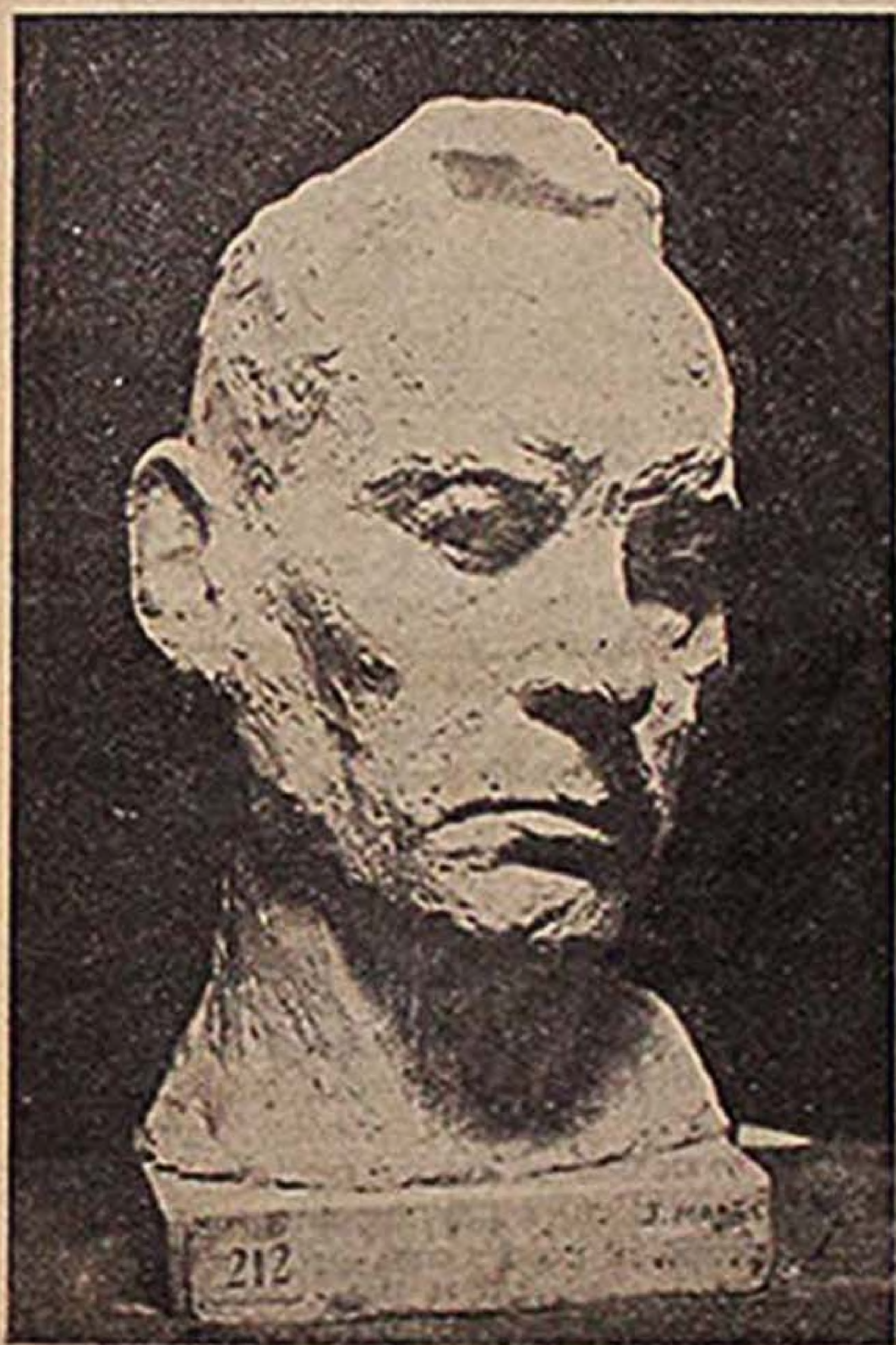
Pero volvamos al Salón para enfrentarnos con aquello que colma nuestra sensibilidad plástica ya sin disquisiciones de tiempo, solos nosotros y la madurez del espíritu expuesta en obras donde vive, alienta y lucha nuestra cultura.

En primer término y de acuerdo a modalidades y calidades, De Simone, Arzadum y Amézaga, por un lado. Amalia Nieto y Prevosti en otra dirección.

De este humilde bohemio Alfredo de Simone que en estos últimos tiempos empieza a ser visto y reconocido sin discusión hasta por los plásticos que no sabían verlo anteriormente, ya venimos hablando desde lejanos años. Conste en esta hora verdadera, que en el último concurso de salarios o premios donde fuera ultrajado verdaderamente al ser desconocido, y donde le venció —no es culpa de ella sino de los fariseos que ahora conceden pero no del todo—, una pintora de promisoría calidad en relación con él y con Amézaga y con Aguerre también vencidos, De Simone tenía dos de estas tres telas que expone, las dos mejores, y nuestro escrito de advertencia pública se perdió en el tumulto de lo indiferente, cortina de humo de los intereses. Conste, en esta hora verdadera, para que quede la sensación moral de que la justicia tarda pero llega.

Sabemos que su vida es su pintura. ¿De cuántos se puede decir lo mismo? Sabemos que allí está no sólo su sueño elevado que en él es instinto, sino su única y poderosa alegría. Sabemos cuán conmovedor es este hecho de un pequeño ser que agradece a la vida con una infinita ternura posada sobre el barro, sobre el pueblo y los arrabales y el cielo y el mar, la luz donde sonríe su alma infantil, el aire donde sueña su instinto de libertad. Sabemos cómo soporta toda inclemencia del tiempo, la lluvia por los arrabales, el viento de la rambla, cómo se ensucia gozo-

samente de los colores de la tela y la paleta bajo agua y viento, él de apariencia física débil y de vocación entrañable, para conseguir sorprender verdades grandes del espacio y las cosas, mancharlas ávidamente en sus cartones y luego llevarlas a su celda de verdades... Todo es plástica en este auténtico santo desconocido, su misma sonrisa una sensación de espacio y su sueño un sobresalto de oídos puestos sobre las cosas. Nosotros lo sabemos y queremos consignarlo aquí. Por otra parte lo clama, como el mar tranquilo por la orilla, permanentemente, ésta su pintura que todavía deberá apreciarse más.



"Goyo I" (Yeso)

JUAN MARTÍN

Penetramos en ella gozosos. Nuestro espíritu reconoce la materia plástica, ve esa rambra construida desde el color, ve ese cielo como una bandera en manos infinitas, ve ese mar como un masallar del barro. Y todo así con esa trascendencia y sin banalidades, porque no sólo la forma está cuando está el color en plenitud, sino que hay algo más, un ser humano expresándose, un lirismo que es lo que está tras de la tela o dentro del artista; y todo sea dicho con seguridad infinita,

aunque sonrían, excépticos pero pasajeros, los pretendidos técnicos que aún no han sentido en la sangre, que la forma es el lado de afuera del contenido.

Y lo más sorprendente aunque no nos sorprende, es que es lo nuestro, quizás porque es lo de él, muy suyo. El poste se yergue como materia en la densidad total del cuadro, el bohemio y su perro se hunden en el silencio del crepúsculo hecho en la tierra misma, y con unas masas de armoniosos azules y grises puestas con extraordinaria exactitud o equilibrio. Sólo se puede desplegar un poco la ternura humana, en la minuciosa vibración del cielo. ¡Y cómo está pintado todo aquí! Cualquier trozo es pintura y no envuelta en una tonalidad predominante como en Arzadum, por ej., sino fraternal por la sola presencia, por la sola efusión con que la materia color viene desde adentro hacia el espectador. No hay un tono local envolviéndola, sino una especie de vibración sutil, hasta cierta altura, común a todo color.

