

MINISTERIO DE EDUCACION - UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

IMAGEN

Revista oficial de la Escuela Superior de Bellas Artes



6

Diciembre de 1949

LA PLATA



FE. 5/930.
B. B. E. 3.



IMAGEN

6

Sig. top. H7. (05) I5 6
Nº de ent. 16.870

05.7
I5
6

M.
S. E.
Ino. Fotod.

ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES

AUTORIDADES Y PROFESORES

Delegado Interventor

Profesor César Sforza

Secretario

Señor José Muñoz

PROFESORES DE LOS CURSOS SUPERIORES.—**PLASTICA:** Fernando Arranz López *Cerámica y esmalte*; César Sforza, *Escultura*; Guido G. Amicarelli, *Dibujo artístico*; Fernán Félix de Amador, *Estética*; Rodolfo Franco, *Grabado y Escenografía*; Ricardo Sánchez, *Mosaico*; Guillermo Martínez Solimán, *Pintura al aire libre*; Emilio Centurión, *Pintura de taller*; José A. Merediz, *Teoría del color*. **MUSICA:** Floro Ugarte, *Armonía superior*; Brígida F. de López Buchardo, *Canto individual*; Gilardo Gilardi, *Contrapunto y Composición*; Tobías Bonesatti, *Historia de la música*; Ermete Forti, *Organo*; María I. Curubeto Godoy, *Piano*; Raúl Spivak, *Piano*; Pedro Valenti Costa, *Polifonía vocal*; Juan Heredia, *Semiografía y Paleografía*; Víctor Vezzelli, *Violín*; Adolfo Morpurgo, *Violoncello*.

CURSOS ESPECIALES DE MUSICA: Blanca Enriqueta González, *Didáctica general y especial*; Lucía L. de Correas, *Fonética y Foniatria*; María H. A. de Gómez Crespo, *Guitarra*; José María Ayllón, *Música*; Abraham Jurafsky, *Música*; Rosa V. Giuliano, *Música*; María E. L. M. de Monteagudo Tejedor, *Piano complementario*; Matilde Quijano, *Piano*.

PROFESORES DE LA ESCUELA DE DIBUJO: Rufino A. Ogando (Regente), *Geometría Aplicada, Proyecciones ortogonales, Perspectiva lineal, Plantas de edificios*.

CURSOS DIURNOS: Carlos Aragón, *Composición decorativa*; Nelba Benítez (interina), *Castellano*; Salvador Calabrese, *Dibujo (ornato y croquis)*; Roberto J. Capurro, *Dibujo (figura, en yeso y cabeza del modelo vivo)*; Cleto Ciocchini, *Dibujo (figura en modelo vivo)*; Francisco A. De Santo, *Dibujo (objetos del natural, manufacturados y ornato)*; Estanislao de Urraza, *Historia del arte*; José Díaz Peña (interino), *Elementos de matemáticas*; Miguel Angel Elgarte (interino), *Dibujo (yeso, en elementos de ornato y figura)*; Ricardo Gabrici, *Descriptiva y perspectiva*; Sara del Carmen García (interina), *Historia y geografía argentina*; Adalberto Genovese (interino), *Dibujo arquitectónico*; Pío Guardia, *Caligrafía y composición caligráfica*; Edgardo Luis Lima, *Dibujo de máquinas*; Pedro A. Pescaq, *Elementos de matemáticas y topografía*; Ernesto Riccio, *Anatomía artística*; José Elías Romano, *Dibujo Cartográfico*; Phoebe E. Zarauza de Salandro (interina), *Didáctica general, metodología y práctica de la enseñanza*.

CURSOS NOCTURNOS PARA OBREROS Y EMPLEADOS: Carlos Aragón (interino), *Ornamentación*; Juan F. Bares (interino), *Geometría aplicada y Dibujo de máquinas*; Pablo A. Besozzi (interino), *Preparación de planos y Caligrafía Industrial*; Otto Luis Martínez (interino), *Dibujo de máquinas y Croquización*; Víctor J. B. Martínez, *Dibujo de arquitectura*; Manuel Penido, *Dibujo (yeso y objetos manufacturados)*; Arturo S. Ponce de León (interino), *Dibujo de herrería artística y carpintería*; Osvaldo H. Ramírez Gronda (interino), *Geometría aplicada y Caligrafía Industrial*.

PROFESORES DE LOS CURSOS BASICOS PARA NIÑOS

MUSICA: Griselda Gómez Cabrera, *Danzas Nativas*; Inda Kumok de Bellotto, *Piano*; Marta S. Fraire de Aiello, *Piano*; Elvira Aloy, *Teoría y Solfeo*; Aída G. de Giménez, *Teoría y Solfeo*; Carlos Sampédro, *Violín*.

PLASTICA: Ezio Raúl Bongiorno, *Grabado*; Emilio Torres, *Grabado*; Sara Cobresmann de Cañizares, *Modelado*; Elvira Sandri de Barengo, *Modelado*.

MINISTERIO DE EDUCACION - UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

I M A G E N

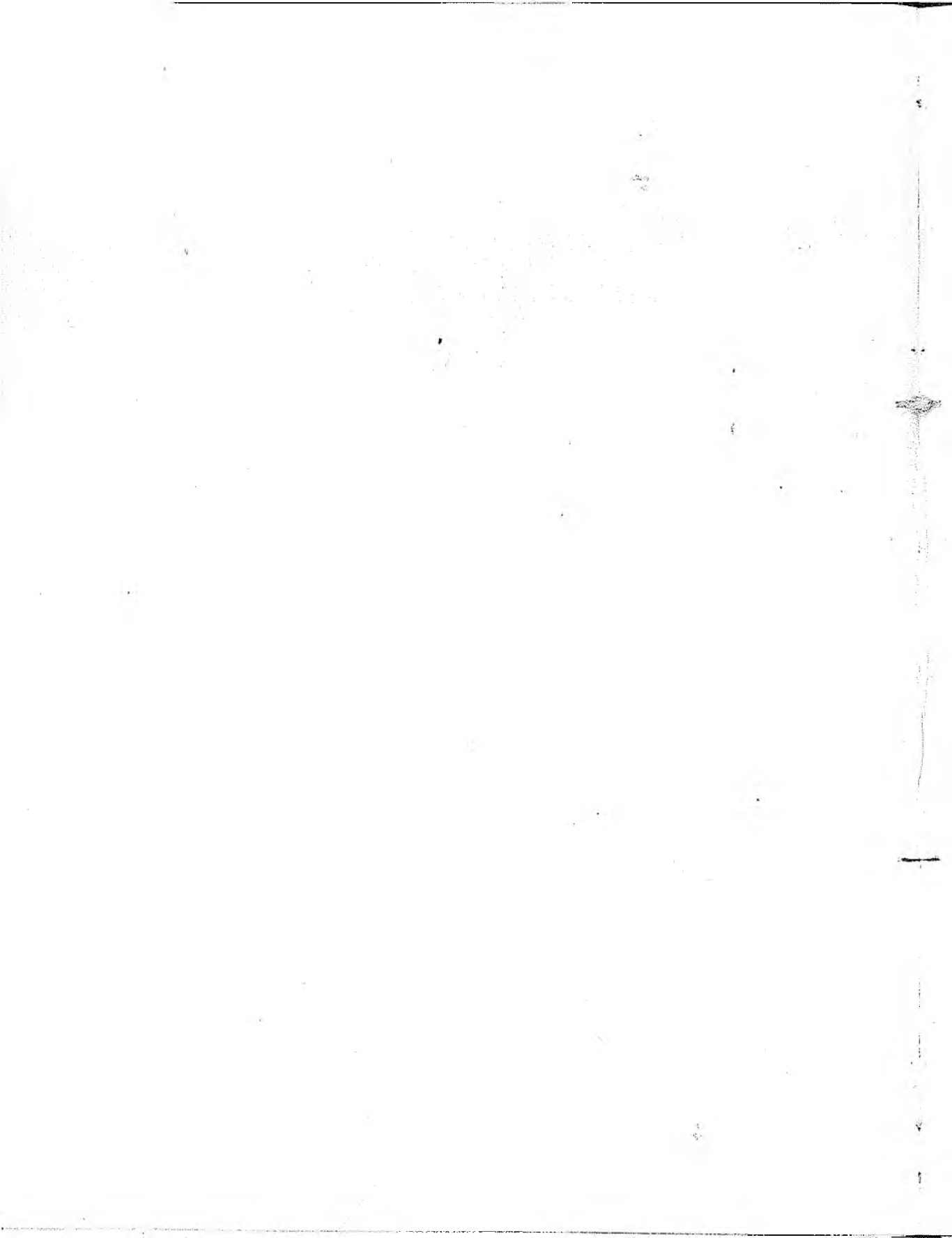
Revista oficial de la Escuela Superior de Bellas Artes

Nº. 6



LA PLATA - ARGENTINA

1949



SUMARIO

Colaboraciones

PÁG.

<i>César Sforza</i> : El nuevo plan de estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes . . .	9
<i>Fernán Félix de Amador</i> : Chopin y el idealismo romántico	33
<i>Albert Mousset</i> : La reapertura del Museo de monumentos franceses	47
<i>Rodolfo Franco</i> : Sobre teatro universitario	53
<i>Adolfo Morpurgo</i> : Viaje musical a través de los milenios, las razas y las naciones . .	61
<i>Angel O. Nessi</i> : Francisco Vecchioli	67
<i>Rodrigo Bonome</i> : Composición y color en el paisaje	83
<i>Fernando Arranz López</i> : Cerámica	93
<i>Marcos Fingerit</i> : El sentimiento de lo plástico en Rainer María Rilke	97

Informaciones

La supresión de los aranceles despeja el camino a las vocaciones artísticas, *pág. 107* * El monumento al Decálogo del Trabajador argentino, *pág. 111* * La acción cultural de la Escuela Superior de Bellas Artes durante 1949, *pág. 115* * Los egresados trabajan, *página 121*

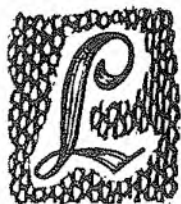
Grabados

Graciela Codino: Figura norteña (óleo), *pág. 32*. G. Amicarella: Homenaje a Chopin (carbón), *pág. 35*. Silvia Halphern: Estudio (óleo), *pág. 42*. Mario Reynoso: Estudio (óleo), *pág. 43*. Aída G. de Soria: Maternidad, *pág. 46*. Lidia B. Ortiz: Cabeza, *pág. 52*. Francisco Vecchioli: Las Riojanas, *pág. 69*; Paisaje de La Plata, *pág. 73*; Hornos, *pág. 76*. Luisa Galeano: Torso, *pág. 82*. Ernesto Díaz Larroque: Paisaje, *pág. 87*. Héberto Andrade: Impresión de la llegada de la carrera de posta, *pág. 90*. Alberto Gray: Composición (temple), *pág. 91*; En Santiago (temple), *pág. 123*. José E. Pardo: Maternidad (boceto), *pág. 110*. Carlos W. Butin: Detalles del monumento al Decálogo del Trabajador argentino, *págs. 112 y 113*. Miguel Angel Elgarte: Delhez (aguafuerte), *pág. 120*; Cristo muerto (aguafuerte), *pág. 125*; Guachitos (aguafuerte), *pág. 126*. María I. O. de Puleston: Talla, *pág. 121*; John, *pág. 122*; Figura, *pág. 122*. Elsa Santanera: Naturaleza muerta (óleo), *pág. 123*; Naturaleza muerta (óleo), *pág. 125*. María E. C. de del Carril: Chico, *pág. 124*; Chala, *pág. 124*.

FUERA DE TEXTO: Pieza de cerámica, por Lola Juliáñez Islas, *intercalada entre las páginas 92 y 93*. Monumento a las Malvinas Argentinas, por César Sforza, *en lámina suelta*.



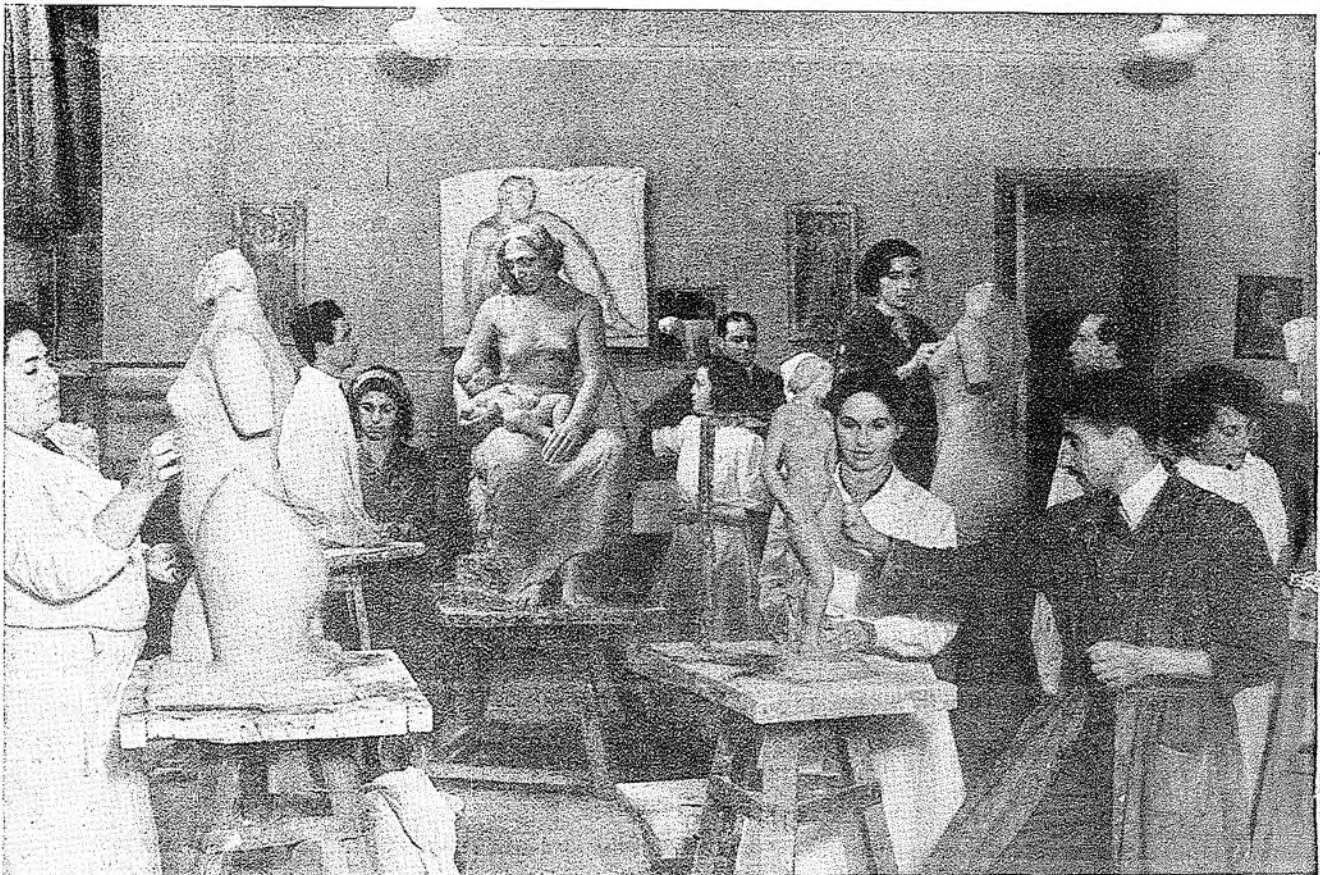
EL NUEVO PLAN DE ESTUDIOS EN LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES · por *César Sforza*



LEONARDO DE VINCI definió al artista como "Homo Universale" en la Ciencia del Arte. Quizá su deseo fué ilustrar no sólo al entendido sino también al profano, a fin de educarlo en saber discernir la parte visual y mental para comprender y valorar la obra de arte.

El contenido de la enseñanza moderna en la filosofía del arte lo advierte, cuando estudia en el tiempo, en la raza, en la religión y en la organización política, la proyección social representativa del medio ambiente en que surge el artista y su obra.

En consecuencia, es de gran jerarquía política la orientación de las altas casas de estudios, estimulando el arte en todas sus manifestaciones, ya sea conservando su pasado o fomentando el presente, con los cuales se entronca la verdadera representación del espíritu nacional. Es la dignidad de la existencia humana, que enaltece la vida con el vínculo más sólido que pueden ostentar los países civilizados, por medio de la recreación del alma mediante la obra de arte.



CURSO SUPERIOR DE ESCULTURA

Una de las dos aulas

Ya en 1898 el maestro de la cultura argentina Joaquín V. González, ilustre fundador de nuestra Universidad, en ocasión de inaugurarse el Primer Ateneo y el Primer Salón de Arte de Buenos Aires, se ocupaba del arte en un artículo titulado "Reflexiones de un Profano". Es digno de transcribirse, entre otros, estos párrafos: "Algún filósofo alemán, estudiando la situación de Roma bajo el dominio de los Césares, dijo que los bellos espíritus buscaban su refugio en las altas esferas del arte y del pensamiento, mientras afuera y en el plano donde se agitaba la sociedad, hervían las malas pasiones y luchaban los pequeños impulsos de la miserable materia . . ."

EL NUEVO PLAN DE ESTUDIOS

“Y si queréis que de las selvas sólo se perciba el aroma, limpiad los terrenos, secad los pantanos, y abrid por entre las ramas del tupido bosque avenidas y claraboyas amplias para el aire y para el sol; si no, los fermentos orgánicos, los reptiles, las fieras, tendrán allí su inexpugnable guarida, y nunca el hombre podrá levantar la choza donde rinda culto sereno al amor y al trabajo...”

“Esta es la selva —selvaggia ed aspra e forte—, entre cuyas murallas el viajero de la vida se ve pronto aprisionado, y las fieras le saldrán al encuentro y le amenazarán con la muerte si un ideal, si una voz en alto, si un guía luminoso no acuden a sus gritos desesperados”.

“Llámase arte a la esfera de la cual proceden y en la cual viven esos espíritus protectores, especie de limbo de infinita

CURSO SUPERIOR DE PIANO

Uno de los turnos



PRESIDENTE DE LA NACION

~~General Juan Perón~~

MINISTRO DE EDUCACION DE LA NACION

Doctor Oscar Ivanissevich

SUBSECRETARIO UNIVERSITARIO

Doctor Carlos I. Rivas

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Doctor Julio M. Laffitte

VICERRECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Ingeniero Héctor Ceppi

CONSEJO UNIVERSITARIO

CONSEJEROS

Ingeniero César Ferri, ingeniero José M. Castiglioni, ingeniero Héctor Ceppi, ingeniero Arturo M. Guzmán, doctor Juan F. Muñoz Drake, doctor Eugenio E. Mordegliá, doctor Roberto H. Marfany, profesor Arturo Cambours Ocampo, doctor Guido Pacella, doctor Osvaldo A. Eckell, doctor Roberto A. Crespi Gherzi, ingeniero Martín Solari, doctor Julio H. Lyonnet, doctor Hernán D. González, doctor Emiliano J. Mac Donagh, capitán de fragata (r.) Guillermo O. Wallbrecher.

SECRETARIO GENERAL

Doctor José Armando Seco Villalba

PROSECRETARIO GENERAL

Don Victoriano F. Luaces

16.869

serenidad, de monotonía inextinguible, de media luz y colores suaves, imagen del vago deseo nunca satisfecho, de la esperanza de lo mejor jamás colmada; pues ni aún allí, en el cielo de las almas parece que existe la verdad de esta inagotable sed de ventura que devora el corazón humano.”