Lo mismo el verdulero (Nº 59). Es un Uriillo uruguayo. Cualquier fragmento evidencia calidades. Podríamos repetir lo que hemos dicho en el Salón de Independientes, pero preferimos completarlo. Hemos ante una tela llena de grandeza además de intimidad, llena de poesía además de realismo. Es necesario que el público aprenda la pintura por medio de esta tela evidente. Véase cómo cada plancha de color tiene una vibración continuada: la calle por ejemplo. Véase cuánto color logrado con sucesivas y distintas manchas muy hermanas, parecidas y poderosas en sí mismas, que uniéndose logran la fraternidad, la solidaridad, lo que en pintura es la tonalidad. Y véase eso mismo en cada estrofa del cuadro, en cada forma, y luego véase cómo se arma la tela, cómo cada forma se equilibra en las demás hasta crear la presencia de la obra. Y cómo, todavía ganando las partes porque el todo se ha asentado, cómo cada episodio de color de las formas se cambian entre sí, ese aire que viene a ser como una arena fina. Hasta aquella casa alta que se coloca en el cielo como una piedra gris en la arena molada, llena de ambiente y con una gran solidaridad de los colores todos, bajo una uniforme luz esmerilada.

Y ya estamos en Arzadum, más conocido y respetado, a quien venimos hermanando con De Simone desde repetidas notas. Es la misma clase de pintura. Hubiéramos deseado ejemplarizar con las telas —dorado y rosa— de la Avda. Agraciada. Pintura directa, es decir, las cosas conformándose entre sí desde el color en una gran sobriedad. Hay una parti-



"Puerto del Huevo" (óleo) AMALIA NIETO DE HERNANDEZ

cular diferencia con De Simone en esa tela (La Higuera) que admiramos por encima de las otras dos y en cuya diferencia se encuentra la justa y honda personalidad. (4). Arzadum envuelve la tela esa en una neblina lila muy pálida, que da la sensación de ser el aire sobre las cosas, pero no un aire espeso como en De Simone, que está posado junto a los objetos, sino una leve humareda que anda por el espacio. Expliquémonos para el público, aunque esto se debe sentir. Henos aquí en este cuadro ante un coro de cosas, de cosas color, de cosas voces de color; ved que todas con su timbre particular, con la vibración particular de cada color, van a dar la misma nota. Y bien, el artista las dirige: más alto, más bajo, suave, fuerte, y los tonos se maduran uniformemente; más rosa, más ocre, menos blanco, menos rojo, y henos aquí que de pronto todo está acorde... Sobre el sonido entonces flota la gracia, la tonalidad armoniosa. Eso es el lila de que hablábamos y que aquí "canta" decididamente en una orquesta de cuerdas. Esta tela de Arzadum con las del anterior y la de Amalia Nieto de que hablaremos después, son las tres grandes notas del Subte en nuestro concepto profundamente meditado. Es necesario detenerse ante ellas y no hacer caso si se encuentra alguna falta de ortografía.

Pero nos queda Amézaga en la misma pintura emocional a la vez que plástica, de aquellos dos primeros. Amézaga arrastra el color por tonos sobre los muros y hace algo, más dibujado todavía que los otros; levanta unos árboles negros-ocres, como espectros, como arañas, sobre el amarillo pálido del Asilo y el maravilloso verde perdido de las ventanas.

El patio gris, las manchas blancas de las cofias, el negro recto, el amarillo musgoso y las figuras aqueletadas como el color, componen una gran sensación de angustia que es el primer mérito de esta obra y el más visible, pero no el único. El tono angélico y contemplativo de esta tela sería no nace del tema aunque todo sea uno. Nace de la capacidad de esta paleta para conguar palideces del color. Así como De Simone pone una especie de reciedumbre del color, de arcilla, y Arzadum una manera de manto vaporoso, Amézaga pinta el tiempo, quita fuerza al color, lo descarna. Y en ese descendimiento de las horas sobre el muro, en esa desnudez de la materia en soledad por donde desvanecidos grises asoman arrastrando el gualda general y se pierden en algún gris negro que viene desde un hueco, parece que el color ya debilitado, sonriera antes de desfallecer. No exageramos. Para nosotros esta pintura no es literaria, pero consigue un efecto sentimental lícito sobre la materia plástica. Debemos aclarar que las telas menores no nos despiertan tanto interés, aunque el retrato es evidentemente profundo.

Y llegamos al triunfo de Amalia Nieto y a Prevosti. Los unimos en iguales referencias a pesar de sus respectivas personalidades, porque siendo aquí los más actualistas de la pintura (5), y siendo profundamente plásticos, se hermanan en la gran calidad, en ese amor por la sustancia ya en grandes voces de color y sin minuciosidades. Y en el sentido constructivo de las telas ávidas de espacio, para poder enfrentar en él sus tonos cálidos, jugosos y sordos en Prevosti, graciosos, frescos y delicados en Amalia Nieto.

Se nos podrá reprochar ahora por un lector estudioso, que exigiáramos sutileza o vibración en Rosé por ej., a quien negábamos su sentido superficial del color y que aquí ya cambiamos de parecer. Y bien. Es absolutamente distinto el caso actual; en verdad aquí en Prevosti y Nieto, ya el color, previamente, en primer plano, desde la paleta casi, es hermoso, tiene densidad, prestancia. Y luego, el color está de acuerdo con el dibujo también ceñido, también buscando una verticalidad en Nieto, un vértice en Prevosti. Es estático el dibujo como el color porque es éste mismo, y mantiene y exalta la unidad o perfección estética del cuadro.

En cambio en aquél, el dibujo es febril y el color seco, con lo que se deshace la unidad. En verdad, —no queremos aventurarnos—, pero es necesario creer en la posibilidad de que falte un criterio (no naturalista), en esa pintura.

Mejor se nos podría ejemplarizar el reproche apuntado, con Berni; pero aquí nosotros

no denunciarnos la obra que está perfectamente realizada. Sólo creemos que puede dar mucho más, y al invocar el porvenir que es para nosotros el genio futuro, pensamos lo que podría ser la fuerza mural voluminosa agregada a la magnitud, a la embriaguez romántica o espiritual del color que es la auténtica bandera pictórica, idea, substancia y proclama a la vez, es decir, concepción, emoción y lirismo. Como es, por otra parte, en el Renacimiento mismo.

Además que en Prevosti y en Nieto hay otro asunto no poco importante, la gran correspondencia de valores, el sentido del equilibrio, del orden, en esa **parada atlética o militar** de colores que es el cuadro de la Sra. de Hernández y en esa caja de sombras con luz propia hecha carne, ese **interior-paisaje** que es el de Prevosti.

En ambos los colores sentidos en plenitud y asomados a la tela; ya no en volúmenes que se "aplastan", diríamos, unos en otros, se conforman entre sí como en la pintura cezanniana tan maravillosa. En ambos superficies de color, iguales al fondo de la tela que en su primer plano. Dan así la sensación de la quietud absoluta, de que las cosas no vibran, ni el mar ni las velas en Nieto, ni el edificio o la playa o el mar en Prevosti. Podríamos decir que se ha suprimido el aire en ambos, eso que fué la preocupación de tanta pintura. Todo es color y las vibraciones que existen en el paisaje, los reflejos del agua en la pintura, las relaciones de dibujo en el pintor, se vuelven también cosas, una vidriera de medallas en ella, una espesa sensación de formas en él. Y es que los accidentes del paisaje en ambos, son todos valorados por igual. Por algo —siempre el espíritu detrás o antes de la obra— buscan la paz y la quietud en los temas. No hay otro secreto que el hombre.

¿Por qué en Amalia Nieto, en este magnífico Puerto del Buceo, la colina lejana con sus casas y esos arbolillos preciosos (recordamos al Aduanero Rousseau con toda altura) logra dar con profundidad la distancia y sin embargo está realmente en un plano vertical junto a todo lo otro, en la superficie de la tela? ¿Qué es esta ida y venida de la sensación plástica que huye hacia la lejanía por el dibujo y sin embargo permanece valorizándose por igual ante nuestra sensibilidad para el color? Es que, precisamente A. Nieto dignifica tanto el color y lo pone sobre el dibujo como una pasta de esmalte opaco en tanta armonía con los demás colores, que el todo resulta una impresión dulcemente humanizada pero que es materia pictórica principalmente, sin resoluciones anteriores: y cada parte, entonces, veta, color, se viene a la superficie con la

misma importancia y logra esa ordenación de respetuosa expectativa vertical ante nuestras miradas.

¿Y por qué en Prevosti la perspectiva tremenda, ese abismo del cuadro adquirido (Nº 141) que es más personal y superior que los otros, es más poderosa que el movimiento del dibujo y detiene todo ante el abismo? Por lo mismo que la anterior pero a la inversa. Prevosti no trae el color a la superficie, pero aunque un muro de una casa debe ir por razón del dibujo hacia el fondo del cuadro, ese muro es tan denso que la materia, la substancia color es más profunda que el dibujo o por lo menos tanto: y entonces toda la superficie del cuadro como una plancha está llena de las formas geométricas con que el color es recortado en esa superficie por el ojo del espectador. Fijaos bien porque esto es difícil de ver y tan netamente plástico que nos resulta casi imposible precisarlo. Pensamos en una fruta o un postre cortados en sectores, en una esfera acaso, y todos esos sectores acomodados de manera que enseñen su parte substancial y vayan hacia un vértice, reconstruyendo así el sector en la superficie. Y lo curioso — esto es ciencia de pintor muy conocedor del oficio — que nada se cae en esta huida hacia el vértice desconocido donde el equilibrio nos emociona. Nada se cae porque el amigo Prevosti le presta a todo verticalidad, **construyendo**: pone dos franjas ocres verticales en los lados del marco y una horizontal en el fondo. Igual que una pieza y sus vigas. Podríamos seguir hablando de que Prevosti hace una especie de corte longitudinal en la pulpa del paisaje. Y la muestra carnal y netamente plástica.



"Paisaje" (óleo)

CARLOS PREVOSTI

Respecto al paisaje de París y a la Naturaleza muerta, ya nos hemos ocupado en otras ocasiones. De todos modos quede dicho que nos agrada más en el paisaje nacional más reciente.

Y pasamos por Cúneo. Es desde luego el artista, el colorista innato Cúneo. Sensual y ágil al tiempo, sus acuarelas son una fiesta de color pero sin duda llevadas de un fácil apego al dibujo que por añadidura es débil. Nos parece que el acuarelista de las faenas del campo o de aquellos ñandúes en la inmensidad graciosa de las colinas donde todos los perfiles se conjugaban, unos huyendo con los animales, otros balanceándose con los rodeos, era bastante superior. Seguramente no puede desestimarse nunca la gracia de su paleta elegante —aquí demasiado elegante—, pero nosotros tenemos muy presente cómo jugaban también con la libertad del dibujo y casi sorpresivamente, las manchas de color en aquéllas sus acuarelas campesinas. Lamentamos muy mucho que no haya enviado los óleos de su destacada concepción.

Aguerre también está mal representado, mejor dicho, sin novedad progresiva. De las tres telas preferimos aquellos techos de Italia asordados que envuelven todo en un gris tenue, semejante, como valor y aún como esfuerzo espiritual nos parece, a los pardos leves de Benzo que no sentimos mucho. Ese estumado del color que hace tan mansas las casas verdosas, blancuzcas y grises en Aguerre y el paisaje terroso (Nº 20) de Benzo, lleva a una sensación de mutismo que alcanza no sólo a



"Cafarina" (óleo)

NORBERTO BERTIA

la tela, sino al pintor. Comprendemos la sabiduría y aún la emoción con que son levantados, pero no alcanzamos a sentir plásticamente, con sonoridades coloreadas, la impresión de desolación, de cosa muerta que evidentemente tienen. Repetimos que hemos visto cosas, sobre todo en Aguerre, de mayor calidad emocional. Nos interesa mucho el camino que señala la pintura del traje azul en el cuadro Nº 4, donde, evidentemente, se ama la forma.

Urta y Mazzei. Hemos aquí ante dos valores que debieron ser adquiridos. Netamente pintores: aquél sobrio, tenue, éste vibrante, aquél "construyendo", éste "analizando"; pero ambos en un plano serio de creación posando las cosas con color delicado en ademanes de luz rosada Urta y de nieve gris Mazzei. Es curiosa nuestra apreciación. Los habíamos supuesto de valores semejantes y al ir a analizarlos los hallamos semejantes también en los medios. Aquella luz rosada de las flores aéreas de Urta y este gris de nieve lleno de movimiento de Mazzei, se confunden al final en un ambiente gris celeste más evidente en Urta, más cantante; y más denso o más reposado en Mazzei. Y así ambos consiguen el equilibrio: uno "deposita" la luz, otro "deposita" el dibujo. Nos hemos referido a las dos telas que preferimos aunque las otras no se alejan, sobre todo en Urta y en las "Lavanderas" de Mazzei, de la valoración señalada. Son las telas descriptas, estamos seguros, una pintura para ir la gustando lentamente, cada día más y mejor.



"Cabeza de niño" (óleo)

ANTONIO BERNI
(extranjero)

Y ahora otra vez dos valores de esta nueva generación que es una revelación y que, sin



"Composición" (óleo)

FELIPE SEADE

duda alguna, va a ir mucho más lejos que las anteriores. Ribeiro y Espinola nos asombran tan bien dotados y además tan concretos, tan plásticos, sin amaneramiento alguno. Ribeiro con una naturaleza preciosa donde unas cosas pasan a otras la magia de su color, de su intimidad, y con un dignísimo paisaje. Espinola con un "Circo al Mediodía" incendiado de amarillo naranja. Ambientar ahí en esa fragua, en la red del oro fortísimo, un hombre en negro que se prolonga en los hierros como una araña y lograr el abandono de los palcos y de todos los pretextos del color, ya es hazaña que denuncia a una sensibilidad y desprejuicio agudos. Nosotros hubiéramos deseado toda la tela un tanto menos estridente, de manera que el naranja general no viniera tan directamente a nuestra vista, pero comprendemos y destacamos la proeza. Ribeiro, que recuerda a los hijos de Torres García, es más denso, más profundo, pone substancia junto a substancia y las cosas cristalizan solas. Muy bien por ambos que reafirman nuestra fe en el porvenir.

Detrás del sencillo De Simone podemos poner a Lucía Frank cuya calle nos gusta mucho sobre todo en aquella acera alejada, la calzada, el muro de frente y aquellas entonaciones tan ajustadas del pelotón de casas que forman una delicadísima mancha y que nos maravillan a igual que en De Simone por la suave gradación de tonos íntima y emotiva. Véanse uno y otro.

Detrás de Prevosti podemos ubicar a Martín Vicente; siguiendo esta relación de intenciones en gracia a la claridad para el públi-