Y más adelante: “La obra de arte ha comenzado su acción redentora, gracias a ese intermediario silencioso entre la naturaleza y el hombre, llamado artista, a ese vagabundo sin otra ocupación que la de observar los detalles para los demás invisibles, detener en su vuelo indeciso la nota ausente que busca arrancar del conjunto de colores de un paisaje o de un crepúsculo el matiz más bello o la combinación deseada, para infundir la vida de las formas a la idea o al sentimiento que quiere revelar; y por fin, con el espíritu y los ojos perdidos en la inmensa y difusa creación, recoger todo lo que después, reunido y ligado con esa argamasa intangible de la inspiración, da al mundo la revelación de la hermosura.”

“Innecesario es ya recordar la inclinación instintiva del hombre hacia la reproducción plástica de las cosas, de los seres amados reales o ficticios, y de los objetos habituales y la íntima relación existente entre la perfección del arte y el proceso intelectual; pero sí es preciso decir que en toda época histórica, en la cual la humanidad ha sufrido o ha gozado, el arte fué siempre su lenguaje para expresar su dolor o las alegrías supremas, que la palabra, que el libro no podrían decir . . .”

“La noción de un arte nacional tiene para nosotros su fundamento en nuestra naturaleza, terrestre y humana; en obtener la porción original de los colores con que habría de enriquecerse la escala de los conocidos hasta ahora; en deducir la parte genial de nuestra sociabilidad, de entre los caracteres comunes a todas las naciones o sociedades, y poder decir a la vista de un cuadro:

es argentino porque ninguna tierra, cielo ni hombre presentan esos caracteres pura y exclusivamente suyos.”

En estos conceptos de González, se resumía el anhelo que más tarde iba a ser la realidad creando la Universidad Nacional de La Plata, a fin de que constituyera un sólido centro del intelecto humano sobre los dos pilares fundamentales, la Ciencia y el Arte; educación de carácter superior que ostentan las universidades más completas y célebres del mundo, desde lejanos tiempos del mundo civilizado hasta nuestros días.

En Alemania, la Universidad de Altdorf fundada en Nuremberg en 1526, desde un principio sólo tuvo poder para conceder grados en las Artes, y recién en 1623 el emperador Fernando II le concedió facultad para crear doctores en Leyes y Medicina. El 1º de Septiembre de 1648 se abrió la Universidad de Bamberg fundada por el príncipe obispo Melchior Otto, recibiendo tanto del papa Inocencio X como del emperador Federico, toda clase de privilegios, y comprendía al principio solamente las facultades de Artes y Teología, a las que en 1729 se añadieron las de Leyes y Medicina. En Berlín, la Institución de carácter superior anterior a la creación de la Universidad, era la Academia de Bellas Artes, en 1777. En 1459 cuando se fundó la Universidad de Ingolstadt, las cátedras se distribuyeron del modo siguiente: 2 de Teología, 3 de Jurisprudencia, 1 de Medicina, y 6 de Artes. En Weimar, se fundó la Escuela Superior de Arte como Universidad en 1860.

En Austria, en la Universidad de Viena, funciona desde 1800 su Escuela Superior de Arte.

En Bélgica, la Universidad de Lieja tiene desde 1817 el Instituto Superior de Artes.

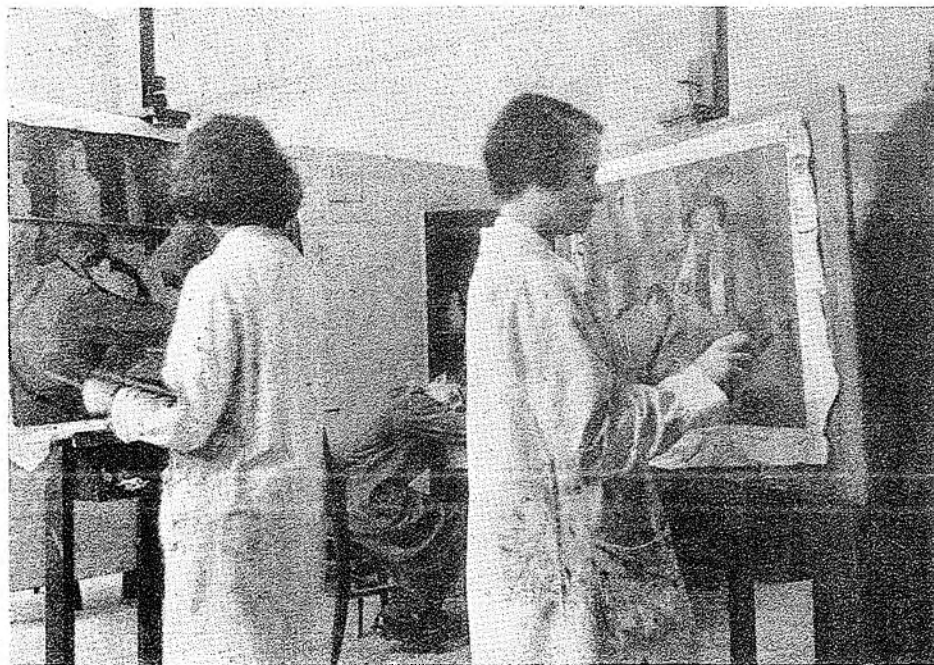
En Francia, la Universidad de Orleans incorporó después de 1235 una Facultad de Artes que, junto a su escuela de Estudios

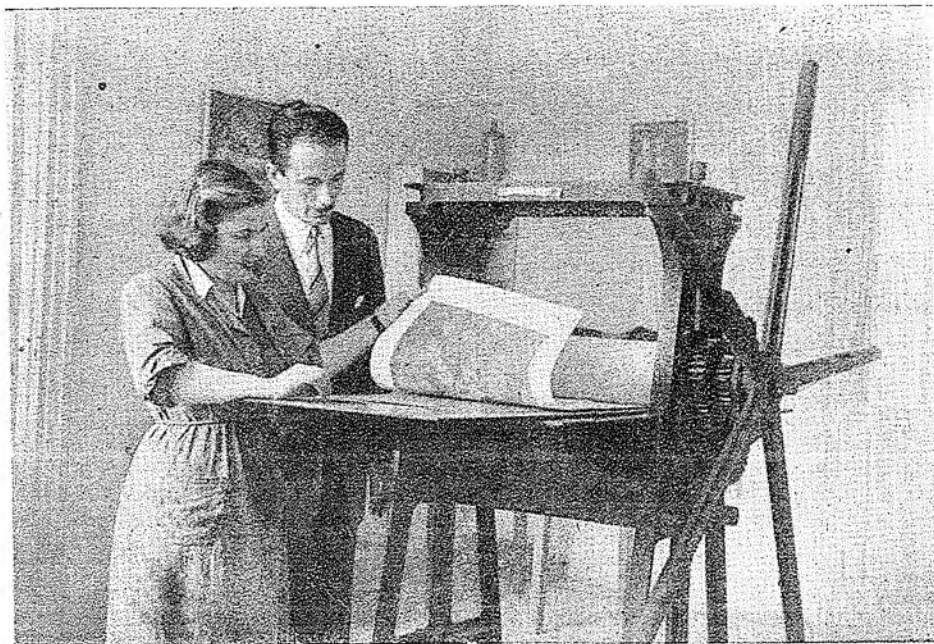
Jurídicos, fueron en el siglo XIV las casas de estudios de mayor fama en Europa.

En Inglaterra, la Universidad de Oxford, su escuela de estudios superiores más antigua, tiene su facultad de Artes. En Aberdeen, la vieja Universidad, fundada en 1494 todavía tiene sus facultades de Artes, Ciencias, Derecho y Medicina. La Universidad de Edimburgo, fundada en 1528, tiene en la actualidad las facultades de Artes, Ciencias, Leyes, Teología, Música y Medicina. La Universidad de Londres, con ocho facultades, a saber: Teología, Artes, Leyes, Música, Medicina, Ciencia, Ingeniería y Ciencias Económicas. La Universidad de Manchester fundada en

CURSO SUPERIOR DE PINTURA

Das alumnas trabajando en una composición





CURSO SUPERIOR DE GRABADO

Sacando una prueba

1859, se compone de las facultades de Artes, Leyes, Música, Medicina, Comercio, Teología, Ciencias y Educación. La Universidad de Reading fundada en 1892, afiliada a la de Oxford, tiene las facultades de Letras, Ciencias Físicas y Naturales, Matemáticas, Agricultura, y los Departamentos de Bellas Artes y Música, de carácter universitario. La Universidad de Sheffield, creada en 1897 y reorganizada en 1905, tiene las facultades de Artes, Ciencias Puras, Medicina, Leyes, Ingeniería y Metalurgia.

En Italia, la antigua Universidad de Bolonia fundada en 1200, con las dos facultades de Medicina y de Filosofía, en la cual el curso destinado a las Artes estaba formado por el quadri-vium, esto es: Aritmética, Geometría, Música y Astronomía. La

Universidad de Florencia fundada en 1349 por Clemente VI, de la cual dice Denifle: "es cosa casi emocionante ver como Florencia hizo infatigables esfuerzos y sacrificios para llevar como profesores a sus aulas, los grandes maestros de su época (ya sabemos con creces lo que significó el Renacimiento para el mundo de la cultura)". La Universidad de Nápoles, fundada por el emperador Federico II en 1225, con escuelas de Teología, Jurisprudencia, Artes y Medicina. La Universidad de Palermo, junto a las distintas facultades cuenta con 9 institutos superiores, en los que se enseña Astronomía, Dibujo Ornamental y Arquitectura, y un Seminario Jurídico. Las dos Universidades, de Pavía y de Piacenza, fundadas en 1361 por el emperador Carlos IV, incluía a las facultades de Jurisprudencia, Filosofía, Medicina y Artes, y actualmente tiene la Escuela de Arte Decorativo y Arquitectura. La Universidad de Pisa, con sus facultades, tiene 10 institutos superiores, entre los que figura la Escuela de Dibujo Decorativo y Arquitectura.

En Noruega, la Universidad de Oslo fundada en 1811, junto a sus facultades, posee la Academia Nacional de Bellas Artes, de carácter universitario.

En Polonia, la Universidad de Vilna cuenta con las facultades de Teología, Humanidades, Derecho, Matemáticas, Medicina y Bellas Artes, que comprende las siguientes asignaturas: Pintura General, Arquitectura, Pintura de Retratos, Grabado, Escultura e Historia del Arte, lo cual está lejos de abarcar los estudios que se dictan en nuestra Escuela.

En Canadá, las Universidades de Toronto, Alberta, Halifax y Montreal, todas tienen sus Facultades de arte.

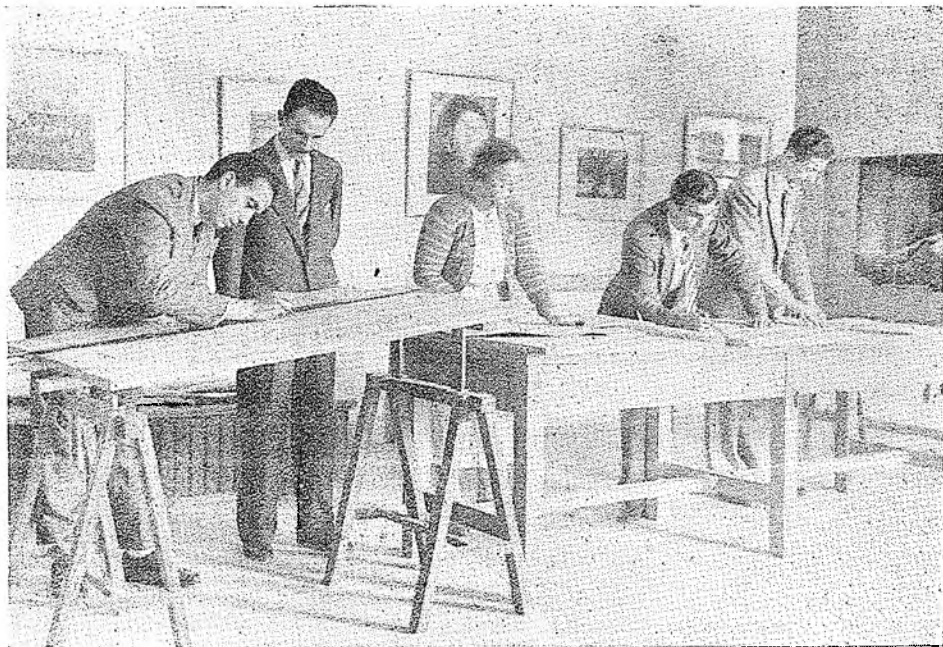
En Norteamérica, las Universidades de Boston, San Francisco de los Angeles, Carolina del Sur y Cincinnati, sus facultades se denominan escuelas de Medicina, de Leyes y de Artes. La Uni-

versidad de Kansas se compone de 9 departamentos, a saber: Escuela de Leyes, de Medicina, de Bellas Artes, de Ingeniería, de Educación, de Farmacia y de Negocios. La Universidad de Tennessee, como facultades tiene las de Artes, Ingeniería, Agricultura, Leyes, Medicina y Odontología. La Universidad de Misurí, en Columbia, se compone de las escuelas de Educación, de Leyes, Medicina, Bellas Artes, Militar y Extensión Universitaria. La Universidad de Virginia, tiene los siguientes departamentos: Colegio de Ciencias, de Ingeniería, Leyes, Medicina, Bellas Artes, Arte Dramático y Agricultura. La Universidad de Washington comprende los siguientes departamentos: escuelas de Ingeniería, de Leyes, Bellas Artes, Medicina y Odontología. La Universidad de Yale tiene las facultades de Medicina, Leyes, Teología, Bellas Artes y Música, todas de carácter universitario. La Universidad de Filadelfia, bajo cuyo auspicio se fundó la Universidad de La Plata, está formada por las escuelas de Leyes, Medicina, Música, Artes, Ciencias, Teología, Farmacia y Comercio.

No en vano el campeón de la instrucción pública en nuestro país, Domingo Faustino Sarmiento, había sido atraído y puesto todo su fogoso entusiasmo en estudiar las organizaciones de los institutos de enseñanza del gran país del Norte, así como más tarde lo afirma con su erudición el maestro de Samay Huasi.

En América del Sur, la Universidad de Chile comprende a las facultades de Leyes, Ciencias Políticas, Matemáticas y Física, Medicina, Farmacia, Humanidades y Bellas Artes, recientemente dividida en Facultad de Bellas Artes y Facultad de Ciencias y artes musicales.

En nuestro país la Universidad Nacional de La Plata, la más completa de América del Sur, tiene en su Escuela Superior de Bellas Artes el complemento de educación artística y cultural, por



CURSO SUPERIOR DE ESCENOGRAFIA

Preparando proyectos

medio de su moderno plan general de estudios, encuadrado en la Ley Universitaria que con verdadero acierto de gobierno y juicio directivo, dice: "Son funciones de las universidades de las cuales no podrá apartarse: 1º Afirmar y desarrollar una conciencia nacional histórica orientando hacia esa finalidad la tarea de profesores y alumnos. 2º Organizar la investigación científica y preparar para la ulterior dedicación a ella, a los que tengan vocación de investigadores, capaces por su aplicación, inventiva, sagacidad y penetración, de hacer progresar las ciencias, las letras y las artes. 3º Acumular, elaborar y difundir el saber y toda forma de cultura, en especial la de carácter autóctono, para la conformación espiritual del pueblo... 15º Fomentar el



CURSO SUPERIOR DE ESCENOGRAFIA

Un alumno realizando un proyecto

desarrollo de publicaciones y actividades dedicadas al examen de cuestiones científicas, sociales, jurídicas, económicas, literarias y artísticas en general.”

Dentro de estos principios rectores, nuestra Escuela está cumpliendo una acción docente y cultural de gran importancia, cuyos frutos se han podido comprobar en los conciertos a cargo de profesores y alumnos, y en sus exposiciones, la primera de estas realizada en la escuela y que comprendió las distintas especialidades, inaugurada el 12 de Octubre ppdo., y que contó con la presencia del señor subsecretario universitario Dr. Carlos I. Rivas, del señor rector de la Universidad de La Plata Dr. Julio M. Laffitte, de los señores profesores del Consejo Superior, estu-

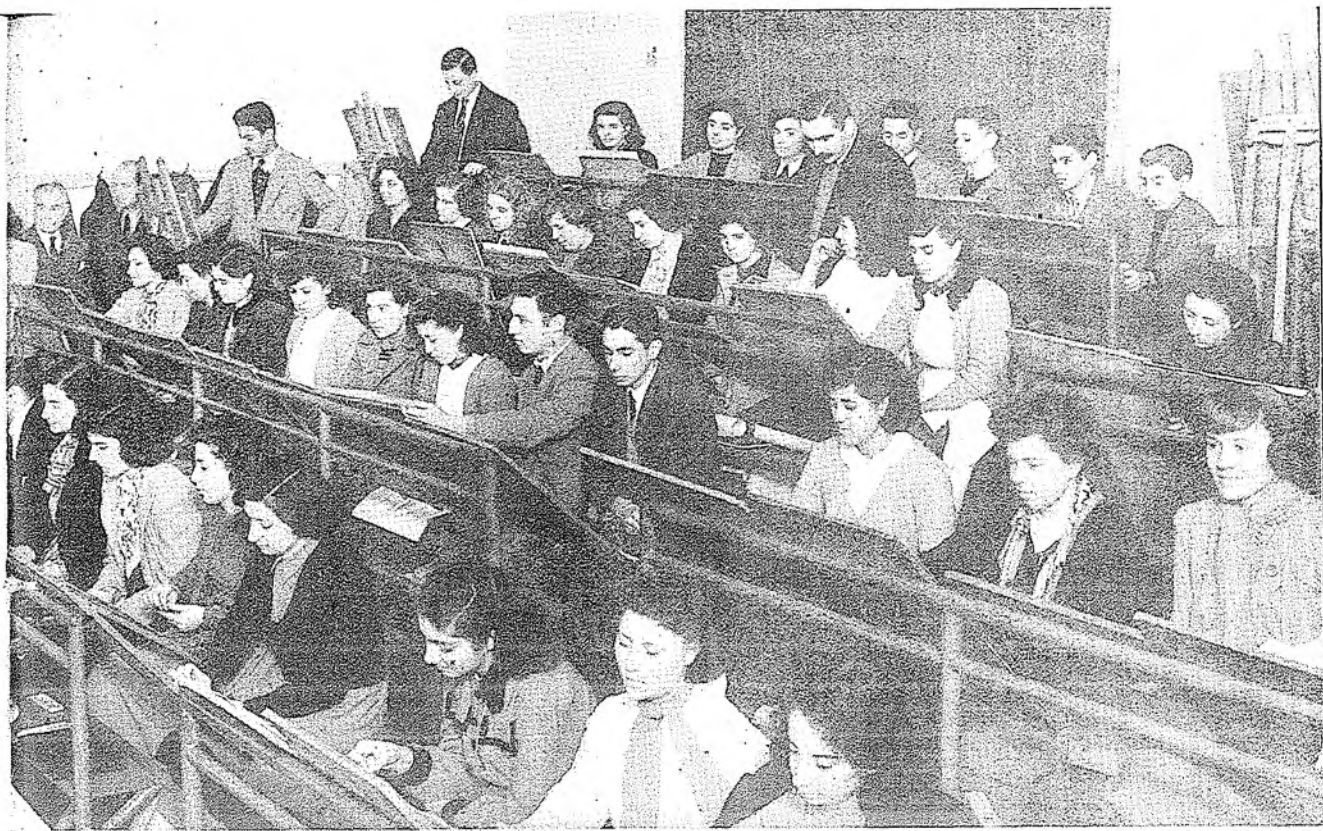
diantes y familiares; y la segunda fué la exposición del curso de cerámica realizada en los salones del Museo Provincial por especial invitación del Excmo. señor Ministro de Educación de la provincia, Dr. Julio César Avanza.

El 23 de Septiembre de 1948, el interventor de la Universidad Dr. Rivas, dió su aprobación al nuevo plan de estudios de esta Escuela, que con la intervención y aprobación de todos los profesores de la casa las autoridades de la misma habían elevado.

La muestra del primer año de labor, que por falta de espacio fué limitada a muy pocos trabajos de distintos estudiantes de cada curso, pues el número real de trabajos prácticos se encuentran clasificados, dió una idea de la calidad y seriedad de la enseñanza, tanto en su faz informativa como en la formativa; dos paralelas necesarias e imprescindibles que la ciencia de la educación no podrá nunca dejar de tener en cuenta en la enseñanza artística, pues el profesor no desarrolla su acción en forma colectiva como en otros estudios universitarios; por eso, el profano debe comprender con buen criterio, que en la docencia de nuestras distintas especialidades, cada estudiante es motivo de preocupación constante por su sensibilidad y por su personalidad. Por lo tanto el trabajo del profesor es de carácter individual y espontáneo en el proceso técnico de la labor diaria, y científico en la información universal, a fin de llegar a la perfección técnica que el espíritu y el corazón requiere para la creación de la obra, como también en la interpretación de los grandes compositores de la música o de la plástica.

A ese noble fin ha encaminado sus pasos esta Escuela. Por eso es bueno recordar cuales fueron los fundamentos que originaron la nueva estructura de la misma. Decía:

"La Escuela Superior de Bellas Artes ha estructurado este plan de estudios con la noble y patriótica finalidad, de que todos

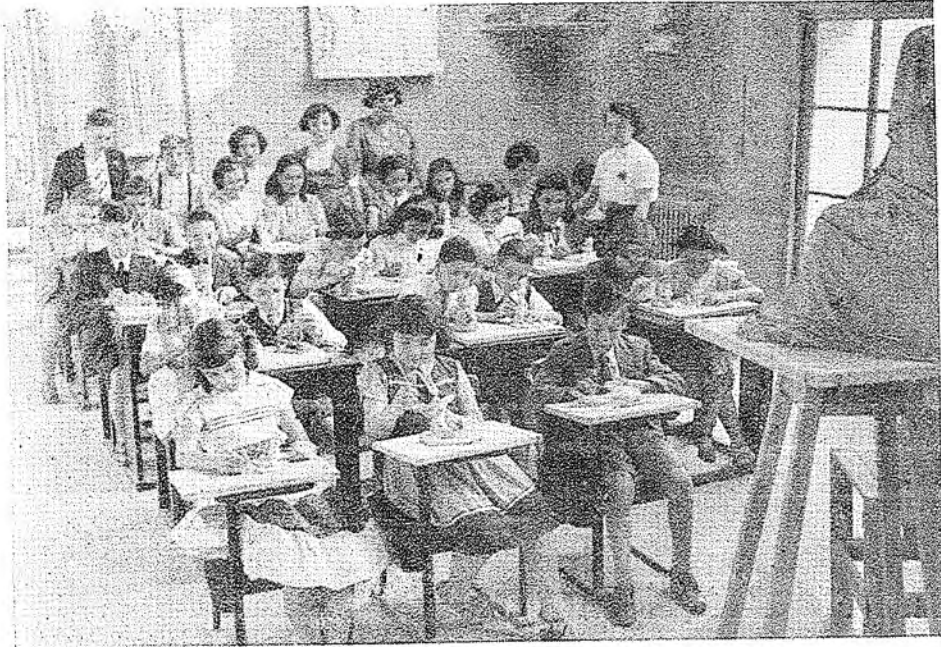


PROFESORADO EN DIBUJO

Alumnos del primer año.

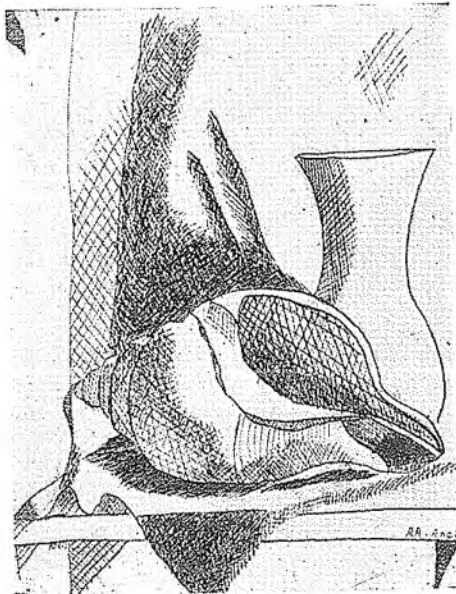
sus cursos sean en adelante verdaderos centros de formación artística y de difusión cultural abiertos a todos los medios sociales de la Nación."

"Inspirado en las múltiples bellezas de nuestro suelo, en los grandes hechos de su historia, así como en la pujanza del trabajo de sus hijos, el arte será accesible al pueblo, creando una elevada conciencia estética de indiscutible jerarquía intelectual. Su plan de estudios obedece a una moderna y progresiva unidad orgánica de sólida cohesión, con el cual se encaminará al dibujante, al músico, al artista y al artesano en una nítida y definida especialidad, y con suma atención al niño, dotado por Dios, hacia la superación de su voz anterior." "Artistas del mañana, dignificarán con su obra la inmortalidad de su patria."



CURSOS BASICOS DE NIÑOS

En la clase de modelado



Dibujo a pluma realizado por uno de los alumnos

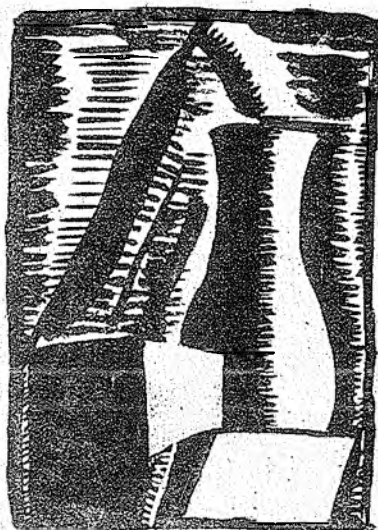
CURSOS BASICOS DE NIÑOS

EL NUEVO PLAN DE ESTUDIOS



CURSOS BASICOS DE NIÑOS

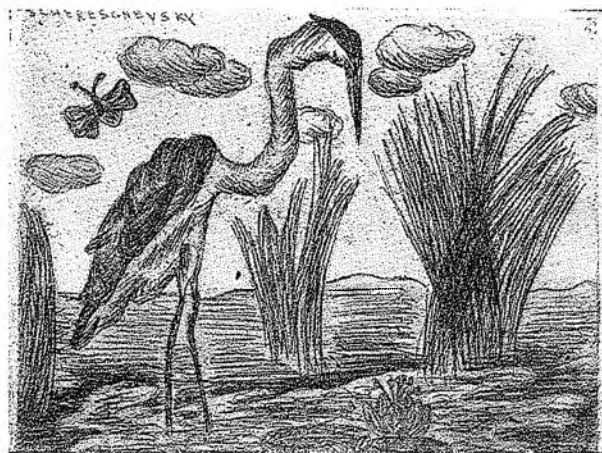
En la clase de pintura



*Dibujo a pincel realizado por
uno de los alumnos*

CURSOS BASICOS DE NIÑOS

Virginia M. O'Sullivan



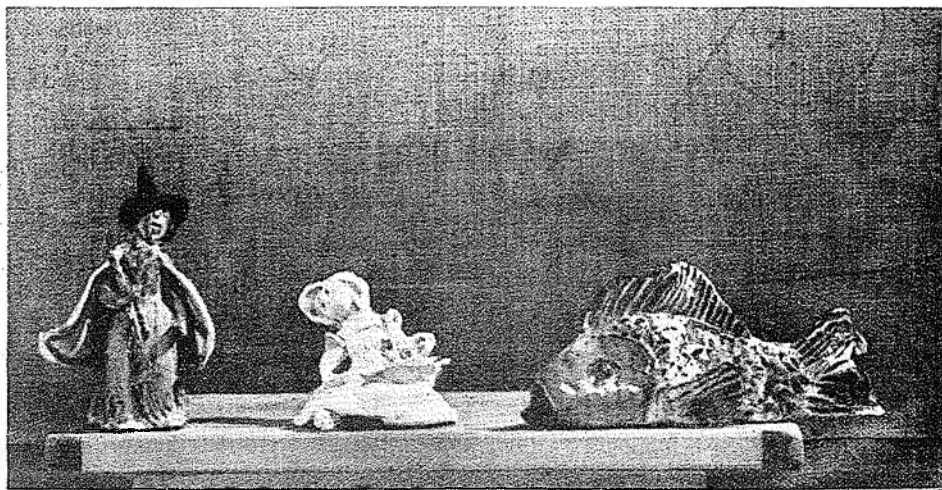
CURSOS BASICOS DE NIÑOS

Grabado realizado por uno de los alumnos

emprenderá su elección a la alta artesanía, cara a sus sentimientos, a fin de poseer en sus manos, la defensa necesaria para la vida, y de real utilidad al país por su maestría especializada.”

“En los cursos superiores de artes puras, en el más dotado con la plenitud de la formación, el crecimiento de la personalidad, será la auténtica actividad creadora que, junto a sus maestros, hará que su labor emprenda el vuelo magnífico, produciendo su obra personal en un ritmo sublime a la exaltación de la vida espiritual y social de la Nación.”

Con este vigoroso planteo de la educación artística entramos con paso firme en el campo de la acción universitaria, empezando por dar el soplo vivificador de altos ideales, tendiendo la mano al niño, en el que el sentimiento puro y la imaginación fresca y espontánea hará que la realidad de un alma nacional se vaya formando de acuerdo a su edad, con el privilegio de la



CURSOS BASICOS DE NIÑOS

Tres pequeñas esculturas realizadas por alumnos

inocencia creadora. Ya lo hemos visto a través de los primeros trabajos expuestos en su primer año de labor. Construyendo, jugando, sin malograr su mundo interior, siendo siempre niños. Rousseau lo ha dicho: "La naturaleza quiere que los niños sean niños antes que hombres. Si queremos alterar ese orden producirémos frutos precoces que no tendrán ni razón ni sabor." Y Mantovani agrega: "Cada edad tiene su propia significación y su función específica que cumplir."

De ahí que el educador debe adentrarse en el mundo infantil, y el arte empezará a tener un contenido nacional, sin violencia ni presión; por el contrario, será una consecuencia natural.

El bachillerato artístico de la formación especializada, de cinco años de duración para la educación técnica en la ejercitación manual, visual y mental, con materias complementarias de alcances definidos como son: la historia del arte, anatomía, matemáticas, didáctica especial, fonética, historia de la música, li-

teratura y folklore nacional, armonía, teoría y solfeo, castellano, historia y geografía. Es la edad de la curiosidad informativa, junto al ansia del poder realizador por alcanzar la técnica del instrumento y del dibujo, en la interpretación con verdadera conciencia. El estudiante termina este ciclo con la eficiente preparación, de acuerdo a su edad, que lo capacita para ulteriores estudios en el campo diverso del arte, y también para la enseñanza primaria y secundaria.

He aquí la encrucijada peligrosa de los planes de estudios que hemos conocido, que han sido siempre tocados por la enfermedad de la frondosidad normalista de preparación libresca, sin concepto de unidad entre las materias básicas y las complementarias, con resultados desastrosos para el alumnado. En este sentido, nuestro plan de estudios es el equilibrio de una formación sólida, libre de hojarasca pseudointelectual. Ah, la máxima sanmartiniana, simple y grande: "Serás lo que debas ser y si no no serás nada".

Bien templados en el yunque de la voluntad de superarse están abiertos los cursos superiores en cuyas aulas se remonta el vuelo de los elegidos para la obra inmortal. Aquí amalgaman su acción el maestro y el discípulo, trabajando hondo en la interpretación plástica o musical, descifrando las leyes que rigen el gran arte y el contenido filosófico de la estética en la belleza del arte puro, "hecha de precisión y de sensibilidad, de cálculo matemático, de audacia y de fuerza interna, hecha también de probidad, de tacto y de medida" —como lo dice Gino Severini.

Es que el artista creador vuelca su corazón en la naturaleza circundante, dándose entero a interpretarla con el mundo infinito de la fantasía, en la cual sigue siendo niño pero con la mentalidad de un pensador y con la fe en una vida mejor para sus semejantes, por medio de la recreación del arte.

Un plan de enseñanza, no significa hacer un sistema stan-

dard de la vocación artística, esto sería subir a la montaña y quedarse en mitad de camino.

Libertad con inteligencia, sin escamotear la sensibilidad del estudiante. Selección de condiciones y personalidad, calidad y no número, a diferencia de otros estudios para lo cual son suficientes tener una buena memoria, esta misma libertad es necesaria para que el estudio y dedicación superior del arte, se realice con la acción directa entre el artista maduro y el que está en plena formación. Relación de ansiedad creadora por cuyo amplio camino vamos todos tomados de la mano.

La Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata ha ensanchado sus puertas para que ese ideal de belleza sea realidad amando e interpretando a la Patria.

EN vísperas de la iniciación de 1950, la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata deja manifestada su fervorosa adhesión a los actos conmemorativos del "Año del Libertador General San Martín".



Graciela Codino: Figura norteña (óleo)
DE LA EXPOSICION DE TRABAJOS DE ALUMNOS

CHOPIN

Y EL IDEALISMO ROMANTICO

Por FERNAN FELIX DE AMADOR



OMO JUSTIFICA-
da reacción, que
impusieran apre-
miantes necesidades
del espíritu frente
al desborde de la

violencia y el ruido, la humanidad "sentimental, sensible y sensitiva", en lo que ella tiene de más sincero, permanente y armonioso: la juventud, la mujer y el artista, ha venido recordando por estos últimos tiempos, la centuria que va corrida, entre los tumultuosos y dinámicos días actuales y aquellos estáticos y recogidos, que vieran el advenimiento del Romanticismo¹.

Precisase sin duda con ello, más allá del efusivo recordatorio y del acto de justicia y de amor, hacia el

pasado: el fundamento de un anhelo, la fórmula de una nueva esperanza, vale decir el retorno a la verdad sencilla del sentimiento humano.

Evoquemos la génesis de aquel augural momento.

El ático clasicismo del Siglo XVIII, zaherido en su impecable dignidad de la belleza impasible, por la sonrisa cáustica y demoledora de Voltaire, iba a resquebrajarse en sus postrimerías, como una estatua helénica, ocultando su ruina

¹ Esta conferencia fué dictada por su autor en el paraninfo de la Escuela Superior de Bellas Artes el 25 de octubre de 1949, acto en el que el Maestro Raúl Spivak ofreció un concierto de obras de Chopin.

tremenda, bajo la hiedra funeraria del sentimiento romántico.

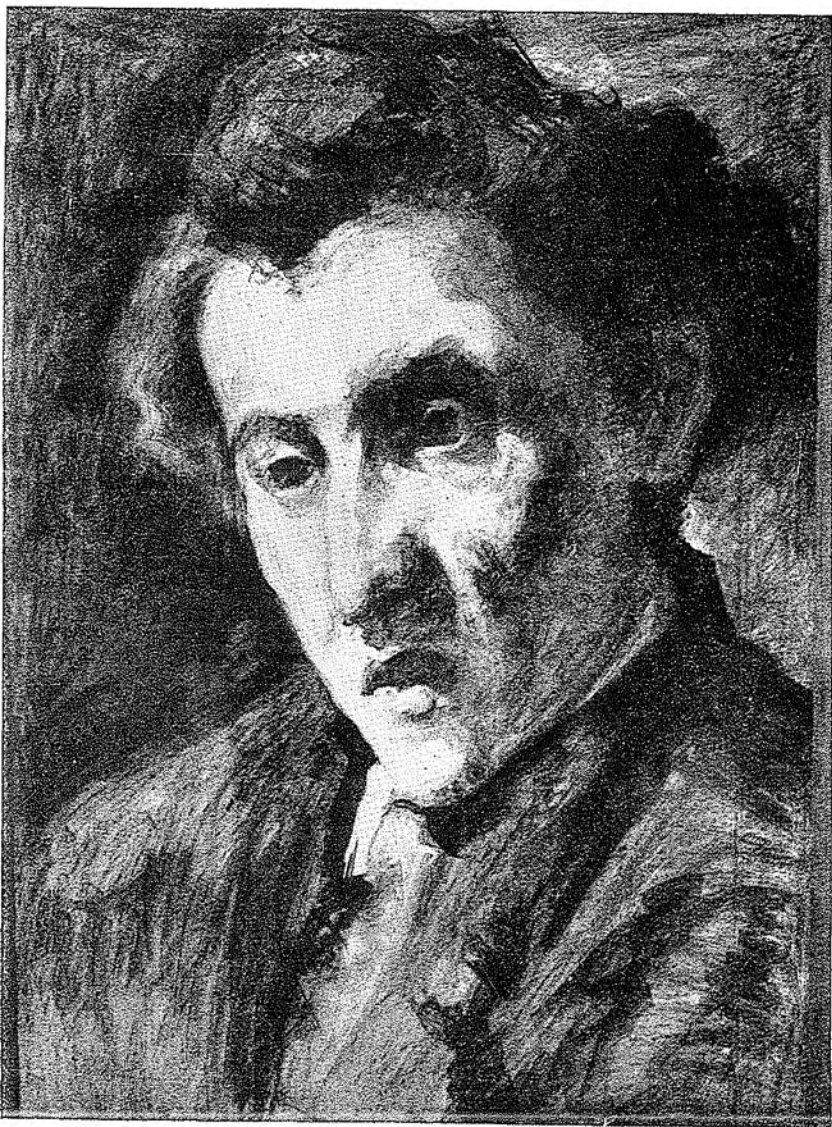
Es el verbo del Ossian, que baja envuelto en las misteriosas brumas de las Hébridas, para perturbar en la germánica floresta, la marmórea majestad del taciturno gigante de Weimar; y el candoroso suspiro de Werther, estremece el claro de la luna.

De allí en adelante, el humilde carrizo de Marsyas, va a substituir a la orgullosa lira de Apolo; y en aquel largo crepúsculo de los dioses, un mundo renovado, puesto de hinojos, como el cristiano caballero de las viejas baladas, espera en el silencio de su corazón, el dulce canto del ruiseñor . . .

Veamos ahora lo que fué o mejor dicho lo que es, el Romanticismo; si cabe recubrir con el ligero ropaje de las palabras, el vívido resplandor de las almas enagenadas de Amor y de Poesía. Nada más apropiado para representar este movimiento universal del espíritu humano, que tan armoniosamente veremos concretarse en la expresión estética del siglo XIX, en sus comienzos, que la paráfrasis evangélica que inscribiera Lamartine en el pórtico de sus

“Meditaciones” y que si bien se refiere específicamente a la poesía, extiéndose no obstante, hacia una concepción universal de la vida y de las cosas humanas, puesto que el romanticismo no significa sino la poesía en sí y por sí, bastándose a sí misma, en la fecundidad inagotable de su estro; en una palabra, la poesía vivida: “encarnación —dice el dulce cantor de El Lago— de lo que el hombre tiene de más íntimo en el corazón y de más divino en el pensamiento; de aquello que la naturaleza visible tiene de más magnífico en las imágenes y de más melodioso en los sonidos; a la vez sentimiento y sensación, espíritu y materia. Lengua completa, idioma por excelencia, que sobrecoge el ánimo del hombre, en toda su entera humanidad; puesto que ella es idea para el espíritu, sentimiento para el alma; imagen para la imaginación y música para el oído”.

Tres elementos complementarios, por cierto, entran en la composición de la maravillosa alquimia del verbo romántico: Dios, la Naturaleza y el Amor. A saber: el término de lo Absoluto, la gracia ponderable que lo manifiesta y el ritmo de la



Homenaje a Chopin (*carbón*)
DEL PROFESOR G. AMICARELLI

concordancia que lo resuelve en el corazón del hombre. El Sembrador; el campo de su labranza y la flor de su buena voluntad.