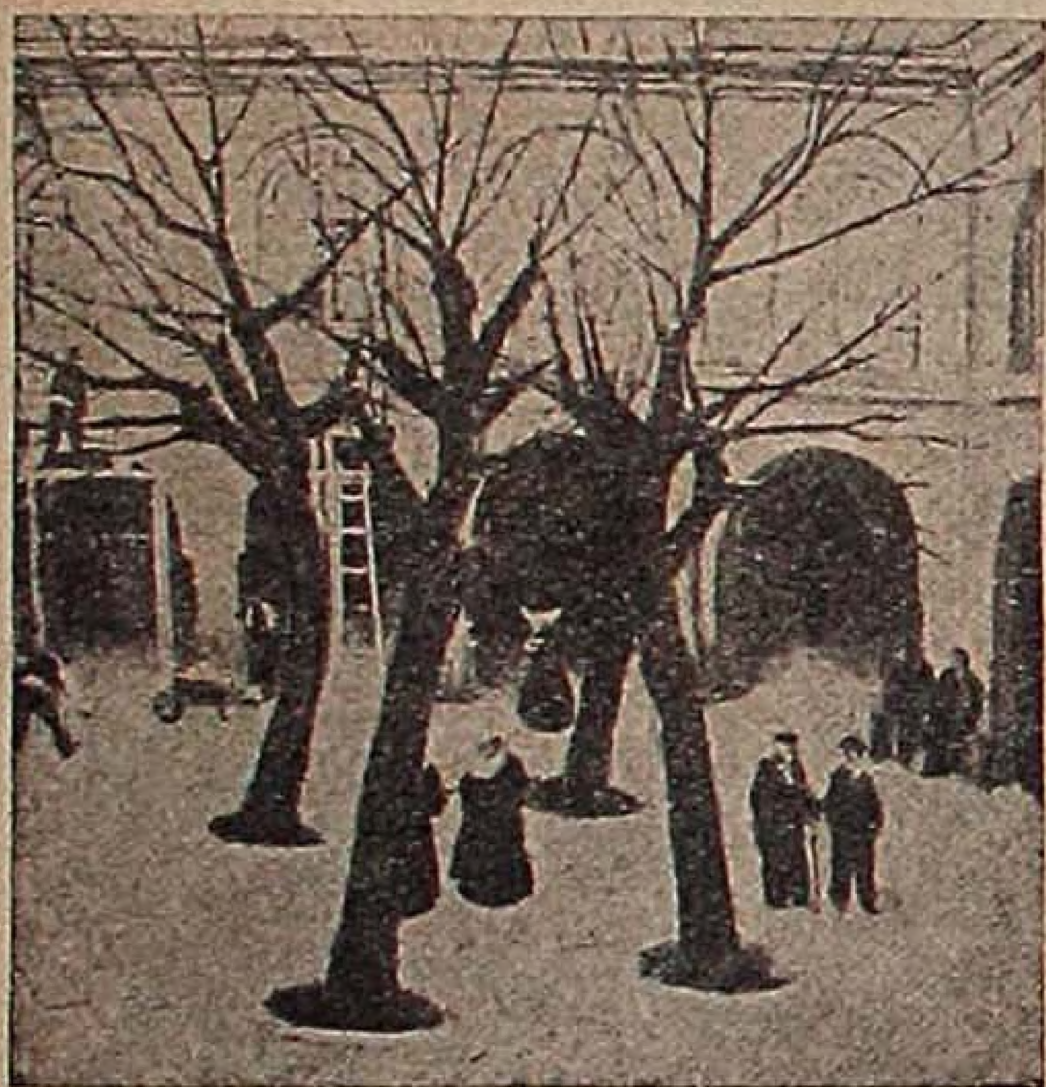
co, la preocupación de verticalidad de A. Nieto volvemos a hallarla en Cúparo. Ya veremos. Martín expone el paisaje campesino empastado en una tonalidad sombría uniforme y en unos planos de color de poderoso equilibrio. Hay por lo pronto sensibilidad fina para el color. Pero véanse los árboles "Prado", que es personalísimo, colocado al lado de "Camino Maldonado". Lo preferimos a Baitler, su vecino, de quien hemos visto numerosas telas superiores a las que expone. Este que tiene realmente facilidades técnicas y que se prodiga un tanto desordenadamente, no ha puesto aquí una sensibilidad plástica detrás de su propósito mental, detrás de su técnica novedosa y sin duda atrayente, para dominarla y prestarle una emoción plástica. Y así resulta frío. Véase la diferencia que hay en el aire que pinta tan espontáneamente Martín en el pequeño paisaje, con delicada gama de grises que no neutralizan ni el verde del campo ni el transparente azul del cielo, y la ausencia de delicadeza emotiva del color en ese amarillo verdoso que campea en el paisaje grande de Baitler, donde hay, denunciando una gran facilidad, toda una muestra de verdes sin la uniforme síntesis que los valorice. Esto para que el público vea las diferencias entre el espíritu en el color y el color de primera. Que para casi todo el sector N, donde



"Composición" (monocopia en colores)
DEMETRIO URRUCHUA (extranjero)

los paisajes usan el mismo verde y se componen en una obediente uniformidad, como retazos de género desvaídos, ese pequeño y discreto paisaje de Martín enseñará el paso que hay entre la concepción, la idea, lo que puede prestarse o enseñarse, y el sentido propio, el amor, —menos aún, el cariño—, con que una personalidad domina su materia expresiva. ¿Es casi nada la diferencia? De todos modos es difícil obtenerla porque es la actitud distinta entre el alumno y el creador.

Volviendo a Baitler en una tela con caballos que el público gusta, agreguemos que cae, desde un punto de vista de modernidad, en un sentido académico. Pone sobre el objeto, véase bien, sobre el objeto, a veces un desdibujo y unas manchas wagnerianas (en el



"Asílo" (Óleo)

EDUARDO AMEZAGA

paisaje de W. Marchand hay algo de esto también) y lo bueno es que esto es lo que agrada a nuestra sensibilidad —una especie de festividad de la materia—, pero comprendemos que debe ser vigilado el procedimiento porque está endureciendo por encima de las cosas, el objeto, sin venir determinado por la sensibilidad total de la tela o por la gracia de la luz en el paisaje natural que puede contener el color y lo contiene y lo hace vibrar. No gana la expresión objetiva de la naturaleza sino más bien pierde, si luego de ceñirse a ella como un dibujante reposado, se le quita por medio de ciertas mordidas del color logradas con blanco que lo descascara, la apostura del dibujo. No es lo mismo el resultado que obtiene este artista en el otro paisaje (Nº 11) donde las auténticas luces de la tarde dan la tonalidad general en delicada manera.

A Baitler porque es joven y uno de los más capaces y valientes, nuestra amistosa advertencia.

Parecido es el caso de María R. de Ferrari, artista bien dotada (como decíamos de De Santiago con quien se hermana bastante) y que aún no ha hallado su vía-crucis hacia la verdad estética; pone los objetos (¡no hablemos de la composición!) los envuelve en bellas tintas que a veces son de una seda maravillosamente elegante. Y luego también alrededor de las formas pinta el aire o el ambiente, mejor dicho, logra una uniforme tonalidad que no viene de la forma o de la profundidad del color, que va como un barniz encima de las formas. Tal la naturaleza muerta que es lo peor que expone, sin ninguna duda. El retrato de hombre excesivamente cézanniano, —recordemos el cuadro del Relojero que se expuso el año pasado en el Exp. Francés—, denuncia una auténtica expresión plástica, la búsqueda de volúmenes con la síntesis entre dibujo y color, pero es demasiado claro su origen. El retrato de mujer, más suyo, es lo mejor intencionado que muestra, pero se deshace a trechos —la cabeza es de barro— aunque señala el camino directo por donde ésta artista ha de llegar a su equilibrio expresivo. Lo decimos con claridad, desde luego sujeta a error, porque, como en el caso de Baitler, creemos que se apresura un tanto a hacer, sin supeditarse a un ejercicio autocrítico tenaz. Y además porque esperamos mucho de la juventud.

Y ya llegamos a Cúparo a quien debió adquirirse el paisaje "Lejanía". A decir verdad este joven camarada es original y muy rico en entonaciones, lo cual no es poco valer. Como Espínola, se deja dominar por un lente de color y con él construye paisajes como el mencionado, densos, —véanse bien—, sin huecos, con unos verdes húmedos y unos rosas solitarios que como los grises y rojos de Nieto van y vienen desde la profundidad o lejanía hasta la superficie. Preferimos desde luego esta coloración a la de Carbajal que se nos repite un tanto y de quien tenemos que confesar que nos desconcierta. Los techos de Pocitos que hallamos compuesta con gracia y síntesis, los hubiéramos deseado todos neutralizados.

Willy Marchand nos parece muy pintor en el retrato de mujer y en la naturaleza muerta de que hablamos ya. En aquél plantea sin servilismo para con el objeto, una simple composición en azul con vertical gracia de claridades que diluyen el color pero hacen más ligera la expresión. ¿Es una época azul? De todos modos es plástica muy buena.

Ventayol y Petrona Viera son dos oposiciones. Esta última poco ha variado desde hace tiempo. El pintor se busca con lograda agilidad que esfuerza noblemente sus posibilidades personales. En estos paños de una habilidad manifiesta y de un buen gusto visible, se está evidenciando cierto amaneramiento que hace todos los paños un tanto enlozados. Cada fragmento es pintura pero (esta opinión ya observa en planos de profundidad) falta la base constructiva por el color —como en Ribeiro por ejemplo, sin ir más lejos, que no desprende los objetos de la hondura de la materia y que si los envuelve, todo ello llega desde una interioridad donde el dibujo, el color, la fuerza expresiva, es solamente un pozo de substancia. Sabemos desde luego, dónde va Ventayol con estas simpáticas naturalezas que, repetimos, son pintura en cada una de sus partes; sabemos que le interesa como a un autor teatral, el carácter de cada uno de los personajes en el ambiente —ocre el adquirido, verde el otro— pero ese carácter es uno, único, yo diría un tanto monótono, resultando al final la bella armonía, no de distintas expresiones logradas hasta una misma entereza, sino de parecidos gestos dialogados, de parecidos colores y formas. Nos hemos esforzado en aclarar esto, como toda observación que hemos hecho, porque creemos en los jóvenes y sabemos que, por su inexperiencia ante el eco crítico, necesitan la opinión de los demás sobre todo cuando, como en este caso, se estima muy especialmente al artista que otras veces se elogiara más y se declara, como aquí, que se está sujeto a todos los posibles errores de apreciación.