Ahora bien, si Luz y Sombra es el Romanticismo, anhelo y suspiro de vida; angustia y temor ante el sublime misterio de la Muerte; ¿dónde mejor determinar la abscondita conciencia de lo Desconocido y lo Innominado, que en el maestro angélico y vidente de los Nocturnos y de los Preludios? Por estar ya transubstanciada en la pureza indestructible del símbolo lírico, su obra, tierna y heroica, de cruento dolor y renovada esperanza, nos da la quintaesencia del sentido romántica de la vida; de aquella incontenible espiral rítmica que va del hombre a Dios. “¡Chopin! ¡Dulce y armonioso genio! ¿Qué corazón que lo haya amado, y quien que le haya conocido, no se estremece al oír su nombre, como al conjuro de un ser superior que se tuvo la dicha de conocer?”. Así puesta el alma de rodillas sobre la tierra fragante de la “*douce France*”, en la hora augusta de la despedida, abre su fraterna invocación quien fuera su

maravilloso confidente y amigo fiel: Franz Liszt, el entrañable rapsoda de Hungría.

“¡Dulce y armonioso genio!”, ¿cómo explicar de manera más simple y profunda, el optimismo y la nostalgia; la armonía contagiosa, el silencioso trance de amor, que despierta en nuestra ánima iluminada por su pálida y misteriosa presencia, la sombra leve y translúcida de Federico Chopin?

Desde el uno al otro extremo de la tierra, desgránase hoy, en la atmósfera sentimental del mundo, el rosario inefable de sus Preludios y de sus Nocturnos; la revelación deslumbrante de la vida secreta y el recogimiento supremo del espíritu en el dintel azul de la Ciudad del Perpetuo Silencio...

Es que Chopin está en el fondo de nosotros mismos, “como una luz y como una hostia”, para decirlo en el fervoroso verbo de Martí. Chopin es el suspiro de la Humanidad sedienta de imposibles; aquel ingenuo deseo de Belleza que señala Platon como el principio de todos los caminos; y que busca conducirnos hacia ese estado sublime de

revelación, que sólo alcanzan los sabios y los santos y por el cual suspiramos toda la vida, llegando apenas a vislumbrar, como aquí, a través de la música alada de Chopin, su imposible y lejana beatitud.

“Y quien por sus grados haya sido conducido hasta este punto —dice el maestro de Atenas— viendo por su orden las cosas bellas y llegando al fin de los arcanos de amor, verá de súbito una admirable belleza, por lo cual bien podemos tolerar todos los trabajos y miserias de la vida: la envidia, la incomprensión y la violencia.” ¡Luminosa Isla de Terciopelo, que suaviza todas las asperezas; Isla de la Perpetua Ausencia, donde descansará, por fin, nuestra ánima fatigada, cómo tórtola perdida en el mar! . . .

Esto expresa Chopin, en la música del Silencio, con la que acuna el viejo corazón del Hombre, atormentado por la sed insaciable del conocimiento; como la madre a un niño que despierta en la noche . . . Y su canción, es la Canción Inolvidable.

Existen, desde luego, otros magníficos purpurados en este cónclave de la Sagrada e Inmutable Ar-

monía, que pasan como estrellas erráticas sobre el cielo tormentoso de la conciencia humana.

Presentes están ante el recogimiento de nuestra beatitud, los nombres luminosos de Bach y de Haendel, de Haydn y de César Franck, peldaños de la misma escalera de fuego, que conduce a la Celeste Sión, a la Ciudad fortificada, que nos guarda del Olvido y de la Muerte. Y más aquí, sobre el seno mismo de la vida: Schumann, el inefable, y Liszt, el Peregrino Alucinado. En tanto que el suspiro de Parsifal estremece la estructura secreta del Universo.

Wagner, es el misterio de la selva, la inquietud arquitectural del Sueño; el eterno y desesperado combate entre la pureza del Angel y la estulticia de la Bestia; entre el rubio San Jorge de la cabellera de oro y el negro Dragón, de la encrespada y viperina melena.

Beethoven, es todo lo inmensamente sereno, el mar en su mansedumbre, la pampa en su desnudez, la montaña en su imperturbable y altiva soledad. El claro de luna; la noche estrellada; el Infinito: Dios.

Chopin, él, su amor y su dolor y su desesperanza; su anhelo imposible de vida; su tremendo temor hacia el misterio de la muerte, es el Poeta mismo, llevado al pináculo del misticismo estético, donde se manifiesta la depuración de los más hondos sentimientos que le solicitan y aquejan, desde el dolor a la alegría, a esa "alegría nueva", en la cual Beethoven había de encontrar el divino goce dionisiaco de la concordancia, de la reintegración al seno sagrado de la Unidad, en la Catedral deslumbrante del universo suprasensible; aquella "alegría por el sufrimiento", que fué la suprema floración de la sonrisa en los labios sellados del último mártir.

Hemos de hojear ahora —antes que el surtidor maravilloso de sus melodías arrebate y sostenga nuestras pobres almas de crepúsculo en la ruta sidérea de la Beatitud Suprema— el íntimo Antifonario de Federico Chopin, asomándonos como en puntillas al sagrario alucinante de sus visiones, que envuelve la espectral confidencia del claro de luna. Las Polonesas, romance caballeresco de capa y espada; las Mazurcas, raptó lírico de un amor em-

bellecido por la fatalidad, y los Preludios, el sagrado delirio de un alma enajenada de sí misma, por la atracción irresistible del infinito arcano.

"En las polonesas —dice Liszt— se hallan recogidos los más nobles sentimientos de la antigua Polonia". Constituyen el sello inconfundible de una raza que no se parece a ninguna otra, por la poesía de su cristianismo orientalizado; la militancia heroica de su perpetua rebeldía y la pasión irrefrenable de la Libertad. De ahí el ordenamiento viril de estas danzas populares, a las que no repugnaba mezclarse la aristocracia de la sangre y del espíritu, que las transporta, como lo atestigua la música de Chopin, desde la plaza de la aldea al fastuoso marco de los interiores palaciegos, donde triunfa el más brillante refinamiento oriental. Todo eso se transparenta en la evocación deslumbrante de la "Fantasía Polonesa", pero también, ahora y siempre, el dolor, la lágrima que cuaja en silencio en la efímera copa de Tokay. Es la sonrisa triste y comprensiva del Invitado vestido de negro: "*qui me ressemblait comme un frère . . .*".

Las Mazurcas, "es el placer del amor y la melancolía del peligro".

¿Qué clima pudo haber más apropiado para el artista predestinado, que siempre corre vehemente tras la fugacidad del primero, mientras presiente la inminencia ineludible del segundo? Es la Virgen Blanca, la inexorable "Maca", que signa en rojo la frente del Elegido. Misterio y presentimiento de un dulce galanteo, que bien pronto será eterna despedida. ¡Mazurcas de Chopin! ¡Alados espectros de las bellas mujeres de su tierra! ¡Fantasmas con pie de terciopelo, que estrujan suavemente el corazón del poeta y florecen en él como pálidas "rosas de invierno —estima Liszt— blancas como la nieve que las rodea y que entristecen con el sutil perfume de sus pétalos, que el menor soplo hará caer de sus débiles tallos".

En los Preludios —los predilectos de nuestra añoranza— está la música del silencio, de que nos habla el bardo bengalí:

Música de la unión del alma
[con el alma;

música del olvido de toda

[tristeza...

música que impregna todo lo que

[viene y lo que se va...

Mundo sellado de luz y de armonía, donde toda cosa descubre para nuestra intuición su recóndita esencia. Sólo puede regirle:

El Sentimiento, que es espíritu

[y Norma,

creadora trinidad de lo Increado, palabra del Silencio y ritmo de la

[Forma...

Lago del Loto Errante, inefable

[principio renovado...

Tal es la divina virtud, humana y metafísica que envuelve en "amoroso vapor", la atmósfera de los Preludios, donde vaga como una mariposa nocturna, tensas las negras alas tachonadas de estrellas, el alma candorosa de Chopin.

He aquí una leyenda musical que todos vosotros podéis vivir, cuando sobre el piano amigo se abre —incontaminado lirio de nieve que agoniza bajo la lluvia— el "Preludio de la gota de agua".

Una vez, un hombre pálido y taciturno, llegó a la Isla de Oro, desde muy lejos, desde el horror del siglo. Tiró su corazón como una rosa marchita, sobre la arena triste de la playa y desesperadamente sentado bajo los pinares sombríos que bordean monásticas y seculares ruinas, se puso a esperar la noche, la noche definitiva, donde morir como el lobo, en la sabiduría del silencio:

*Seul le silence est grand, tout le
[rest est faiblesse! ...*

Fué entonces que un viento venido, Dios sabe de donde, de más allá de la vida sin duda, de aquella Borderland, donde vaga —bruma impalpable— “nuestra dulce hermana la muerte corporal”, llegó a decirle la palabra del hechizo, porque esa noche una voz nunca escuchada, múltiple y única como el rumor de muchas aguas, estremeció toda la Isla encantada, como si hubiera bajado hasta la tierra la música pitagórica de las esferas...

Y la visión antigua de Demetrios transfigurada en cristiano y virginal espejismo, apareció en los almenares del Castillo del Rey; estaba

coronada de asfodelos y en sus manos divinas brillaba un espejo que era un rayo de luna...

La voz nacida en aquella noche esotérica va todavía por el mundo, estrujando corazones en su mortero de sombras, machacando efímeras luciérnagas humanas, que en su dulce delirio juzgó estrellas...

Los campesinos de Mallorca la creyeron bruja y alzaron contra su encanto irresistible inútiles conjuros; pero la Isla la recogió para siempre en el ramaje de sus pinares monásticos; en el eco quejumbroso de sus grutas azules; en el suspiro que se alza desde las cumbres hacia el cielo estrellado... y hoy envuelve la isla toda en una red impalpable de seda.

Un poeta de América —el hermano Guzmán— ha dicho el sortilegio melódico, en versos fluidos y persistentes como gotas de lluvia. Oíd, es el Castillo de las brujas; es la Cartuja ruinosa de Chopín.

*En el largo silencio del otoño,
cada amargura es un florecimiento
de belleza doliente,
que hace llorar de hermoso el
[pensamiento.*

*El vuelo de las hojas
prestigia de oro azul la rosaleta.
Los árboles se curvan
en una vasta ondulación de seda.*

*El beso de los siglos ha nevado
desconsuelo en los muros.
Como suspiros salen de las ruinas
los pájaros oscuros.*

*A través de los anchos portales
pasa el viento embrujado:
evocación de voces apacibles
que tienen sombra y musgo del
[pasado.*

*Los campesinos pueblan sus
[pinos
de fantasías y supersticiones,
alrededor de las murallas negras
y de los enigmáticos torreones.*

*Vive en los parques muertos, la
[leyenda
que ama la confidente
soledad olorosa de los campos
y el lírico silencio de la fuente.*

*Una música dice
la clara melodía
de dos seres que llevan en las manos
agua de eternidad y de armonía.*

*La música se adhiere a las
[paredes
vencidas y musgosas...
y se descuelga de los ventanales
como un milagro trémulo de rosas.*

“¡Milagro trémulo de rosas!”, pero de rosas pálidas, para las manos inmateriales, de la eterna e imposible Heroína, que duerme en el alcázar de la luna... Signo astral de un amor purísimo, jamás corporizado, que se arrodilla, perdida toda esperanza, en los umbrales serenos de la muerte. Así fué el amor de Chopin, por siempre incomprendido; ese amor que suspira para siempre en la ternura letal de la Isla Hechizada, por el enigma indescifrable, de la mujer inaccesible y lejana, más allá del efímero imperio de los sentidos.

Aquel Preludio alucinante de Valdemosa, cuya génesis se vislumbra, más bien presentida que penetrada, en el anecdotario raramente sentimental, de Jorge Sand, la mujer fuerte y victoriosa, inmortalizada a pesar suyo, por la fatalidad de aquel amor esotérico de perpetua despedida, no fué sino el prelude del definitivo Poema de

la Muerte, que cerrará en su estuche de ébano la dulce y tremenda "Marcha Fúnebre", río de sombra que transporta en sus aguas, quietas y profundas, el corazón doliente de la Humanidad.

Después de la primavera mediterránea, llega la dulzura y laxitud enfermiza del Otoño de París.

Callado está el canto del ruiseñor herido. Sus pequeñas plumas

grises revolotean en el viento frío que precede la noche.

El domingo 15 de octubre da comienzo la dolorosa crisis postrema que se prolongará por dos días. "La condesa Delfina Potocka —escribe Litz, presente en aquel instante supremo—, estaba vivamente emocionada y las lágrimas corrían por sus mejillas. Es entonces que Chopín la distingue erguida a los pies del lecho, vestida de blanco, alta y esbelta, semejante a una de las figuras más bellas de ángel, que jamás imaginara el más piadoso pintor, y que hubiera podido tomarse por alguna celeste aparición. Hubo un momento en que la crisis le permitió un poco de reposo, como para pedirle que cantara. Nadie se atrevió a contrariar sus deseos. El piano de la sala fué arrastrado hasta la puerta de la alcoba y la condesa cantó con la voz embargada por los sollozos. El llanto corría por sus mejillas y en verdad que aquel bello talento, aquella voz admirable, no habían alcanzado nunca una expresión tan patética y sublime. Se hubiera dicho que Chopin sufría mucho menos mientras la oía. Delfina cantaba el fa-

DE LA EXPOSICION
DE TRABAJOS DE ALUMNOS

Silvia Halphen: Estudio (óleo)



moso cántico a la Virgen, que según es fama, había salvado la vida a Stradella. ¡Qué bello es, Dios mío, qué bello es! —repetía dulcemente—. Si bien agotada por indecible emoción, la condesa tuvo el noble valor de responder a este último deseo de un amigo y de un compatriota, y volviéndose a sentar al piano, cantó el salmo de Marcello. Chopin se sintió peor; todos se llenaron de espanto y en un movimiento espontáneo se pusieron de rodillas. Nadie se atrevía a hablar; no se oía más que la voz de la condesa, que se elevaba como celeste melodía por sobre los suspiros y sollozos que formaban sordo y lúgubre acompañamiento. Era a la caída de la tarde y una semiobscuridad prestaba sus sombras misteriosas a aquella triste escena. La hermana de Chopin, prosternada junto a su lecho, lloraba y rezaba y no abandonó aquella actitud dolorosa, mientras vivió aquel, su hermano tan querido”.

Virtualmente, Chopin, había dejado de existir aquella tarde sublimemente trágica, para las miserias y angustias de este mundo y comenzaba el sueño divino de su Inmorta-

lidad. Sueño es este de la Inmortalidad, que constituye la aspiración metafísica del sentimiento romántico, el que ha de dictar a su gran hermano, el místico rapsoda de Hungría, esta oración postrera, que os invito a repetir ahora, junto al túmulo ideal que hemos querido elevar humildemente, al poeta maravilloso de la Libertad y del Amor:

“Todos nosotros, quienes por la

DE LA EXPOSICION
DE TRABAJOS DE ALUMNOS

Mario Reynoso: Estudio (óleo)



gracia de Dios, tenemos el supremo honor de ser artistas; esto es, intérpretes escogidos por la naturaleza misma, de lo Bello eterno; todos nosotros los que hemos llegado a él, tanto por derecho de conquista como por derecho de nacimiento; sea que nuestra mano domene el mármol o el bronce; maneje el pincel irradiante o el negro buril que graba lentamente sus líneas para la posteridad; ya corra sobre el teclado o tome la batuta que por la noche ha de mandar las fogosas líneas de las falanges de una orquesta; ya utilice el compás del arquitecto prestado por Urania o la pluma de Melpómene mojada en sangre; el papel de Polimnia bañado en llanto o la lira de Clío, acordada por la verdad y la justicia; aprendamos de aquel que acabamos de perder, a rechazar todo lo que no pertenezca a la más alta ambición del arte; aprendamos a concentrar nuestras preocupaciones en los esfuerzos que trazan un surco más profundo que la moda de un día; y renunciemos también por nosotros mismos, a los tristes tiempos de la futilidad y de la corrupción artística en que vivimos;

a todo lo que no es digno del arte, a todo lo que no encierra condiciones de duración, a todo lo que no contiene en sí, una parte de la inmortal e inmaterial belleza que el arte se encarga de hacer resplandecer para resplandecer él mismo . . .”

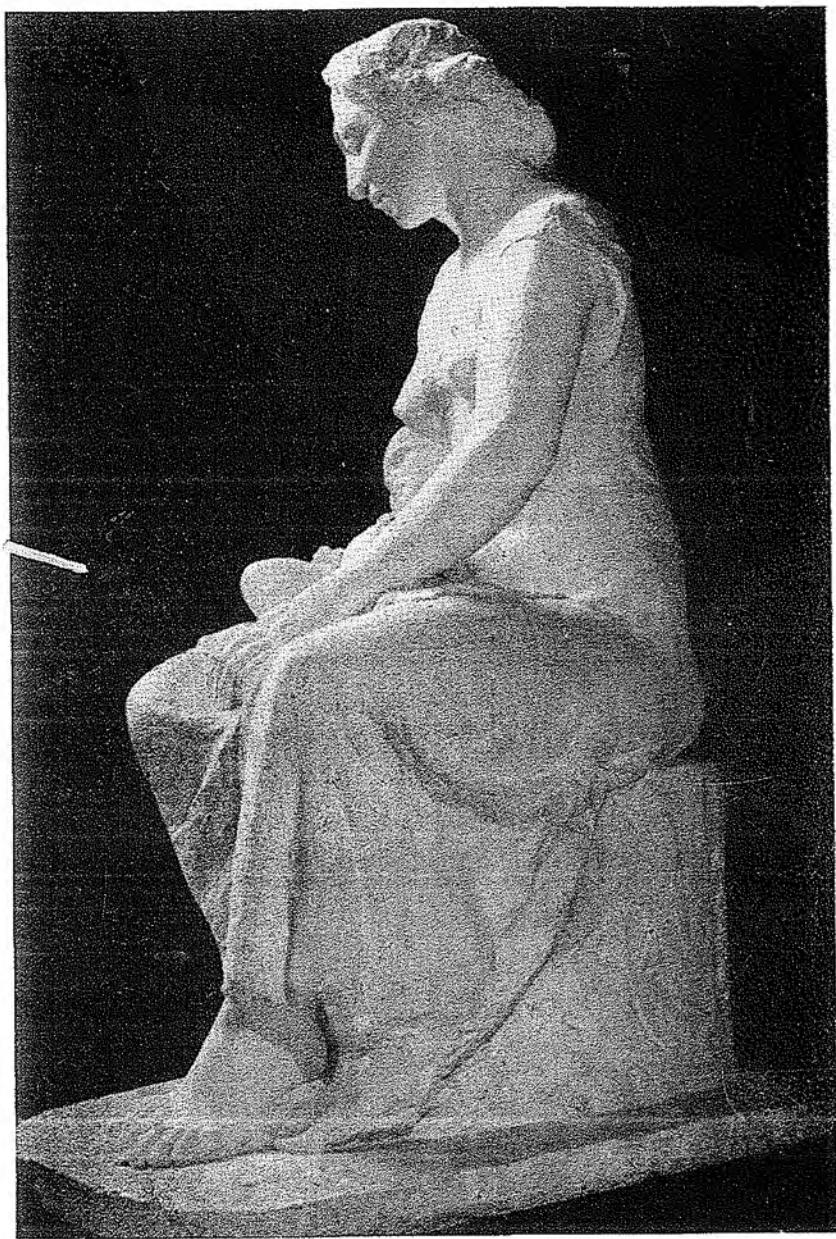
Cumplamos pues en el sagrario de nuestros corazones, la promesa vivificante de Liszt, y que este sea el tributo mejor, el más sincero y el más íntimo de nuestras almas unidas en el culto heroico de la Belleza, el que hemos de rendir esta tarde, al sublime mártir del Idealismo Romántico: Federico Chopin.

*Fuistes el más allá de los sentidos...
El amor que es martirio de pureza,
el aroma sutil de lo vivido
y la esperanza que a morir empieza.
Fuistes el más allá de los sentidos.*

*“Allí donde la pura música
[florece
está el soplo de Dios” —dice
[Kabir— música alada,
música de la luz que encanta y
[estremece
la divina virtud de la alborada.
“Allí donde la pura música
[florece . . .”*

*Y fué allí en los umbrales de la
[noche,
hecha en seda de sol, mística y
[bella,
para cerrarla en diamantino broche,
brotó tu canto, con fulgor de
[estrella! ...*

*Fuistes el más allá de los sentidos,
donde la pura música florece
en el recuerdo de los tiempos idos...
el amor que es martirio y estremece,
poesía del dolor, mística y bella,
Y en los umbrales de la noche:
[estrella! ...*



Aída G. de Soria: Maternidad

(Primer premio en el concurso entre alumnos del curso superior de escultura)
DE LA EXPOSICION DE TRABAJOS DE ALUMNOS

LA REAPERTURA

DEL MUSEO DE MONUMENTOS FRANCESES

por ALBERT MOUSSET



L MUSEO DE MONUMENTOS Franceses, que hubo de ceder su local a la Asamblea de la O. N. U. en 1948, aca-

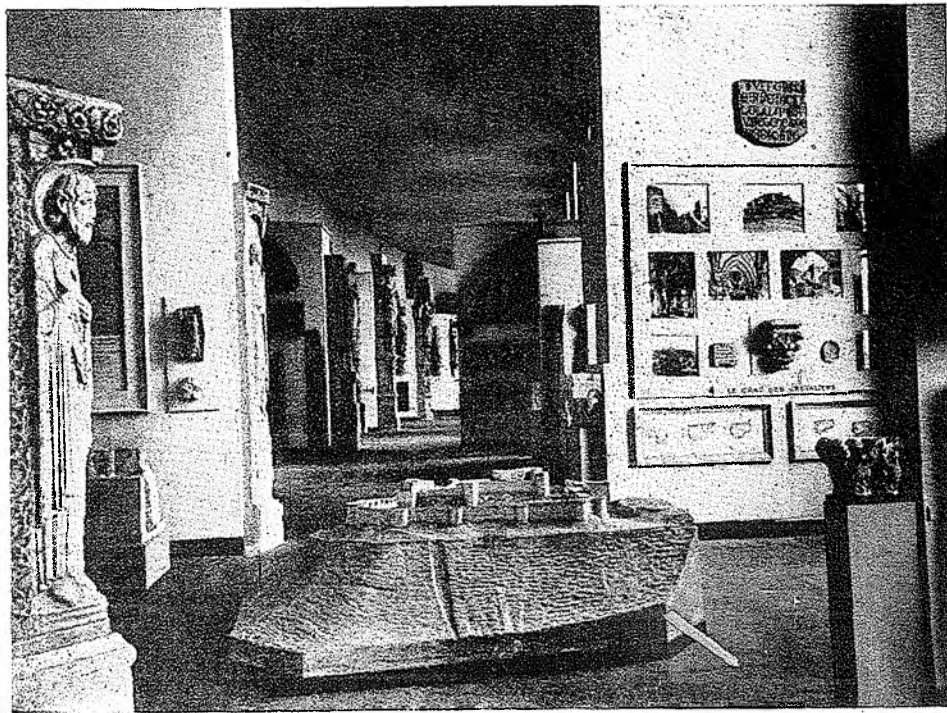
ba de reabrir sus puertas, en el Palacio de Chaillot, después de una acertada revisión de los dispositivos de alumbrado y de la presentación de las obras.

A fines del siglo XVIII existió un primer Museo de Monumentos, formado con los objetos de arte y mobiliario dispersos por la Revolu-

ción Francesa. Lo organizó el arqueólogo Alejandro Lenoir en el sitio de la actual Escuela de Bellas Artes, en la calle Bonaparte. Fué inaugurado en 1795 y suprimido en 1815, siendo los objetos que contenía distribuidos entre la abadía de Saint-Denis y las iglesias de París.

Un museo de escultura es, en realidad, un "hospital" o un "cementerio" de piedras, pues quita a su destino o a su ambiente las obras que recoge. La doctrina de la arqueología francesa actual es que conviene, hasta el extremo lí-

LA PUBLICACION de este artículo inédito y exclusivo para IMAGEN, es una fina atención que debemos al Secretario General del Servicio de Prensa de la Embajada Francesa en nuestro país, don Emique Fernández Latour.



Una de las salas del Museo de monumentos franceses, recientemente reabierto en el Palacio de Cbaillot

mite de lo posible, dejar que las estatuas sigan la suerte del monumento que les sirve de soporte. Es deplorable ver, por ejemplo, las esculturas originales reemplazadas por copias que no tienen ni su valor ni su acento, mientras las primeras van a enterrarse en la sombra de un museo donde pierden gran

parte de su valor decorativo y plástico.

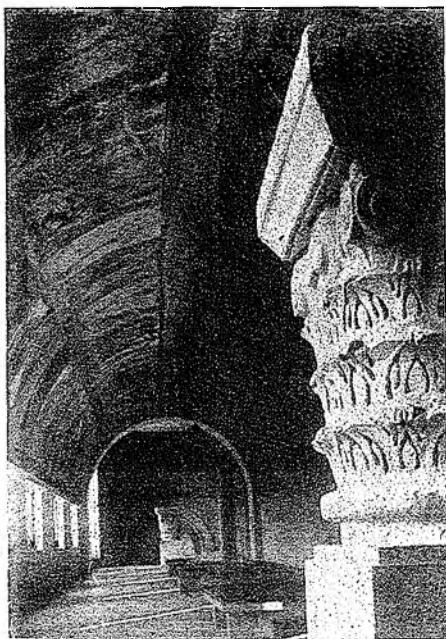
Empero, si se las deja en su sitio, estas esculturas están amenazadas de deterioro por los agentes atmosféricos (especialmente los vapores de ácido sulfúrico que impregnan el aire de las ciudades modernas),

LA REAPERTURA DEL MUSEO DE MONUMENTOS FRANCESES

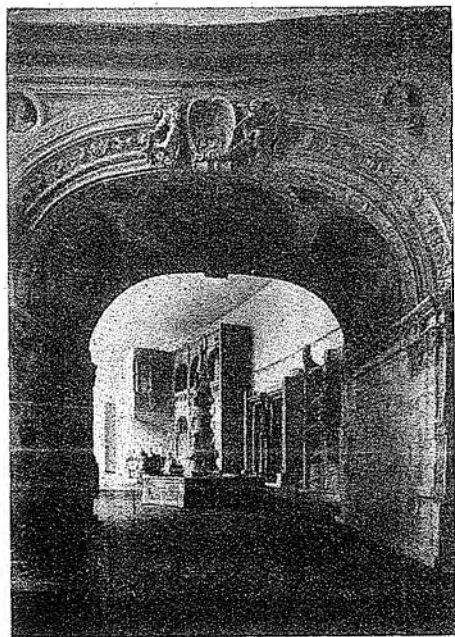
riesgo al que se agrega el de los bombardeos en caso de guerra. Las dos guerras de 1914-1918 y 1939-1945 han dado a este riesgo, una trágica actualidad.

De ahí la necesidad de tener reproducciones tan fieles como es posible de los originales, para el caso en que éstos desapareciesen. Este es el papel de los moldeados. Un

Bóveda de la nave de la iglesia St-Savin sur Gartempe (Vienne, Francia)



Una de las galerías de esculturas del siglo XVI del Museo de Monumentos Franceses



buen molde puede transmitir el reflejo real de una obra de arte, sin comprender ninguna de las taras de una copia, pues constituye una impresión directa de la obra, sin la intervención de ninguna mano moderna en los juegos de superficie derivados del modelado primitivo.

Pero el moldeado es una operación sumamente delicada y que,

en sus comienzos, causó serios perjuicios a los originales, arrancándoles pedazos o despojándoles parcialmente de la capa de cal que protege a la piedra contra las intemperies y erosiones químicas. Hoy la técnica del vaciado ha alcanzado un grado de perfección que permite apartar estos peligros. Gracias a ella se puede constituir

una "documentación preventiva" que garantiza la conservación de las obras maestras a pesar del vandalismo de los hombres o del tiempo.

La primera idea del actual Museo de Monumentos la tuvo Viollet-le-Duc, que la hizo adoptar por Jules Ferry en 1881. En junio del año siguiente se efectuó la inauguración, pero el propósito de su promotor era poner ante los ojos del público un conjunto de moldes que le permitiera comparar las obras maestras del arte francés y las del genio antiguo.

Desde entonces, esta concepción ha evolucionado. Al transformarse el Trocadero en Palacio de Chaillot, con motivo de la Exposición de 1937, el Museo de Escultura Comparada se convirtió en Museo de Monumentos Franceses. No contiene solamente estatuas, sino fragmentos enteros de arquitectura nacional o extranjera, reproducciones de vitrales y de muebles, y copias de frescos. Estas últimas

*San José: Un detalle
de la Capilla St-Martin
de Feneuillat (Maureillas, Pyr. Or.)*



ocupan en el museo un lugar cada vez más importante, en razón de la necesidad de conservar los coloridos de los originales, que el tiempo opaca o borra.

Conservación y comparación son, pues, los dos objetivos que persiguen las colecciones del Palacio de Chaillot, adscritas desde 1934 a

los Museos Nacionales. Los visitantes hallarán en ellas una serie de vaciados que van del período galorromano a la época contemporánea. Su diversidad aclara la evolución de dos milenios de arte nacional, constituyendo a la vez una galería de arte en que están representadas todas las escuelas regionales, y un museo de enseñanza.

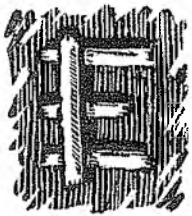


Lidia B. Ortiz: Cabeza

DE LA EXPOSICION DE TRABAJOS DE ALUMNOS

SOBRE TEATRO UNIVERSITARIO

Por Rodolfo Franco

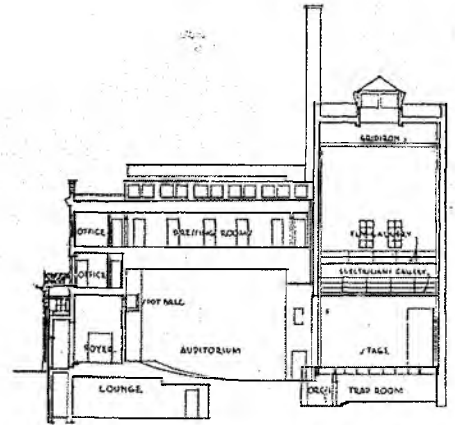


ES UNA IMPOSICIÓN del destino que el teatro viva de luchas y de esperanzas. Quién pudo imaginar que los espíritus atormentados de los que en él quemaron sus vidas dejarían el andamiaje perfecto de su gigantesca estructura a través del tiempo y del espacio. Lo curioso es que durante todas las épocas y bajo todos los climas, el teatro se desarrolló en una especial discontinuidad de conceptos y de formas y, en lo que va de este siglo, recrudescen los obstáculos sobre todo desde que el cinematógrafo se pre-

sentó amenazante con sus fabulosas realizaciones proporcionadas por ilimitados recursos económicos que le permiten suplantar la sugerente magia teatral con la verdadera representación fotográfica de todo lo que requiere como ambiente así como también de esos inmensos paisajes a los que la habilidad en el uso de la cámara reproducen con alardes y atributos del arte.

Entonces la posibilidad expresiva del teatro se vió invadida por extravagancias y convencionalismos que divorciaron la palabra de la plástica, y por lo tanto se deshizo el misterio al desaparecer ~~el deco-~~

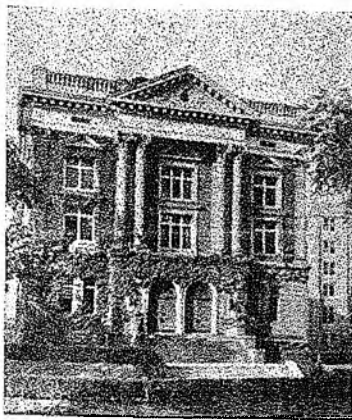
rado que transfiguraba la atmósfera, y que con sus cambiantes daba una animación invisible al espectáculo. Exaltada la palabra en el fondo desnudo del escenario, debía por ella sola despertar en la subconciencia del espectador el lugar y el clima aparente que debía rodear a los intérpretes, mas no fué así; y pronto cayeron en cuenta de que era necesario reateatralizar al teatro, retornándolo a la fórmula clásica de fundir en él todas las artes, devolviéndole su amor a la poesía, a la pintura, etc. Cuántos recuerdos nos trae ese momento crucial en el que se debaten fórmulas amigas y



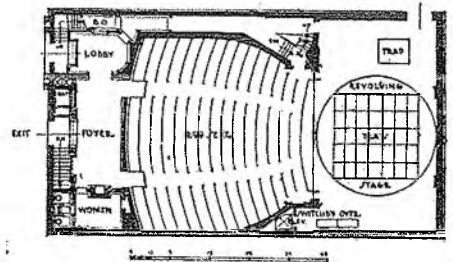
Corte del Little Theatre de New York

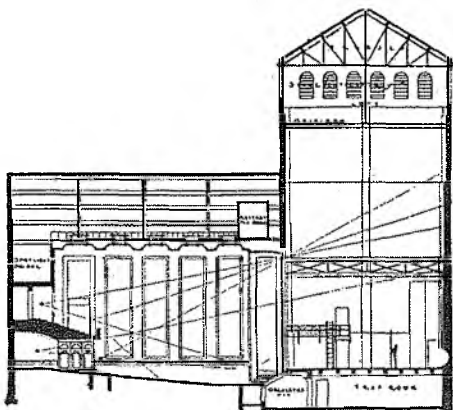
enemigas que conmueven sus cimientos trocando las ideas y la técnica, a los que su llama ardiente les ofrece ensueño y fantasía, en lo ético y en lo espiritual que es lo que afirma su sentido de emoción y de misterio.

Frente del Little Theatre de New York



Planta del Little Theatre de New York

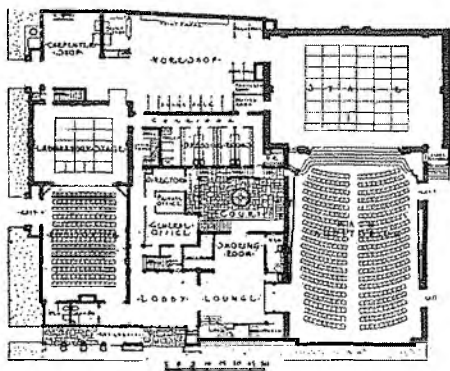




Corte del Cleveland Play House

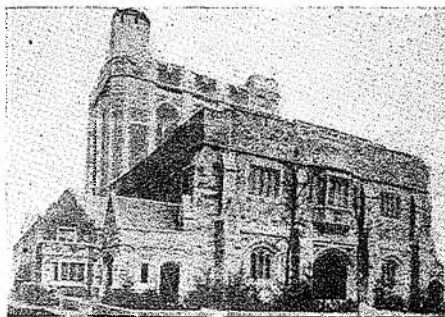
El advenimiento que es médula de sus principios creadores trae aparejado ingenio e inteligencia, como lo demuestran las obras cumbres de todas las épocas, que se eternizan en el tiempo; así hemos visto

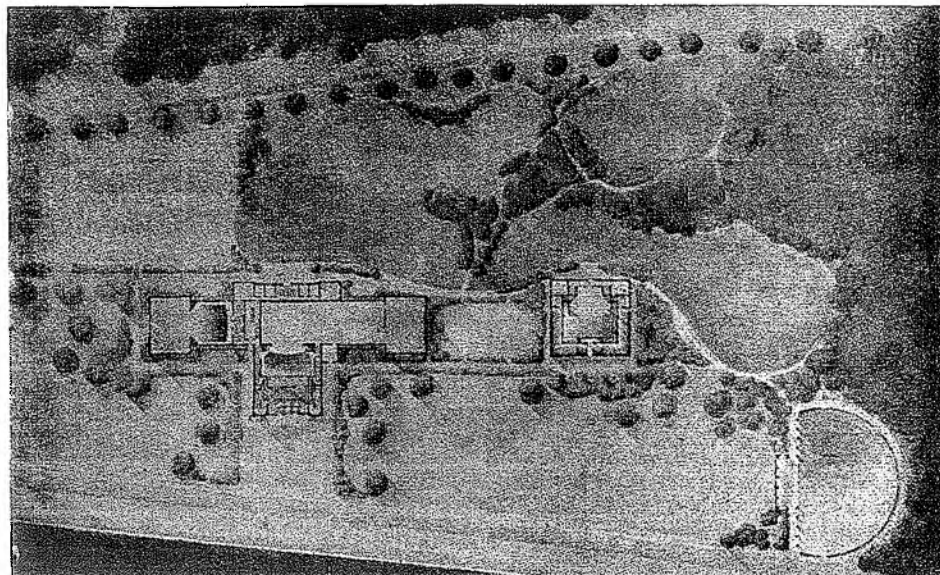
Planta del Cleveland Play House



a través de cien años "On ne badine pas avec l'amour" y también en su idioma, o traducido, a Moliere, a Shakespeare con sus comedias y dramas de hoy y de siempre, y el Oedipo Rey arrastrando sus dos mil años gallardamente recitado en todos los idiomas. ¿Podrá el cinematógrafo presentar un ejemplo igual? Mas no estamos hoy para dilucidar estas cosas sino para ocuparnos del teatro a quien la moda muchas veces interfiere sus gustos o si se quiere su fase exterior, permaneciendo su fondo y su acción artística vigorizada por ciertas premisas sobre todo aquellas relacionadas con la cultura, donde se debaten problemas sociales, científicos, históricos o de tradición que tienen, por lo tanto,

Frente del Yale University Theatre



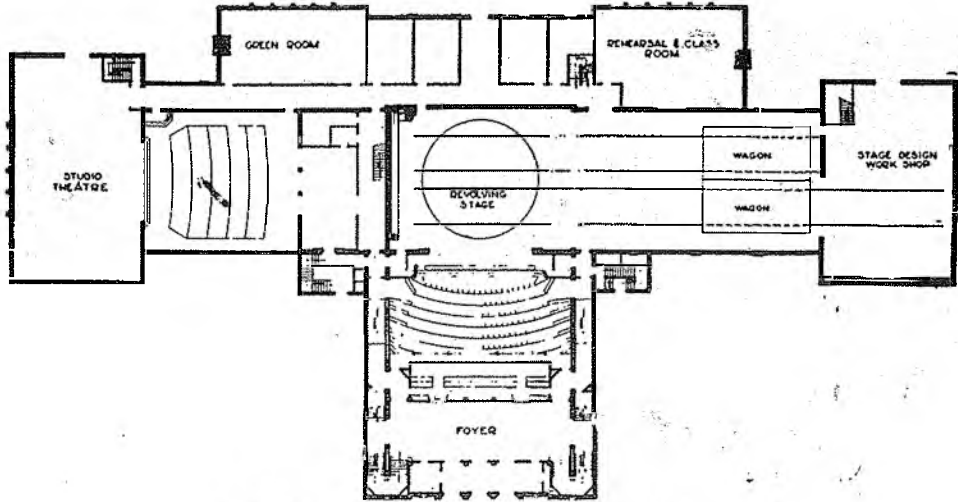


Planta general del Iowa University Theatre

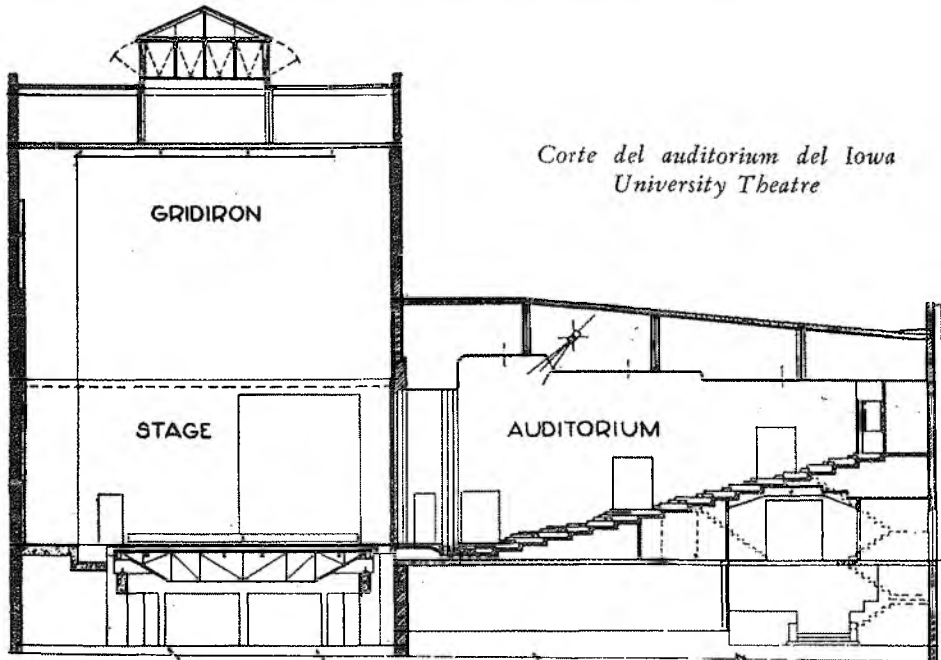
un verdadero culto por el teatro que se manifiesta todo a lo largo de su extenso territorio mediante casi setecientos teatros de aficionados que disponen de directores, actores, escenógrafos, maquinistas, iluminadores que actúan, pintan o arman los decorados tanto como hacen los trajes o barren el escenario. Y salvo alguna excepción en el cual se invita a un actor de prestigio para actuar con ellos, ningun-

no pretende retribución por su trabajo.