De Petrona Viera no ha mucho hablamos detenidamente. Se le adquirió sin duda lo mejor, lo menos estirado en planos sin resonancia. Ahora que la hemos comprendido ávida de saber en las salas de la Exposición Francesa donde Gauguin engrandece la pintura en planos, presentimos que nos deparará prontamente obras libres de pre-conceptos, donde la libertad de su espíritu se embriague en profundidad. Al revés de Ventayol no quisiéramos que ahondara en lo ya realizado, sino que recorriera los caminos de la expresión con independencia absoluta, solamente guiada por aquel evidente y profundo sentido de la gracia y del movimiento que se formulara siempre en sus dibujos. Reconocemos en ella la pureza de su paleta cristalina.

A Méndez Magariños no lo comprendemos. No podemos pensar porqué envió esta clase de pintura para él vieja y para nosotros tan superficial, que tiene de decorativo mucho y mucho de conceptual. Nos extraña sabiendo como sabemos que últimamente ha enriqueci-

do manifestamente su paleta y dado mayor libertad a su espíritu. Lo mismo decimos de Schenone Puig a quien reconocemos su paisaje urbano como una emoción un tanto apocada de color, pero de todas maneras consciente, seria, valedera.

Queremos citar con altura a Brenda Lissardy (Nº 107) que está muy bien y que con Lía Mainero en el paisaje Nº 110, ennoblecen mucho el sector donde Eugenio Feldman y Lucía Frank fueron adquiridos con toda justicia. Citamos también una intensa acuarela de gran unidad de Jorge N. González y las de Cantú apuntadas con mucha espontaneidad.



"Busto de niño" (yeso)

HOMERO BAIS

Mila Greco (temples) está representada con discreción solamente y Armando González nos confunde con unas espontáneas acuarelas que se construyen con agradable libertad y un tanto desordenada destreza. Pagani, muy noble y directo, Alba Padilla de Amaro, muy delicada, Tedeschi, Solari, Collazo Castro, Washington Barcala y Feldmann hijo, cada uno en lo suyo. Estos dos últimos plantean y resuelven serios problemas, sobre todo el segundo, quien expone una naturaleza muerta

gemela de las de Ventayol pero más variada en sus partes, y otras dos cosas de interés.

A Matto, la nota curiosa del Salón, le hubiéramos querido colgar lejos el cuadro y alto, para que nos rindiera lo que tiene, que es una sucesión de tintas planas fáciles armonizadas con libertad, ayudadas por el dibujo en contorsiones, pero que en lugar de transmitirnos la desolación guerrera nos transmite la decorativa alegría de la calle. Nosotros preferimos la pintura "pintura". Sabe dibujar este amigo



"Busto" (yeso) SEBASTIAN MONCALVI COMPASSI
(extranjero)

del cubismo, pero también sabe pintar con una manera muy personal y moderna de exponer tonos contrarios que no se deshacen sino que empalidecen en la entrega de unos a otros. En el retrato que nos parece más que bueno, sobre todo el busto delicadísimo y el gran equilibrio de la gracia en el color —si queréis, contrastes— se manifiesta para nosotros no sólo una paleta sino una actitud auténticamente creadora. Digamos que este cuadro hubiera sido más visto si en vez de ese

desastroso marco hubiera tenido uno blancuzco y rectangular.

Está todavía Suárez. Este alegre amigo ha ensayado la pintura humorística. Realmente logra lo que se propone, dar la anécdota sin distraer en complicaciones plásticas ni honduras de materia, lo substantivo del tema. Apenas si el color le sirve para acompañar la misma forma, el mismo grotesco creado; así ese color de feria tan simpático como curioso que hace el toldo de la tienda y otros verdes de la vertical opuesta más atenuados. La gouache sin embargo es más cuadro y tiene una gran unidad de luz y de dibujo compenetrándose. No hay profundidad pero hay una fresca gracia valedera.

Anotamos al final y no va en relación de méritos, un óleo pequeño de L. Fournié (Nº 69) denso, oscuro, pero de noble equilibrio. Como contraste apuntamos también el óleo de Pavlosky Nº 290 que dentro de su escuela —hay mucho de ello en las salas— conquista la atención.

ESCULTURA

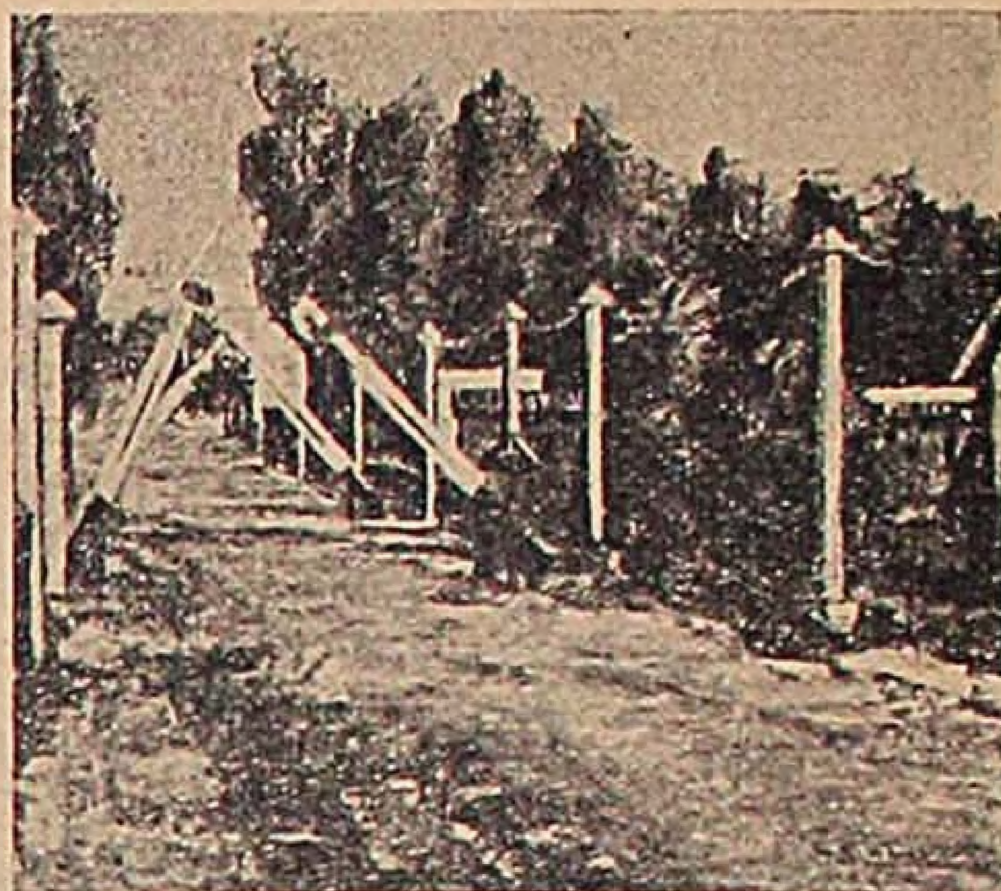
También de este arte es preciso informar un tanto al público mediante el ejemplo de las obras expuestas que consideremos más aptas para la claridad y más dignas de nuestra atención. Pensemos previamente para entrar en materia que cada forma trae un recuerdo perezoso de la geometría original de donde se desprende; algo parecido, una entereza familiar a la arquitectura primaria de donde viene. Una herencia orgánica como los hijos de los padres. Y pensemos también que el espacio se inclina con una gran avidez sobre esas formas. En esa lucha entre la esfera original y la máxima desnudez del aire, el modelado viene a ser la huella que el artista creador logra sorprender cariciosamente. Y esta huella puede ser desde el claroscuro, desde los contrastes evidentes que llevan a la expresión poderosa, hasta las tintas planas —pura arquitectura— de lo cual aquí no hay ejemplos, pasando por el equilibrio del semitono íntimo que lleva a la expresión delicada, suspensa.

Y vamos a las obras. En primer lugar Alberto Savio, a quien tenemos que tratar solo, por sus características personales. Ya hemos hablado de esa estatua "joven de pie". Decíamos cuando el Salón de Independientes que la figura mayor, levantada en simples verticales, sacrificando los dulces diálogos de los músculos o formas, para monologar a lo largo de esas verticales que se curvan o deslizan (ésta es la palabra) en la nostalgia de la columna, y mantienen así la apostura del conjunto, culmina en una cabecita apuntada

con absoluta sencillez. Decimos ahora que la gracia, precisamente buscada arquitectónicamente, es el equilibrio un tanto planístico de las masas verticales. Y nada más. Es una cariátide espectante. La cabeza hacia atrás como volúmen, el busto hacia adelante; luego se repite el equilibrio entre masas mayores que se alejan menos y mantienen el sentido "íntimo" de columna. Esto es un problema de construcción y no otra cosa y esto está resuelto aquí. Si un pliegue cae hacia atrás con cierta fuerza en una huída de la masa, tiene que crearse un plano entero delante, tres paños hieráticos, para que siga en pie el sentido de la columna. Y luego conjugarlo todo en rededor. Aquí no hay modelado sutil ni se envuelve la figura en el último elán. Son formas; el modelado está en el hueco que hacen en el espacio y que nos llega armonioso. Los pliegues no denuncian la piel pero las formas, mejor llamadas aquí volúmenes, hacen una recatada danza, tan recatada, que es preciso estar muy atento ante la sensación de flor levantando su silencio que esta estatua nos regala. Podríamos decir más, pero preferiremos hablar detenidamente del busto adquirido. Aquella estatua abre un camino. El busto cierra otro distinto. Porque Savio es un verdadero escultor. Esto quiere decir un hombre sensible que no se ha adormecido en el profesorado como tantos o en actividades similares; y un hombre consciente que ha ido desarrollando sus medios teóricos o sus concepciones o sus sueños, al diapasón con sus medios prácticos, sus modelos o sus ejercicios. Insistimos en Savio porque en él es evidente la sensibilidad, como en De Simone, la sensibilidad intimista. Y como hemos sentido comentarios que, o se refieren a ella como a una cosa fácil o que la



"En el circo al mediodía" (óleo) MANUEL ESPINOLA



"Paisaje" (óleo)

ALCEU O. RIBEIRO

desconocen, debemos invocarla en el único plano en que la hemos invocado siempre, en lo absoluto del arte. Y hablemos sobre esta cabeza, —para nosotros su más hermosa obra hasta hoy— que es una gran lección de escultura. Veamos.

El escultor ha ido al modelo, a la realidad, y por el amor descubre, —no descubre, ve, siente—, una realidad embellecida, una nueva realidad. Ya está superado el naturalismo. Pero hay más. Esa concepción suya, íntima, que ya es pura y psicológica, este escultor la lleva fácilmente a la arcilla. Plasma las formas que él ve o siente, las equilibra con su sentimiento donde por ser éste poderoso, ya hay una síntesis estupenda de la realidad. Aquí, en este primer momento, días de trabajo, aquí está la sentimentalidad que algunos han visto como total. Pero prosigamos, que ahora viene la obra de meses y de años, de inmensas zozobras y alegrías. Ahora viene el olvidar el parecido para buscar el ideal plástico y entonces la forma frente y las formas párpados y la nariz y los labios y la fina barbilla así como la augusta masa del cabello todo se va componiendo en un descendimiento de formas fraternas. Y así el triángulo de sombra (en Savio no son triángulos propiamente, son óvalos) que queda debajo de la nariz y levanta el gesto extraño de la boca, es una síntesis de los dos triángulos u óvalos que descienden las órbitas de los ojos y éstos una geometrización de esa gran parábola del cabello. Así esta forma detrás del rostro no es un halo literario ni sentimental sino única y exclusivamente el bloque mismo de donde la escultura nace, nostalgia de la esfera. Y en esa forma grabándose en ella, naciendo desde ella llega la aurora de la frente; y luego todo lo demás en la misma esfera total sola-

mente parcializada en expresiones plásticas. Pero todavía hay más. Logradas las formas, equilibrados los volúmenes delicados, henos aquí el modelado. Es necesario que cada forma contenga sombras —para Savio la sombra es gris, el modelado que las acaricia transparente—, y es necesario que esas sombras no rompan la forma que debe estar intacta para la arquitectura y la gracia, pero que puede darse el lujo emotivo de vibrar en las sutiles tonalidades de ese gris que se desliza. Esto, claro, son palabras. Pero nuestra opinión no son palabras. Es aquello a que va dirigido el arte: su resonancia emocional. Ahí está la cabeza, donde todavía hay más. Las



"Cabeza" (yeso)

ARMANDO GONZALEZ

sombras grises tienen que desenvolverse sobre las formas. Es decir, una especie de velo pudoroso, una especie de color debe lograrse con esa sombra. Claro que cuando el color de un cuadro está en plenitud la forma también lo está como se ha dicho y, agreguemos, cuando la forma escultórica está en plenitud el color vaga sobre ella en libertad. Todo esto es sencillo para la sensibilidad educada. Y esto está aquí, hasta tal punto que, para aquellos excesivamente analíticos que se pierden ante una obra calumniando su propia sensibilidad, nos atrevemos a afirmar ahora, que la escultura es eso y nada más que eso!

Quien no vea en esta cabeza una de esas obras que culminan una intención escultórica, que se hacen no se sabe cómo, que alientan no se sabe qué, que son en suma la conjunción en piedra de un estado bello del espíritu, **que nada tiene que ver ya con la realidad exterior**, está poco capacitado para oír el lenguaje de las formas y si lo está, pruritos de tendencias le minan la emoción que ya tiene que sentir. Siempre que hay una obra completa la gente, sobretodo los artistas mismos, se quedan con las sobras. Esta es nuestra impresión ante opiniones que se repiten año a año sobre la escultura de Savio, tachándola de sentimental (6). Ahí está el relieve que ni la gente ni la crítica ve. El relieve es una prueba de fuego del escultor. Es como el poema en prosa para el poeta. Si realmente hay calidad, al desarrollarse la síntesis poemática en la claridad de la prosa, el contenido se hace evidente. Sinó el vacío nos ahoga. ¿Quiénes cultivan el relieve — no el dibujo lineal sobre la plancha — en este Uruguay de nuestra angustia? Muy pocos. Dos, quizás tres. Envolverlo como la figura, en rededor, es cosa har- to difícil. Se necesita que tanto la forma como la luz y la sombra no se deshagan en el pla- no de donde nacen. Se necesita que todo se desarrolle en una superficie, dos o tres planos y no más altas unas formas que otras para que no se rompan o se superen entre sí, pue- to que su punto básico ya no es la columna, ni la esfera, ni los conos (como en aquella Maternidad en reposo de Michelena), ni la pi- rámitide (como en la última Maternidad del mis- mo artista), sino el plano, una superficie en movimiento uniforme hacia adelante. Venir de adentro con fuerza para ser la forma y no ascender demasiado para no desgarrar el le- cho del volúmen. Y que la luz no caiga de lleno sobre el fondo ni sobre espacios de las figuras porque los come, hace huecos o fríos y luego el relieve queda en el aire o agujerea- do... En fin, la cosa tiene sus bemoles y ahí está el relieve de Savio, nacido en ese con- cepto de la escultura, enseñándolo dulcemen- te a quien quiera saberlo.

Y ahí está Moncalvi que se hermana con aquél en su modelado transparente. También sombras delicadísimas grises. Veamos el ca- ballito que está por encima del busto y, sobre- todo, del desnudo. Aquí también se envuelve todo en luz y sombra y éstas resultan un tan- to perezosas sobre las formas, una especie de arenisca con que a la vez que acarician la figura, la modelan y destacan ante el espacio. Podrá acaso, en este bello caballito elegante, hallarse sutiles y descuidadas rarezas (nos da la sensación de no estar concluido); es de- cir, podrá sentirse como esbozada la cabeza

del animal o su cuello, netamente cortada la forma, pero olvidada la gracia intensa del modelado que es tan dulce en la grupa y en las patas. No le hace. Esto está dicho para destacar el escultor que es Moncalvi a quien esta presentación casi debutante, lo transforma en uno de los vencedores morales del Salón. Del busto adquirido debemos decir que está todo dibujado en grandes curvas armoniosas, desde el corte del busto, pómulos, cabello, fosas nasales, labios, etc. Eso es, una vez más, la sinceridad valiosa.