Balanceando tanta buena voluntad, es posible admitir el gran bien que significa el teatro en la cultura general así como en la educación del pueblo, a más del estímulo de las ideas y pensamientos básicos para nuestra vida. La parte que corresponde a las Universidades es grande, sobre todo por la forma en que deben realizar su labor, en acción continuada que se hace sus-



Planta del auditorium del Iowa University Theatre



Corte del auditorium del Iowa University Theatre

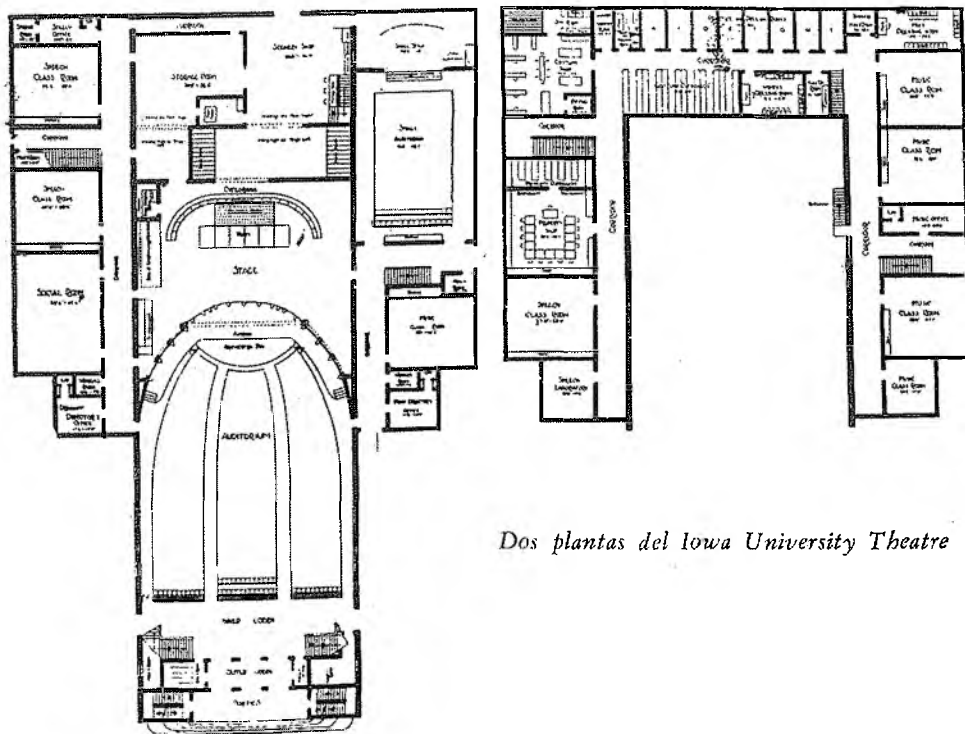
SOBRE TEATRO UNIVERSITARIO

tancia del teatro mismo, que nace en las aulas y se desenvuelve en los parapetos del escenario.

Todo esto fortalece la verdadera imagen del teatro, acentúa sus necesidades y lo que es importante renueva su sangre incesantemente, mediante dedicación y trabajo ofreciendo al pensamiento y al espíritu rumbos acordes a las humanas aspiraciones en una atmósfera de en-

sueño que llena el alma y la vida del pueblo.

Para relatar todo lo hecho por el teatro universitario sería menester un largo y documentado estudio; tengo a la vista lo que se ha logrado en los Estados Unidos en sus Universidades donde ha echado raíces y donde su vasta obra organizada y sostenida por espíritus sensibles e incansables resumen me-



Dos plantas del Iowa University Theatre

breo, los incaicos erkenchos, huecocochos o el cuerno del Camerún, como así las trompetas de caracol de Madagascar y el sankha de la India encuentran un eco en el potuto del Perú como un llamado de pasados milenios, como voces de antiguas razas que quizás formaban un solo continente.

Así las variadas flautas de Pan, precursoras de los majestuosos órganos, llamadas en Grecia siringas, evocando una patética leyenda, sicus y rondador en América o shiao

Indio colla tocando el sicus



Negro de la isla Salomón tocando la sirinx

en China, desafían a los tiempos en una comunidad expresiva.

Sigue vibrando la cuerda pulsada o frotada sobre una madera arqueada por un negro tocador de chiwaiawaia o por un indio araucano: el arco musical que en lenta evolución ha dado vida a una inmensidad de instrumentos de cuerda que subsisten con infinita longevidad.

Quimérica tarea sería buscar un orden de aparición de tantos instrumentos similares en su forma y en su misión. La arqueología y la musicología los presenta muchas veces cual seres gemelos de distintas razas y épocas de la Antigüedad; luego parecen enmudecer du-



Tocador de trompa del Camerún

rante siglos, desapareciendo de su patria, emigrando, adoptando diversas ciudadanía**s** bajo otros nombres, como invasores o invadidos.

Así, la flauta de la Mesopotamia —la ti-gi— hermana de las ma't egipcias, del ugap de los hebreos o del shiao de los chinos.

Busquemos la relación entre las arpas egipcias o sumerias con el kin-nor de Palestina o el magadis de Grecia.

El laud asirio llamábase trijor-dón en Grecia o gunbri en Africa.

Recordemos a las liras egipcias, al tradicional instrumento griego y a la lira de Abisinia, mientras la Biblia nos habla del nebel hebreo.

Elevaban su metálico sonido las trompetas egipcias (snb en jero-glífico) al unísono con la yasosra mosaica y el sálpinx helénico.

Y fueron los lejanos antepasados de nuestras cítaras el cheng chino, el aristocrático koto japonés, el asor hebreo, el epigoneión griego, que los árabes lo pulsaran más tarde transformado en qannun.

Un antiguo violín cilíndrico chino, cubierto de piel de serpiente boa que, según la leyenda fué in-

Tocador de erkencho





Tocador de caracol del Madagascar



Indio boliviano tocando el potuto

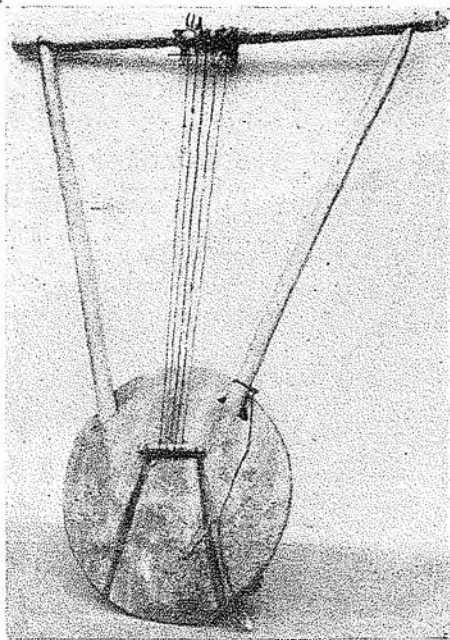
ventado por un mítico rey de Ceylán, Ravana (5000 años antes de J. C.) —de ahí su nombre ravanatrón— lo encontramos hoy todavía tocado por monjes budistas con el nombre de hu-ch'in, tiene similitud con el cangushi africano y llegará a ser con su caja armónica formada por media nuez de coco,

una especie de violoncello. árabe: el kemanghe.

Timbres de metales y piedras, magníficos carrillones y campanas que ahuyentaban a los espíritus maléficos en fragorosas sonoridades de gongs y xilofones, se elevan a través del tiempo en China, Japón, Java, Bali, mientras las suaves san-

Flautistas, cantantes, tocadores de clavinete y arpistas del antiguo Imperio egipcio





Arriba (a la izquierda): *Lira simétrica de Abisinia*

Arriba (a la derecha): *Tocador de cangshi o violín africano*

Abajo: *Tocador de chiwaiawaia*



zas del Congo resuenan como un débil reflejo de esas sinfonías metálicas y tienen un eco místico en nuestras campanas.

¿Conocemos el encanto de todas esas vibraciones sonoras milenarias? Los antiguos egipcios y los fenicios nos han legado muchos documentos gráficos, pero mantuvieron en

silencio las notaciones del sonido —si las hubo—; desconocemos así su música.

Pero antiguos cantos hebreos llegan con majestuosa austeridad hasta nuestra liturgia, evocando la primitiva vida pastoril o las luchas mosaicas o el florecimiento de la época de David o el esplendor de

la corte salomónica o el dolor de un milenario destierro.

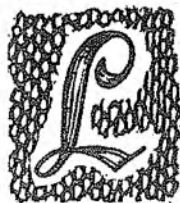
La severa pentatonía china vibra aún hoy hasta nosotros cual herencia incaica, mientras el Oriente sigue conservando sus milenarias tradiciones con su misterioso encanto.

(Continuará)

Francisco Vecchioli

1893 - 1945

Por ANGEL O. NESSI



A VIDA DE FRANCISCO Vecchioli pudo llegar a convertirse en mito: no le faltaba pasión, rebeldía, agresividad, sentido del humor, dolor grande ni muerte prematura. Quizá fué el primero o el último de una serie histórica (siempre es de buen tono imaginar que *“si un artista es grande ha de haber abatido una tradición y fundado una nueva”*); pero hoy, a cuatro años de su muerte, Vecchioli es una figura casi olvidada, en este mundo nuestro que tanto tarda en aprender el culto de sus artistas.

—No tengo la culpa de que el medio esté aún inmaduro para juz-

garme—, decía tratando de explicar a sus íntimos la resistencia que levantaba su pintura. Creemos que con estas simples palabras aguardaba confiadamente el fallo verdadero. Ahora que el olvido ha borrado a la vez fama y rencores, cabe un replanteo de esta vida no vulgar, porfiadamente idealista, que se agranda con el estudio de su obra y de su ejemplo.

Francisco Vecchioli Filip nació en La Plata, el 29 de octubre de 1893. Fué el pintor de la urbe naciente, gran catador de esencias en el alma de sus hombres y en la verdad de su paisaje.

Era hijo de Mariano Vecchioli, natural de Recanati, establecido

con fuerte empresa de decoraciones en nuestra ciudad, y de Santa Filipi, también italiana: en el pueblo de Gigli, y de Giacomo Leopardi, los abuelos maternos cultivaban una amistad vecinal muy antigua con la familia del poeta melancólico.

Francisco no hizo cursos ni estudios superiores: la Escuela Anexa y el Colegio del Sagrado Corazón le vieron pasar por sus aulas y en ellas recibió una instrucción primaria; de esta formación incompleta habrése resentido más de una vez la irreductible dificultad de problemas plásticos o estéticos que sólo cedían a la larga mediante aquel tozudo, casi "*ostinato rigore*" que pregonaban la austeridad de su talento. Semejante voluntad de estilo, unida a ejemplos que vienen del solar, de la estirpe, o lo que es más, de los maestros tardía y reveladoramente comprendidos, pueden compensar sin duda la insuficiencia de estudios sistemáticos cuando a ella se agrega una ardiente experiencia de la vida.

Desde su infancia mostró un carácter fuerte, casi áspero, altiva-

mente reacio a la efusión sentimental, un carácter de esos que, en el juego de acciones y represiones insintivas, suelen ocultar un alma en el fondo tierna y bondadosa. Años más tarde esta insociabilidad parecería un acto de defensa; pues así era el caso de Vecchioli, en cuya aparente involución egoísta pugnaba por expresarse una naturaleza soñadora.

Tales rasgos típicos cobijaban la pasión de la pintura. Temprano comenzó a trabajar con los hábiles decoradores de su padre, los Fiorini, los Michelini, los Rostoni. En esta breve galería de artesanos que incuban su formación manual merece recuerdo el decorador Rodolfo Bezzichieri, traído de Italia por don Mariano, artista que parece haber sido el más consecuente maestro de Francisco. Sobre todo si descartamos la influencia que pudo recibir en el taller de Pagneux, ya que el alumno rebelde permaneció muy poco tiempo en sus aulas. Es por otra parte verosímil que estos años de aprendizaje vayan repartidos entre algunas lecciones en la Academia de Montesinos (padre), y una práctica intensa en el cartón



Francisco Vecchioli: Las Riojanas

y en el muro; y no extrañará por lo tanto que muy pronto haya tenido lugar la emancipación juve-

nil y el trabajo de equipo con algunos compañeros como Ernesto Riccio y el ilustre profesor francés don

Emilio B. Coutaret. De esa tarea de conjunto quedaban muestras en el Colegio de Escribanos, en el antiguo Banco Hipotecario y en residencias particulares. Un ejemplo, por cierto nada feliz, son los paneles en el "ball" del Museo de Ciencias Naturales, firmados por el artista en 1923.

La adhesión de Vecchioli al ambiente de La Plata la advertimos, aparte esa pintura mural en la que se ejercitaba su innata vocación por lo decorativo, en la extensa práctica del dibujo de caricatura, con sus *Tipos populares* de la ciudad (1911-1918) que todavía recuerdan muchas personas con regocijo, y los "afiches" del carnaval adjudicados a Vecchioli y sus amigos, por concurso, en 1931.

Concedemos la mayor importancia, para el juicio de conjunto, a esta actividad de caricaturista y el éxito que obtuvo, ya que define el rasgo quizá más acabado en la obra del maestro: su penetrante facultad de aprehender lo característico de un asunto. Es esa sutileza daimieresca la que, ya en 1911, aplauden el público y los periódicos; la misma que le permitirá descubrir,

en reflexiva síntesis, el paisaje suburbano platense, con todas sus notas y contrastes de ambiciosos palacios surgidos a la vera de baches y yuyos... También la misma que, hacia el fin de su carrera, enfoca con singular complejidad los temas de una pintura argentina en donde las cuadreras, las elecciones, las festividades patrias y los quehaceres del pueblo encuentran al intérprete de sus temas evocadores.

En el año 1911, en un comercio de la calle Independencia, realiza Vecchioli su primera exposición de caricaturas de La Plata (1), presentando asuntos y personajes de la vida local agudamente observados y descriptos según la técnica predilecta del dibujo. Predilección que resulta del temperamento personal unido a la enseñanza que ha recibido de sus poco menos que ocasionales profesores.

Un año después obtiene en el Salón Nacional un premio Adquisición a *La Tarde*, óleo que, en 1915, formará parte del plantel con que se funda el Museo Provincial de Córdoba, que cuenta al au-

(1) *El Censor*, lunes 20 de noviembre de 1911.

tor entre los miembros fundadores.

En 1913 se realiza en La Plata un concurso de viñetas del prestigioso círculo "Ars", en el que resultaron premiados Juan Falsa, Reinaldo Olivieri, José Speroni. Vecchioli obtiene una medalla de cobre como recompensa a sus dibujos *Tinta fresca, Variedades, Ecos del Círculo, Libros, Diarios y Revistas y Temas de Arte*. Al poco tiempo exhibe óleos y caricaturas que lo presentan como un artista laborioso y de singulares dotes. Un periódico repara en su óleo *Pantano* definiéndolo como "vigorosa presentación de un paisaje típico de nuestras campañas"; y saluda, en las caricaturas, al "fino observador y, satirista".

Nos place aquilatar ordenadamente esta frecuencia de exposiciones porque son índice de una vocación segura. El año 1915, por ejemplo, es ya un trajín de actividades: el joven maestro se instala en Córdoba, donde se adscribe como dibujante en dos revistas, *Audax Córdoba y Nuevas rutas*; en junio expone, en el salón Fasce, veinte paisajes y cuarenta caricaturas que suscitan simpatía y caluroso

eco periodístico; y en noviembre, La Plata le encuentra presente en el aniversario de la Fundación, con diez *Impresiones* y varios apuntes, expuestos en el salón Ars en compañía de Ernesto Riccio (1).

El libro de recortes no menciona otras actividades hasta 1917: una exposición (2) de treinta y nueve óleos y dibujos: entre éstos cabe citar una media docena de estudios de caballos, en lo que se ahonda su labor de animalista.

En síntesis, cuando Vecchioli se embarca por primera vez rumbo al Viejo mundo, ha practicado ya todos los géneros: la decoración mural, la caricatura, el paisaje cordobés y platense, el interior, la naturaleza muerta, la figura humana y los temas de animales. Con ellos ha recogido no sólo una experiencia, sino también el aprecio de su público y algún premio modesto que

(1) *El Censor*, 20 de noviembre, y *La Provincia*, 24 de noviembre de 1915.

(2) Realizada en el *Bazar X*, comercio unido al progreso cultural de La Plata por haber fomentado las exposiciones de arte cediendo el espacio de sus salones de ventas. Cabe citar aquí otra simpática iniciativa: el primer viaje a Europa que realiza Vecchioli en 1918, fué subvencionado en parte por una gran tienda cordobesa.

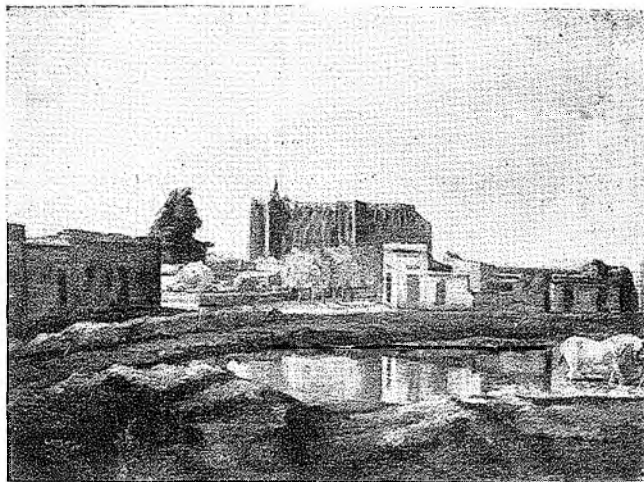
subrayan oportunamente sus dotes plásticas y su capacidad de sorprender los rasgos típicos y definidores de sus asuntos.

En 1918, pues, a los veinticuatro años de edad, Vecchioli realiza su primer viaje a Europa. Es curioso que no se instale directamente en París. Permanece un año en Pollensa, pueblito de las Baleares; luego trabaja un año y medio en Perpignan, en un taller de cerámica, donde mientras prepara bocetos y motivos para la decoración de piezas cocidas, llega a familiarizarse con algunos estilos primitivos. Esta actividad no interrumpe su ejercicio de la pintura ni su aprendizaje; pues lo vemos, en 1921, obtener un Segundo Premio para extranjeros en la Exposición de Palma de Mallorca.

El último período de este largo viaje (1918-1922) lo vive en París, donde alcanza a permanecer más de un año. Allí se relaciona con un grupo de maestros de la pintura y comienza el descubrimiento sistemático de los tesoros de arte que guardan los museos. ¡Qué

apremiante ansiedad la de esos años en Francia y en España, cuando se revelan poco a poco la tradición de la cultura, la madurez, la vida mundana y la bohemia! ¡Qué delirante espejismo de escuelas, de estilos nuevos, de programas! Ante esa reverberación de marea, el joven se maneja con prudencia. Quiere sumarse a las generaciones renovadoras, pero no advierte todavía la intención de esos confusos movimientos. Es un clásico a quien no pueden conformar del todo los impresionistas ni los "fauves", pero que todavía no ha comprendido el moderno clasicismo de los pintores cubistas. Esta comprensión estará reservada al segundo viaje. Pero no nos adelantemos. Cuando Vecchioli regrese a la Argentina seguirá pintando en una lenta evolución hacia la conquista del volumen por la síntesis, esforzándose en aquel tipo de paisaje panorama (1) que recibirá el más franco deshaucio, años más tarde, en el taller de André

(1) V. *Paisaje de La Plata*, 1933, Segundo Premio municipal en el Salón Nacional de ese año, con su sorprendente manera de cortar los verdes y los rojos.



Francisco Vecchioli: Paisaje de La Plata

Lhote. A lo largo de quince años, desde *Mediodía en Mallorca*, tan claro y fino como verdadero en la difícil captación de la luz mallorquina, hasta la lista de triunfos que señalan la vertiginosa culminación exterior de su carrera ⁽¹⁾, Vecchioli va concretando un colorido muy suyo, de armonías tranquilas, con aquellos verdes secos tan

personales y aquellos ponderados contrastes de valores en que las masas avanzan unas sobre otras, perfilan suburbios o siluetas de la Catedral aun sin torres, calles de piedra o de sembradíos recortados por igual en una clara geometría.

La crítica, sin advertir desde luego las posibilidades y las consecuencias a que podía llevar esta manera

(1) He aquí una lista: 1931, Tercer Premio, Salón municipal de La Plata. 1932, Premio adquisición, Salón del Cincuentenario de la Ciudad; Premio Estímulo en el Salón Nacional. 1933, Premio adquisición, Salón de Córdoba; ídem Salón Provincial de Buenos Aires. 1934, Premio E. Sivori, Salón Nacional; Adquisición, Segundo Salón

Provincial de Buenos Aires. 1935, Tercer Premio, Salón Nacional. 1936, por segunda vez, Premio E. Sivori. El 18 de diciembre de este año, la Comisión Nacional de Cultura otorga su primera beca, que favorece a Vecchioli. Este va a Europa y obtiene una Medalla de Plata en la Exposición Internacional de París de 1937, a la que concurre invitado.

pictórica, dió en alabarla sin rece-
los, satisfecha de saludar en el artis-
ta laureado ya con premios nacio-
nales, su presumible estancamiento.

Sin embargo, la historia enseña
una y otra vez que nunca debe la-
mentarse en un artista su aptitud o
su deseo de cambio, pues en el arte,
como en la vida, estancarse es mo-
rir. El pintor que llega a dominar
una manera y en ella se complace,
está perdido para la pintura. Por
eso debemos saludar alborozados
esa inquietud permanente de Vec-
chioli por renovarse que se produce
en él como una instintiva fatalidad.
No es extraña a estas ansias su pa-
sión por la lectura, que ha de ha-
berse despertado en los ambientes
intelectuales del Viejo Mundo. La
lenta compra de libros, que al mo-
rir Vecchioli alcanzaba a unos dos
mil volúmenes, comenzaría tal vez,
hacia 1920, aunque está probado
que el grueso de su librería vino al
país en 1938. En los anaqueles fi-
guraba no sólo la bibliografía de
artes plásticas que podía atesorar-
se en París, en 1937, sino obras di-
versas de literatura, biografía, no-
velas, versos. Sentía a los poetas y

gustaba comentar, un poco al des-
gaire, las colaboraciones dominica-
les de nuestros grandes periódicos.
Pocos sabían que su aversión por los
críticos librescos, sin ideas, deriva-
ba del conocimiento de sus fuentes
más o menos ocultas . . . Por lo mis-
mo estimaba a los autores origina-
les y le hemos visto recomendar li-
bros vividos, como por ejemplo el
Picasso, de Joan Merli, de quien
decía: "Conoce el movimiento y la
pintura de que trata". No se entu-
siasmaba, sin embargo, quizá por
no comprometer a fondo una opi-
nión que pudiera serle controverti-
da, dejando al descubierto deficien-
cias de cultura, cosa que, como la
generalidad de las personas que no
han tenido una formación sistemá-
tica, evitaba con cuidado.

Sea por la nostalgia inmanente
del Viejo Mundo, adonde pasó los
años más felices de su vida, o tan
solo por esta ansia de renovación
que señalamos, Vecchioli acaricia
su segundo viaje. La beca de 1935
le da la oportunidad de realizarlo.
Tiene ya, es cierto, cuarenta y dos
años. Los guarismos de su edad,
comparados con los del primer via-

je, son los mismos, pero a la inversa . . . Lo que sigue invariable es su entusiasmo, la emocionante lección de un hombre ya maduro que ha triunfado con su pintura, dispuesto a cortar amarras y a exasperar una técnica susceptible de tantos desarrollos y a la vez de tantas incomprendiones. Para los que no estaban en el secreto fué como una desviación, un comienzo, seguramente tardío . . . Mucho, sí, tuvo de nueva experiencia aquel echarse a andar como un muchacho dispuesto a herir el misterio de los castillos medievales, al mismo tiempo que recibía las enseñanzas de André Lhote. Cuando vuelve y exhibe sus novedades, muy pocos creen en él: le tienen lástima o le consideran deshonesto. La sorpresa que causan obras como *Figura*, desnudo con la cabeza de perfil armado en fuertes ritmos, en el Salón Nacional de 1939, lleva a la confrontación airada o quejosa, a contraponer ingenuamente como un desvarío lo que no era más que lógico desarrollo. Por eso, acaso lo que sorprende y descorazona a la crítica y a los amigos no ha sido

sino el dulce imperioso "*levántate*" de Lázaro.

Una segunda meta de este viaje fué Italia, cuna del arte y milenario solar de sus progenitores. Detiéndose un mes en Recanati, visitando a sus tías octogenarias. Luego recoge con fervoroso deleite las obras que contempla y estudia: fotografías de relieves antiguos, de urnas cinerarias, tumbas, retratos y esculturas clásicas, junto con reproducciones de dibujos leonardescos. Quien conozca su obra no extrañará, aunque ignore este nuevo proceso de formación, la presencia de un nombre renacentista de espíritu muy afín: Piero della Francesca. Toda la colección de frescos de la Iglesia franciscana en Arezzo figura en sus legajos de cabecera, en las excelentes reproducciones de Alinari. En cuanto a la escultura antigua, había estudiado los ritmos de Policleteo en geométricos esquemas que los resumen, estampando al lado de ese estudio las definiciones de 'metarnorfosis', 'metamorfismo', 'metamórfico', y 'metamorfosear', lo que demuestra hasta dónde le preocupaba el proceso de transformaciones de la realidad que in-

tentaba por entonces. El segundo viaje a Europa no ha hecho más que revelar al maestro los medios de actualiazr su lenguaje plástico, del que comenzarán a salir obras como el *Paisaje con molinos*, depurado y concluído después del regreso, y en el que la parquedad de detalles no molesta, como en la primitiva versión, la pujanza compuesta del asunto. Con Lhote ha entrevistado un virtuosismo mental nuevo; pero ha aprendido también que *“sólo por el frenesí se vuelve poeta el artesano”*.

Entre los pocos que siguen creyendo todavía en Vecchioli, después de este sensacional *“fracaso”*, se cuenta el camarada de la juventud, el maestro Ernesto Riccio, quien, desde la Dirección de la Escuela de Bellas Artes, llama a Vecchioli para que desempeñe la cátedra de Dibujo en los cursos superiores.

Esto ocurre en 1939. El rastro de esa cátedra fué breve pero fecundo. Después de agotadora lucha con los rudimentos de un lenguaje siempre en formación —lucha pareja

Francisco Vecchioli: Hornos



a una incomprensión pública que llegaba al sarcasmo—, Vecchioli cree estar en condiciones no sólo de aprovechar en sus telas la experiencia adquirida, sino también de comunicarla. No vamos a referir las luchas a que dió lugar la rápida transformación del taller de Dibujo. Aquí sí puede decirse que ha abatido una tradición para fundar una nueva. Comienza por preferir el ritmo armónico a la representación naturalista; incita al alumno a buscar, por sobre todo, el equilibrio de rectas y curvas e insinúa el problema, tanto plástico como psicológico, de la sinceridad: *no hacer nada que no se vea*. Le violentaba el croquis que recorta el desnudo, el “alambrecito” como lo calificaba despectivamente. El modelo es una plenitud de formas que comienza desde adentro; todos son cuerpos geométricos —decía gloriosando a Cézanne—; el cuerpo femenino, el equivalente de la columna. En esta concepción sistemática, los elementos ambientales y figurativos se armonizan en un equilibrio que suprime su antítesis, subordinando a la composición el cons-

ciente transporte de las proporciones.

En 1940, juzgando los resultados de esta enseñanza en la exposición de fin de cursos, pudo decir un crítico: “. . . El profesor Vecchioli no sólo provee a sus alumnos de un bagaje técnico, sino que estimula en ellos una inquietud que podríamos llamar cognoscitiva y que los conduce a no limitarse a trazar hábilmente, sino a “sentir” la línea, es decir a dominar, que es lo difícil en el arte auténtico, su secreto.” (1).

Pero el dibujo no es para el maestro tan sólo una tarea didáctica. Es fundamentalmente una forma para estudiar, la inevitable introducción a sus telas de mayor ambiente. Es el dibujo lo que nos permite acercarnos a su método de labor, esencialmente reflexivo, como puede advertirse en las observaciones que escribía al pie de bocetos para sus obras de mayor enjundia (2). Vec-

(1) *El Argentino*, 23 de diciembre de 1940.

(2) “Primero debo dibujarlo y sombreado con carbón, cosa que tenga una media tinta en general. Luego colocar los tonos y los acentos, más los blancos, etc.”. (Nota al dibujo para *Voten por el Doctor*).

chioli no dejó nunca de dibujar: era su "probidad" en la pintura y el fundamento de aquellas armonías esculturescentes que parecen culminar en *Composición*, en la muestra marplatense de 1943. Hasta se jactaba de ese cuidadoso entrenamiento dibujístico cuando en las exposiciones de la Escuela de Bellas Artes mostraba, en una especie de acto impúdico y revelador, algún retrato carbónico de la que todos llamaban su primera manera.

¡Los dos estilos de Vecchioli! ¡Cómo si una sensibilidad auténtica pudiera desdecirse a sí misma! Cada vez que se contemplan las obras en su conjunto, se lo palpa, esa división es meramente cronológica, inesencial. En 1945, como un homenaje al artista enfermo, el Museo Provincial de Bellas Artes organizó en el Pasaje Dardo Rocha una muestra retrospectiva. La había preparado el pintor Mariano Montesinos, amigo entrañable. El desdichado maestro, a pocos pasos ya de la tumba, lloraba de emoción. Allí estaba el mentís más rotundo a la antojadiza partición de su obra. Los dos Vecchioli se refun-

dían en uno solo, con una eficacia que ni él mismo tal vez había soñado. Allí se pudo ver cómo los elementos de la obra juvenil perduran, depurados, en la pintura de la madurez. Véase, por ejemplo, *Mujer sentada*, un pequeño cuadro de 1941, en el que las masas y formas están levemente geometrizados. El colorido se resuelve más bien en contrastes de valores; el cuerpo sensual, expresivo, recorta la mitad de su cabeza contra una ventana hábilmente abierta al fondo y recuerda con igual eficacia el procedimiento empleado en *Interior mallorquín*, del Museo Provincial de Bellas Artes, en uno de sus autorretratos y en el hermoso retrato de su hijo. Contémplese en seguida el pequeño paisaje urbano titulado *51 y 15*: es anterior al segundo viaje a Europa; pero en él la técnica de los pasajes, el color local de las casas de la derecha que se continúa hasta el cielo —campo cromático de los motivos edilicios—, nos lleva naturalmente al sistema de pantallas que exhibe en *Hornos* (1941). Es la exacerbación de una técnica, que propugnaba Lhote. Entre uno y otro no

hay más distancia que la que va del enunciado a su respuesta.

Sin embargo, los últimos momentos de la obra vecchioliana imponen un doble punto de vista en su análisis: el aspecto plástico y el asunto. Hablando plásticamente, cuadros como *Voten por el Doctor* (1941), *Para todos los hombres de buena voluntad* (1942), *Tomando mate* (1943), *Las Riojanas* (1944) o *Cuadrera en día patrio* (1945) ⁽¹⁾ unen, a su arquitectonicidad completamente pictórica, un desarrollo de los principios del paisaje compuesto aplicados a un género vario, esa especie de horror al vacío y la repetición de motivos que lo acercan al gótico. Con todo, esto encajaba el problema de una pintura estructuralmente decorativa y de sentido, por lo tanto, bidimensional, última fase de su estilo que ya creía resuelta con *Las Riojanas*, como efectivamente ocurre.

Remozando lo viejo, que es como se renueva el arte, Vecchioli se halla en una nueva síntesis que agrega su sello personal a las so-

luciones de una escuela artística definida. A una tendencia arraigada en el espesor de lo real ha sustituido una visión de máxima sencillez connotativa, pero a la vez de un realismo profundo.

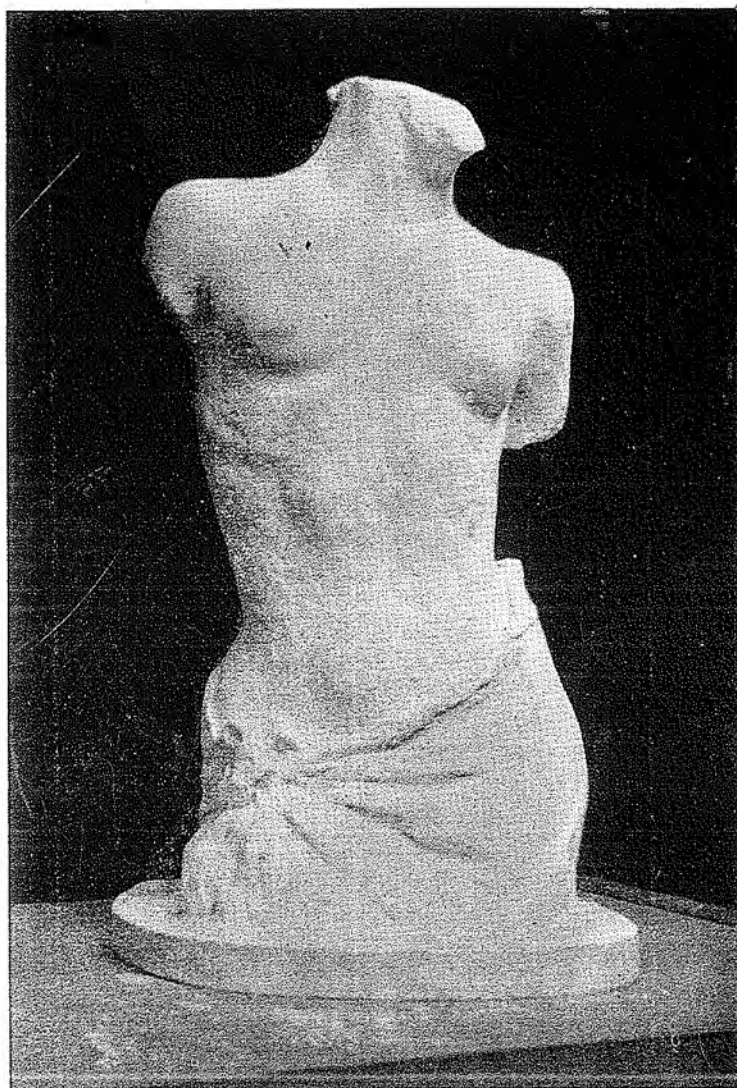
Interesa analizar ahora el proceso creador de esta pintura. ¿Cómo procedía Vecchioli?

Durante mucho tiempo tomaba sus apuntes y manchas del paisaje natural: es el procedimiento de las impresiones de Córdoba, de *Marina* (España), de todos los cuadros anteriores a 1937. Cuando, a partir de este año, las enseñanzas de la pintura moderna le proscriben ejecutar "d'après modèle", el problema pictórico vuelve a abrirse hasta sus cimientos.

¿Cómo va a proceder ahora? Su conducta no ha de ser forzosamente distinta a la de otros pintores contemporáneos.

Muchas veces, garabateando formas, Vecchioli se deja llevar por los devaneos del inconsciente. De pronto, en el discurso libre de la mano, surge un perfil, un ritmo, una armonía. El artista se apresura a con-

(1) Reproducida en el número 3 de IMAGEN.



Luisa Galeano: Torso
DE LA EXPOSICION DE TRABAJOS DE ALUMNOS

COMPOSICION Y COLOR EN EL PAISAJE

por RODRIGO BONOME



N TODO JUICIO estético se impone la presencia de un concepto ideal llamado a servir de punto de relación.

Ese punto determina el valor intrínseco de la cosa juzgada, pues que la belleza se establece confrontando la "cosa ideal" con el objeto o sujeto, y estableciendo la distancia entre éstos y aquélla. Así, una llanura nos parecerá monótona si la juzgamos con relación a las líneas diversificadas de un paisaje accidentado; y este paisaje nos resultará menguado si procedemos relacionándolo con un panorama montañoso. Es sin duda la montaña con la versatilidad de sus for-

mas, lo que de mejor manera determina el ideal estético. Sus líneas quebradas, susceptibles de condicionarse a un ritmo, presuponen un recurso de composición no desdenable. Porque ya no es el caso de plantar un caballete frente al paisaje y reducirse a transcribir todo aquello que la naturaleza ofrece a la codicia de nuestros ojos. Decir de ella que es la cosa más perfecta del mundo no es aventurar un juicio problemático. Es aludir a una razón incontrovertible. También una mesa, una rueda o una silla son cosas perfectas, siempre que se las mire en toda la estructura conformativa. Pero el rayo de una rueda o la pata de una mesa o de una silla, dejan de ser

cosas perfectas por lo mismo que no alcanzan, por sí solos, a determinar la rueda, la mesa o la silla. Y es el caso de que un pintor, en trance de trasladar un paisaje a la tela, está tomando una ínfima parte de la naturaleza y no toda la naturaleza. Es decir, está tomando una parte que no es perfecta como no es perfecta la pata de una mesa o el rayo de una rueda con relación a la mesa y a la rueda. En consecuencia, no se diga que el paisajista será tanto más eficaz según se ajuste a lo que sus ojos están viendo; muy al contrario, si la transcripción ha sido exacta, la obra será imperfecta. Este paisaje o ese trozo de naturaleza que está circunscrito dentro del ángulo visual del pintor, debe adquirir en la transcripción, una absoluta totalidad. Y para ello, habrá que someterlo al rigorismo de la geometría, pues no es prudente dejar que el problema sea resuelto por la intuición.

Sabemos que la Estética es algo más que una teoría y sabemos que no todo lo que el hombre encuentra hecho responde a las exigencias de un razonamiento estético. A lo

sumo, la naturaleza nos dará los elementos para el paisaje, de la misma manera que el diccionario nos presta las palabras con que discutiremos. Ordenar aquellos elementos y estas palabras, es labor de hombres, y ordenarlos bien es tarea de artistas.