Y llegamos a Juan Martín, otro éxito, que tiene una distinta modalidad que tenemos la obligación de enseñar al público. En la cabeza del padre está la expresión dominándolo todo, pero todo está tallado a la vez, en función de la expresión. Las formas ya no están enteras, aunque sean más evidentes, están a veces rotas, divididas, pero expreso, nunca deshechas. Y es que Martín se diferencia de los primeros en que tiene un lenguaje más rudo, y no por ello menos lícito. El quiebra un pómulo, hace un pozo en el centro de la frente y por una especie de escala de contrastes cortada a pico va descendiendo bruscamente, apasionadamente, hace el gesto. La expresión se engrandece y puede pasar a ser movimiento con este opulento modelado. Modelado que no envuelve la figura en totalidad haciéndola monologar plásticamente sobre las formas, pero que si bien le arrebató a la mano virginal de la luz angélica, le posa el diabólico sentido brusco de las sombras. Escultura camino del movimiento que viene de Rodin, no espera que el espacio al rodear a las figuras las levante, las consagre. Se queda en lucha con el espacio, en movimiento perenne. Por aquí precisamente se va al grupo, a la escultura acción pública, a la mayor representación vital, a lo humano; así como por aquella otra senda se va a lo augusto, a lo absoluto, a lo divino. Claro que la grandeza de las finalidades requiere más años de labor en los artistas de este salón en general, sean jóvenes o viejos. Pero éste es su significado en nuestra cultura.

Los desnudos de Martín son también meritisimas obras que auguran una labor próxima abordada con decidida grandeza.

Bais expone un delicioso niño. Ya le habíamos visto como a los tres anteriores en el mismo Salón de Independientes. Decíamos: en Bais, principalmente en una cabeza de niño modelada desde la solidez hacia la luz, en una gran cabeza infantil, está lo nuevo americano, lo atrevido y lo grotesco, lo pueril y lo gracioso, todo volviéndose hacia el aire como en una interrogante en un solo gesto que denuncia su unidad. Este joven amigo, concluía-

mos, da la sensación de que tiene mucho que decirnos. Ahora nos habrá de servir para seguir dialogando con el pueblo estudioso: Para decir que aquellas opuestas maneras que señalábamos, ni opuestas son, ni siquiera rivales. Puesto que no pasan de ser una clasificación necesaria a la claridad de nuestro pensamiento. Caben entre ellas todas las posibilidades que van de un modelado a otro. Esta cabeza de niño aclarará nuestra posición. Aquí vemos un gran plano central que descende la frente, olvida el pequeño asomo de la nariz y se afirma en los pómulos. Necesita luz ese plano para levantar el gesto especta-



"Cabeza de hombre" (yeso)

FEDERICO MOLLER DE BERG

te. Y lo consigue. No se pierden las formas en el espacio por que unos hilos de sombra iguales las atan al interior. Y con la misma tensión, la misma curva, están dibujados esos hilos. Son esos arcos firmes e iguales que se ven al pie de los párpados superiores, al pie de la naricilla, al pie del labio encimado. Y luego un cuello como una forma cilíndrica, que lanza la cabeza hacia el espacio. Todo en función del gesto. Y sin embargo, de salir las formas hacia el movimiento, hay sobre ellas un modelado entero. Y no está mal, por-

que ayuda evidentemente a las formas viajar a ir hacia las tensas sombras de que hablábamos. Y se consigue el equilibrio. No hay pues sistemas. Hay escultura, problemas plásticos y un ser que los resuelve.

Debemos referirnos a Barbieri, de tan austero prestigio bien ganado. La cabeza que exhibe es buena, es esculpida en piedra, y es otro camino de la expresión.

Barbieri corta en grandes planos, busca cierta verticalidad romana, y no le interesa el juego de luz y sombra sino solamente para que dibuje sobre la cabeza los accidentes del carácter. Si dejara solas las formas muy grandes y enteras de que parte, podríamos ejemplarizar con él otra manera escultórica que nacida para la distancia no se ocupa del modelado minucioso sino casi exclusivamente de la construcción, no tanto de las modulaciones de la voz como del levantado grito. Pero de esta escultura no hay ejemplo de calidad. En lo suyo, Barbieri da una severa nota plástica, un verdadero casco de fuerza.



Puente - día de tormenta (óleo) PETRONA VIERA

Distinguiamos también una cabeza de hombre de Möller de Berg que acusa un evidente progreso, una búsqueda de expresión interior, más adentro del naturalismo. No podemos detenernos en su mérito que dejamos anotado.

Pérez Cassia en la figura de mujer nos parece que, aunque no ha logrado entrar en el verdadero y macizo homenaje que las formas hacen al modelo apretándolo para sí, no reproduciéndolo, tiene una gran soltura para componer. Preferimos la cabecita de niño quizás un tanto blanda de formas pero de muy tierno modelado.

De Pose tenemos que declarar que no lo entendemos. Lo hallamos falto de élan. No siendo él un novicio no podemos aconsejar

y sólo nos restaría dudar de nuestro pensamiento y controlarlo con el pensamiento ajeno.

Y vamos al otro lado porque aquí queda A. González, de grande talento y facilidad pero que aún no ha hallado el camino del centro de su personalidad. Ya dijimos en el Salón del Ateneo, sobre esa cabeza adquirida hoy, que este intento de grotesco no denunciaba continencia, contracción a la emoción, a la profundidad aunque advertía a otro joven valientemente creador. Lo hemos visto mejor otras veces y lo veremos otras sin duda.

Sin embargo, y a manera de ratificación que rectifica un tanto, debemos agregar algo más en función del público y de la justicia. Porque en esta cabeza A. González no ha improvisado totalmente, sino que ha intentado —ésto es meritisimo— un salto hacia la expresión por la deformación. Es, pues, otra manera escultórica. Veamos.

Aquí —de primera impresión una máscara— los volúmenes se sintetizan como formas poliédricas irregulares. Recuerdan así de dónde vienen. Vienen de una figura asimétrica que es la visión inicial del artista; figura donde la expresión está actuando como una fuerza única sobre todas las formas. Por eso éstas tienen todos labios y sonrisa, hinchazón y recogimiento. De ahí la unidad "armada" de esta cabeza que podríamos colocar cerca de los niños de Seade. Todo ríe en aquélla. Y de ahí también su dificultad. Diremos en definitiva, que si esas deformaciones de volúmenes unidos por lo más delgado y a veces no unidos, fueran más interiores, más fuertemente ceñidos a la base de donde nacen, y por consiguiente más condicionados, más sostenidos dulcemente entre sí, estaríamos ante una obra de muy hondo interés y perspectivas. Lo confesamos en profundidad.

Fabini de Camou compone bien pero modela mal. Lo mejor, precisamente por lo apuntado, es la figura doble; lo peor el desnudo mayor realmente inexplicable en la sala. Viene bien la forma, en esta escultura. Parece que los volúmenes se fueran a mantener pero en medio a la labor toman para el adorno y luego todavía se pierden en la banalidad de un modelado que la hace comparable a la pintura de los primeros sectores. Rienzi lo mismo. De lo que expone preferimos ese busto de E. Fabini que mantiene una unidad realista.

Hay por estas vecindades, otra escultora. Amalia Corch Quintela, que al contrario de la Sra. de Camou tiene sensibles, delicados los pulgares, suave la expresión; pero no del todo íntegras las formas primarias, que resultan blandas. Es el mismo caso de Pérez Cassia en la cabecita infantil, la de una cabeza de mujer de la referida escultora (Nº 203). En el

mismo plano de realismo destacamos las dos cabezas —bronce y yeso— de José Serrano.

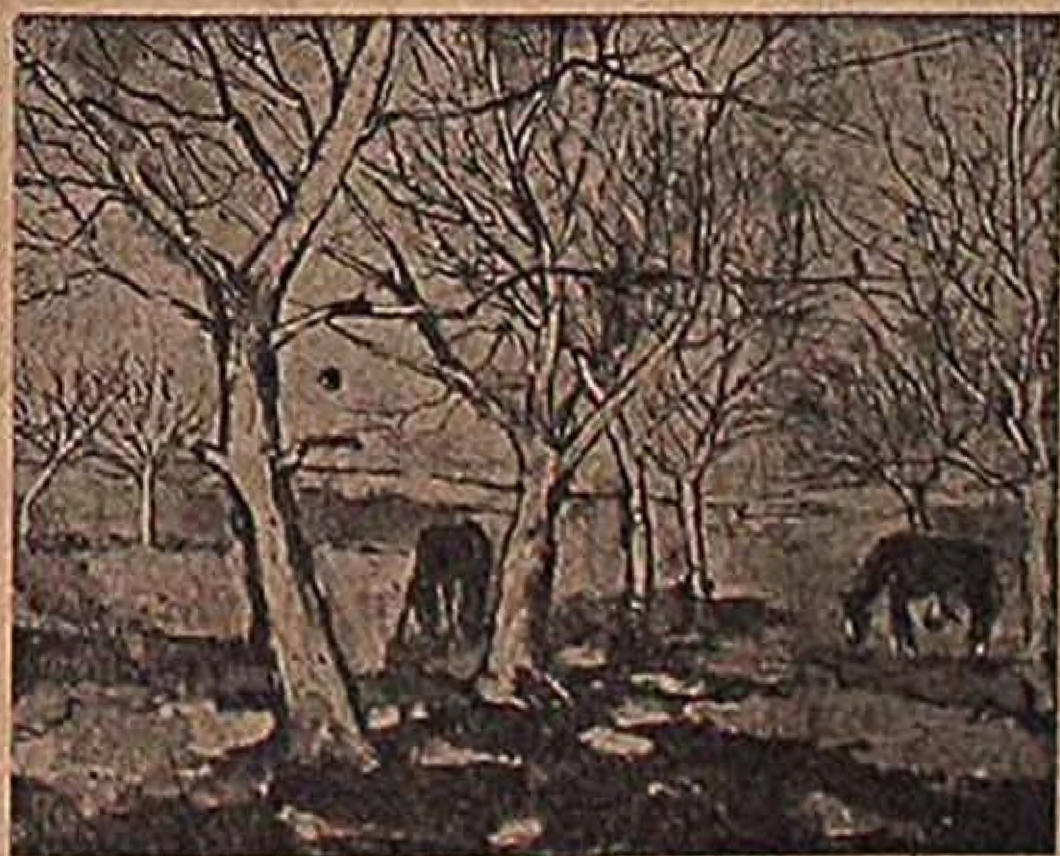
Un caso especial es Chiessa. Hemos aquí ante un artista ingenuo que ha progresado enormemente ya que de una cosa vacía de sentido armonioso que hacía antes, ha logrado pasar a una dulce expresión casi aérea y sin duda no total pero que señala cuánto gana la obra cuando es alentada por un sentido interior que se mantiene en ella.

Pagani hace lo mismo, con un criterio más realista, en la cabeza de la madre. Y eso es lo que le da cierta categoría, en esta parte donde se halla la obra de menores problemas plásticos.

Se le ha reprochado a la escultura haber expuesto una sucesión de cabezas. Nosotros en cambio elogiamos el hecho. ¿Por qué? Porque este Salón que es esencialmente pedagógico, populista diríamos, que intenta acercar al pueblo honrado ante las obras, logra darle de esta manera muy poco que estudiar, pero ese poco es lo fundamental. Y no es tan fácil el engaño con una realización del mismo problema que con una serie de figuras que pudieran atraerle ya sea por la sensualidad, ya por la elegancia, ya por el realismo aparental, ya por lo decorativo; por todo menos por esa sutileza de la gracia, unidad y síntesis que es para nosotros la escultura y que, hasta ahora, no ha sido reconocida en el país sino por los sectores netamente artísticos.

DIBUJO

Aquí, (lamentando la ausencia de Aguerre y Castellanos Balparda), podemos mencionar a muchos, pero por aspectos parciales de la cuestión. Así Serrano, García Reino, Daneri, R. Magariños, Rodríguez, Marlín, Vernazza. Pero del único que podemos hablar a todo vuelo y uniformemente, porque lleva el dibujo



"Plátanos en otoño" (óleo)

WILLY MARCHAND



"Naturaleza estática" (óleo)

JUAN VENTAYOL

a planos de creación definitiva, es de Adolfo Pastor. Véanse los grises que consigue con el lápiz y el espacio blanco cómo actúa; tal la substancia con que el dibujo trabaja y que la línea señala y la sombra agiliza. Véanse cómo se hunden, cómo penetran en el paisaje. Pastor en este Río Yí, hace vibrar la naturaleza con su lirismo. El todo es un plumaje y una caricia humana sobre él. Grandes planos de sombra equilibrados con blancos, bellas curvas lineales equilibradas con curvas anchas de blanco, todo una danza sutil de los perfiles en el aire y las comas de negro en la claridad. Así las copas de los árboles en un cielo inefable, el carro sobre el espacio, las figuras ingenuas sobre el agua. Tiene hasta color este hermoso paisaje y nos transporta a los que vimos el año pasado en la Exp. Francesa de Amigos del Arte.

La síntesis de "Los dos amigos" nos agrada mucho también y nos recuerda que Pastor siempre supo esculpir con el dibujo, crear formas, y encuadrarlas como un relieve hondo, entre las cuatro aristas de la página ennoblecida. Cerca de este sentido del contraste en blanco negro queremos destacar "La sonrisa," monotipia de Andrés Feldman.

Y un aparte para las hermanas Carafi. La Sra. Carafi de Marchand y la Sta. Marta Carafi presentan sus conocidos trabajos de metales forjados, que no han tenido que sepamos, en nuestro ambiente, el eco que merecen. Los hierros de la última configuran verdaderos relieves en una especie de oleaje interior a veces realmente logrados como el N° 233 lleno de dinamismo; y los dibujos en plata y cobre de la Sra. de Marchand además de una gracia natural de la noble materia empleada son verdaderos dibujos compuestos con hondura, con intención y logro artísticos, pues consigue una serie de planos con leve escozor de la línea. Ejemplo N: 258.



"Río Yí" (carbón)

ADOLFO PASTOR

Y basta por hoy, que ya es bastante. Acaso fuimos alguna vez injustos, acaso alguna vez justísimos en demasía. Que ambas posiciones

se nos disculpen en la seguridad de que no nacen de la pedantería sino de una importante convicción que hemos tenido ocasión de confirmar últimamente: la necesidad de que se sea absolutamente sincero, puesto que, en el tren en que acostumbra nacer el comentario, sujeto a conveniencias, el escritor se siente limitado en su pensamiento. Y esa limitación amén de su capacidad (en culturas nuevas, asaz dudosa; hemos escuchado un caos de opiniones no sólo aquí sino frente a la Pintura Francesa), han contribuido a crear un ambiente de confusión de valores que es urgente disipar entre todos. En bien del arte joven sobre todo, que confía más en el del porvenir que en el contemporáneo, en igual o parecida manera que el pensar y sentir que dictó estas páginas.

CIPRIANO S. VITUREIRA

MAYO 1940

- (1) Revista "Minas" N° 3 — "Esbozo de Historia del Arte Pictórico en el Uruguay" — 1940.
- (2) "A. I. A. P. E." N° 8 — "El Primer Salón de Independientes" — 1937.
- (3) ARTE SIMPLE (1937) "El arte Constructivo... ((pág. 83 y sigtes.). "Arte y Lucha" (pág. 163 y sigtes.) "Silencio y Profecía", (pág. 185 y sigtes.).
- (4) Jorge Romero Brest, el amigo y crítico que pronunciara una conferencia en el Subte, prefirió "Las Canteras" en forma decidida. Mantenemos sin embargo las líneas precedentes, que fueran escritas con anterioridad, sin ánimo de polemizar sino de justificar nuestras opiniones ante nuestro público. Esa opinión nuestra —la misma del Jurado— es más destacable si se piensa que

en la nota sobre la Exp. general de Arzadum —1938— publicada en Alfar (N° 78) y reproducida parcialmente en "El Día" (Suplemento N° 254), distinguíamos "Canteras" muy especialmente, como una de las obras más significativas de ese pintor en su época post-impresionista.

- (5) Revista "Minas" N° 3. Trabajo citado.
- (6) Escrito lo que antecede, escuchamos la palabra de Romero Bret. No queremos que se crea esta exposición previa, una réplica a su opinión que clasificara a la escultura de Savio de naturalista modernista. Queremos, eso sí, sin tiempo para más, manifestar públicamente nuestra total discrepancia con esa muy respetable opinión. Y con otras también importantes como la que incluyera a Barbieri José D., en el naturalismo.



"La sonrisa" (monotipia)

ANDRES FELDMAN
(extranjero)