De lo que queda apuntado se deduce que el concepto ideal llamado a servir de base para establecer los grados de belleza de un paisaje, es materia de educación y de conocimiento. No podrá tener exacta idea de la belleza de un trozo de planicie quien desconozca el valle y la montaña, quien no haya visto nunca la costa, quien no pueda relacionar ésta con aquel. Eso en primer lugar. (Aludimos al paisaje como motivo pictórico, como pretexto susceptible de concitar el interés de un artista. Ninguna relación debe verse entre el paisaje como "motivo" y la obra "producta" de la mano del artista. No nos referimos aquí a la obra de arte sino al asunto que la provoca.)

Frente, pues, al paisaje —decíamos—, a un determinado paisaje,

debe recurrirse al tipo ideal como quien recurre a un cartabón, pero ese tipo ideal de paisaje no nos será ofrecido como miel sobre hojuelas. Debe re-construirse conforme a ciertas exigencias estéticas, pues sería mucho pedir que la naturaleza nos lo ofreciera como modelo intocable. Desde luego que ese tipo ideal deberá encerrar sus líneas, aún las más diversificadas, en una sola forma unitaria. Y tal requisito exige la depuración de cuanta línea no concurra a aquel fin. Lo esencial es lo sintético, aunque lo sintético no debe excluir ni lesionar lo característico.

Hemos aludido a la geometría como recurso de equilibrio y el detalle no es caprichoso. Un paisaje sometido al rigor de sus leyes hace que el observador se sienta sosegado y goce el espectáculo sin la angustia que provoca una torre de Pisa, por ejemplo, un edificio en ruinas o una línea inclinada. Los elementos de un paisaje que están en la naturaleza, se organizan gracias a la geometría. Cézanne demostraba saberlo bien cuando distribuía esos elementos armónicamente,

y cuando se empeñaba en llevar por la superficie de sus cartones, aquellos arabescos que desde el suelo al árbol, del árbol a la montaña y de la montaña al cielo, seguían un itinerario prefijado hasta encerrar el motivo con un singular criterio de la totalidad. Y es el caso que antes de Cézanne, entre los renacentistas, procedió o precedió a la ejecución definitiva del cuadro, el trazado de las líneas conforme a las leyes de la sección áurea, para guiar o corregir el dibujo de manera que el todo fuese una cosa armónica. Después de los renacentistas fué Poussin, y ya, contemporáneamente, Juan Gris, André Lhote y otros muchos. Podemos hablar, pues, de formas perfectas, de formas ideales, y no será absurdo establecerlas para crearle una razón estética al paisaje.

Pero, será preciso que las normas no impidan la trasmisión directa de las emociones, ya que, en su defecto, privaríamos al paisaje de una condición esencial. La síntesis que es el resultado lógico de toda norma, debe asumir un valor depurativo pero nunca restrictivo.

Cuanta línea importe un recurso de espacio, debe tener su importancia. Esas líneas que algunos llaman directrices y que establecen la tercera dimensión, van implícitamente ligadas con el concepto rítmico y el sentido unitario, del todo. Y será cosa de especial interés el hallazgo de un motivo dominante. Y un solo punto de concurrencia contribuirá a que el concepto unitario aludido adquiera su verdadera significación. Eso en cuanto a la forma, al continente. Mas, no hay que olvidar que tales preocupaciones importarán, a lo sumo, un cincuenta por ciento del valor de un paisaje. El otro cincuenta por ciento corre por cuenta del contenido, y eso sí que no nos será dado de regalo ni podremos lograrlo en base al cumplimiento de preceptos. Lo objetivo estará allí, frente a nosotros, insensible a cuanto reforma se nos ocurra. Lo subjetivo no podrá ser materia de alteraciones. Ese extraño influjo que nos ata emocionalmente al motivo, que se apodera de nuestra voluntad, que nos atrae y a veces nos domina al extremo de hacernos sen-

tir disminuídos; esa delectación que nos envuelve y nos transporta, no puede tener otro vínculo de interpretación que nuestra propia capacidad anímica, ni otra fuente de referencia que la del paisaje mismo.

¿Excluye esta explicación todo argumento llamado a calificar un paisaje imaginativo? Claro que no; pero será preciso que el producto de nuestra imaginación adquiera las características subjetivas necesarias para no rechazar las relaciones que deberán establecerse con la cosa ideal.

Muchos son los que sostienen que la belleza surge de la realidad, y no pocos admiten que lo ideal puede ser tanto o más bello según se relacione con esa realidad. En cierto sentido puede aceptarse ese criterio, pero con las salvedades del caso, pues la ciencia ha visto caer estrepitosamente muchos juicios que parecían categóricos. Admitir sin reservas que lo bello es lo real y que lo ideal puede ser bello según posea mayor o menor dosis de cosa real, es poner al margen de toda apreciación las especulaciones cerebrales de tantos artistas que han

COMPOSICION Y COLOR EN EL PAISAJE

enriquecido el acervo artístico del mundo con elucubraciones esencialmente imaginativas.

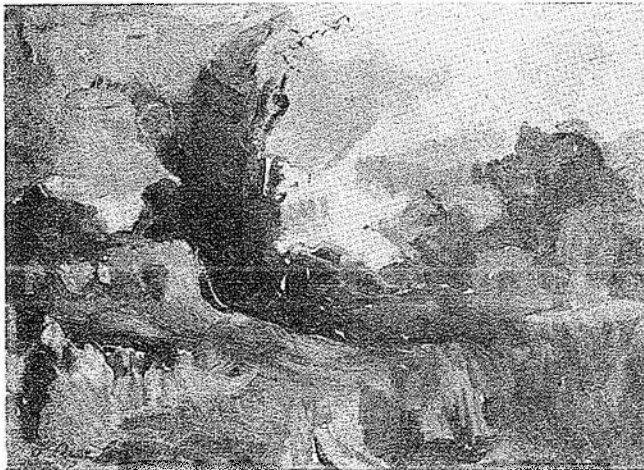
Volviendo al paisaje natural en cuanto motivo pictórico, no debemos echar en saco roto una condición que suele ser de importancia y que no pocas veces aumenta su valor. Nos referimos a "lo característico". Carlos Lemcke dice en su Estética refiriéndose a esto: "En todo buscamos lo característico (en la raza, en el estilo, etc.). Tanto lo bajo como lo feo, lo falso y aún lo malo, han de mostrarse caracte-

risticos. Sólo así los respetamos estéticamente."

En el paisaje, lo característico es primordial; tanto como puede serlo la condición unitaria del todo. Lo característico diferencia y crea ese algo capaz de dar a un paisaje la ubicación exacta de lugar y de tiempo. Esas calidades, las de lugar y de tiempo, habrán de preocupar al intérprete por lo mismo que son ellas las que generan la subjetividad del paisaje. Y no en balde se hablará de comprensión. Los paisajes, como las personas, deben ser comprendidos. Muchas veces hemos sido in-

DE LA EXPOSICION DE TRABAJOS DE ALUMNOS

Ernesto Díaz Larroque: Paisaje (óleo)



diferentes e incluso hemos repudiado a sujetos que, de momento, no lograban atraernos. Fué después de cambiar las primeras palabras que hemos encontrado en ellos la identificación sentimental necesaria para hacernos grata su presencia y su conversación. Del mismo modo hemos pasado indiferentemente, alguna vez, frente a un motivo que más tarde había de interesarnos. Es que el paisaje exige un estado de ánimo especial. Según sea ese ánimo lo veremos triste o lo veremos alegre. La montaña tiene esas variantes que no son más que nuestras propias variantes. También el mar las tiene. Aquella y éste provocan la introspección. Es en la montaña, y sobre todo al atardecer, que el alma se siente transportada, al extremo de no saberse si es la tristeza del paisaje lo que nos entristece o nuestra tristeza la que hace triste el paisaje. Lo indudable es que tal fenómeno indica que se ha creado entre el paisaje y nosotros, esa relación espiritual propia de quienes se comprenden. Y también puede ser que la montaña nos intimide. O nos intimide el mar.

De cualquier manera la intimidación es un sentimiento y ello indica que hemos comprendido a la una y al otro. O puede darse el caso contrario. El caso de que nos habla Reclús: *"Si había sentido un movimiento de alegría a mis primeros pasos en la montaña, fué por haber entrado en la soledad y porque rocas, bosques, todo un nuevo mundo se elevaba entre lo pasado y yo, pero comprendí un día que una nueva pasión se había deslizado en mi alma. Amaba a la montaña por sí misma, gustaba de su cabeza tranquila y soberbia, iluminada por el sol cuando ya estábamos entre sombras; gustaba de sus fuertes hombros cargados de hielos de azulados reflejos; de sus laderas en que sus pastos alternan con las selvas y los derrumbaderos; de sus poderosas raíces extendidas a lo lejos como las de un inmenso árbol, y separadas por valles con sus riachos, sus cascadas, sus lagos y sus praderas; gustaba de toda la montaña, hasta del musgo amarillo o verde que crece en la roca, hasta la piedra que brilla en medio del césped."*

Hasta ahora hemos hablado de las formas y de las líneas; nos hemos decidido por la composición unitaria, por el punto de vista absoluto y por un punto dominante dentro del asunto. Pasamos ahora a la importancia del color como animador del dibujo. Sostenemos en la teoría y en la práctica que si hay una perspectiva que condiciona las cosas en el espacio, hay otra que condiciona el color dentro del mismo espacio. La misma categoría que dimos al ritmo cuando hablábamos de las líneas, debemos dar al equilibrio en tanto aludimos al color. En ese sentido preciso es que el paisaje sea observado bajo dos aspectos: uno general y otro particular. En el primero de los casos, el artista observa panorámicamente y establece la entonación general sin detenerse en los detalles sobresalientes. El paisaje será así verdegris, verdeazulado, violáceo, gris, rosado o dorado. Esa entonación general es la que debe tener en cuenta el artista para trasladar el motivo a la tela o al cartón. Y debe proceder por referencias para establecerla exactamente. Así,

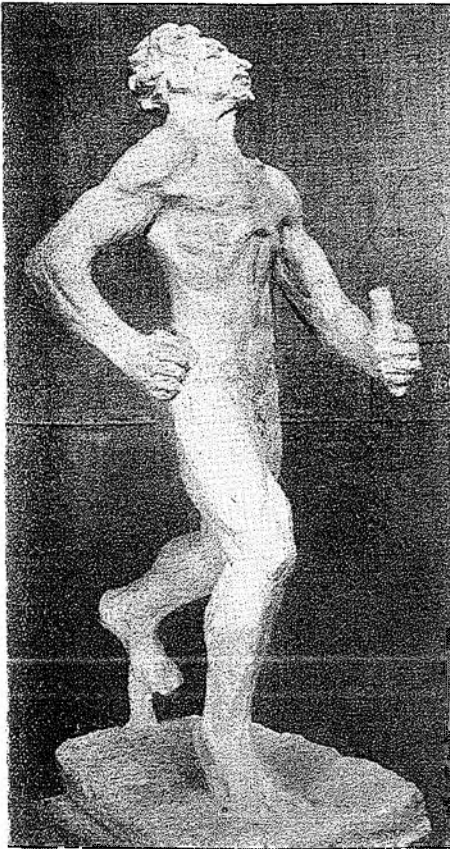
en un paisaje cualquiera, puede haber un camino ocre cálido. La potencia o la saturación de los verdes será establecida con relación a aquel ocre cálido. El punto de referencia puede ser cualquier otro color dominante: una pared blanca. Resuelto así el motivo y registrado el tono ambiente, se procederá al estudio en particular de cada uno de los elementos que lo componen. Pero ese estudio en particular, si bien debe contribuir a dar ubicación exacta a cada uno de aquellos elementos, no deberá evadirse de las imposiciones que determinan el aspecto general de que hemos hablado. Y sobre todo, perspectiva en el color tanto como en el dibujo. Nada de espectáculos absurdos que rompan la sumisión de las partes al todo. El paisaje es unidad. Unidad de color y de dibujo. Un color dominante y un punto dominante son preocupaciones del artista que sabe componer y sabe entonar. Todo lo demás debe ser subsidiario de aquel punto y aquel color. Y es necesario tener presente que los elementos compositivos del paisaje están en el espacio

envueltos en atmósfera, que la atmósfera tiene color y que según sea la cantidad de atmósfera que separa a un determinado color del lugar

DE LA EXPOSICION
DE TRABAJOS DE ALUMNOS

(1er. Premio de escultura en las
Olimpiadas Universitarias)

*Heberto Andrade: Impresión de la llegada
de la carrera de posta*



en que nos hallamos, tanta será la alteración de ese color considerando su potencia original. Pero esto que es, por decir así, la parte racional del problema, no excluye el análisis técnico que contempla la relación de los colores entre sí, de manera que no se divorcien sino que se armonicen.

Si los elementos disparejos que la naturaleza nos ofrece son factibles de depuración —lo que implica utilizar unos y rechazar otros o alterarlos simplemente— los colores no escapan a la regla. Difícilmente el motivo se nos ofrezca servido. Menguada sería la labor del artista que alardea de hacer obra de creación, si fincara su sapiencia en transportar a la tela fielmente todo el espectáculo natural que se va desenvolviendo frente a sus ojos. Es preciso trabajar con obsecuencia a una escala imaginaria que vaya en profundidad de negro a blanco. Cada grado de esa escala tiene su equivalente en un punto dado de la escala de cada color. Así, un gris establecido equivale a un señalado matiz de un rojo, a un señalado matiz de un amarillo, de

un azul, etc. Quiere decir que si el paisaje nos ofrece un rojo a determinada distancia, ese rojo equivaldrá al gris que resulte de la escala de negro a blanco a una distancia igual. Colocado el rojo a su grado de intensidad correspondiente, no habrá temor de que obre por disonancia dentro del todo y pueda mostrarse, por tal razón, en desequilibrio. En cuanto a la importancia del gris como zona neutral entre color y color, es cosa que no puede discutirse. Nunca un color adquiere todo la gala de su potencia como cuando se halla vecino a un gris. Este recurso que no han ocultado los más sapientes paisajistas del mundo y que tuvo un teorizador en André Lhote, ha dado obras de un vigor extraordinario sin que tal vigor pueda achacarse al abuso de los colores puros de que tan propensos son algunos pintores reacios al uso del gris.

Bajo otro aspecto del mismo problema, es imperioso considerar la influencia de la hora en el paisaje. El sol y la sombra determinan características tan importantes como las del clima y son elementos que

deberán interpretarse bien si se quiere llegar a la entraña misma de lo subjetivo. Y eso es lo que importa. Un paisaje que no provoque corriente subjetiva entre el motivo y el intérprete, es incompleto, sin duda.

Es prudente, pues, tener en cuenta que un paisaje soleado se muestra con las alteraciones colorísticas propias del efecto lumínico, y que en ese caso, el color local —es decir, el color de cada cosa— aparece al ojo humano registrando matices influidos. A su vez, las sombras crean el contraste, y con ello, un magnífico recurso de diversidad. Sin res-

DE LA EXPOSICION
 DE TRABAJOS DE ALUMNOS
Alberto Gray: Composición (temple)



tar importancia a tal recurso, sostenemos que el paisaje adquiere su más vigorosa personalidad en los días grises, cuando ni el sol ni la sombra influyen alterándolo, cuando los colores adquieren su valor intrínseco y la perspectiva no se ve fallida por la reverberación. Algo de eso sabía Da Vinci cuando aconsejaba pintar retratos en días sin sol o cubriendo la luz con paños negros. El argumento no necesita comprobaciones, pues es sabido que un cuadro observado a la luz de un día gris, registra matices difíciles de observar en días luminosos.

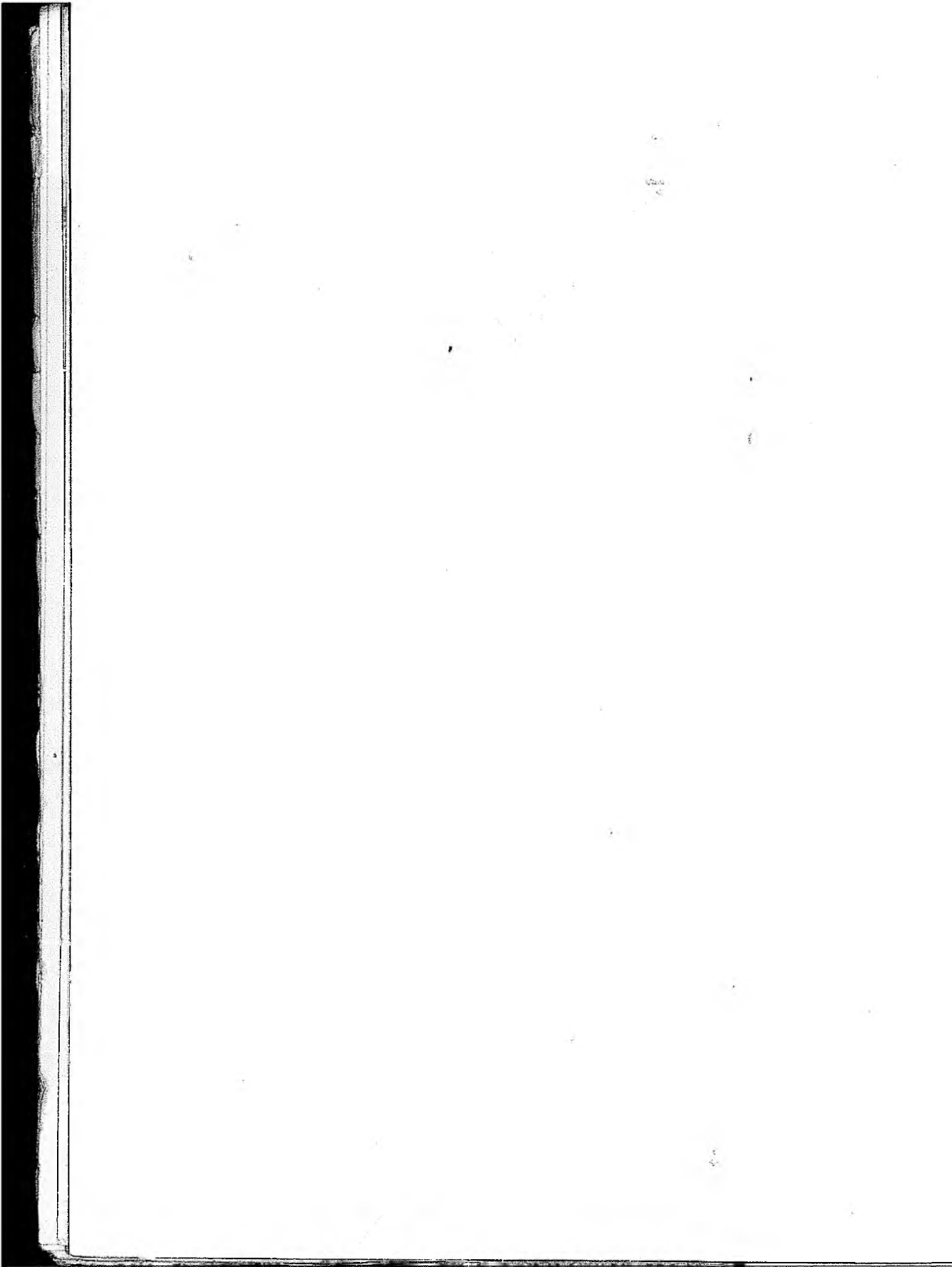
Tenemos, pues, que el paisaje montañoso ofrece a los artistas un

máximun de posibilidades por lo mismo que se presta a especulaciones variadas; tenemos también que el paisaje de montaña es el que más sugerencias puede provocar, precisamente porque es enigmático, porque es triste, alegre, intimidatorio según se dé el caso y según el ánimo de quien lo observa; y tenemos, por fin, que es en los días grises cuando el color tiene resonancias exquisitas. Quiere decir entonces que es en un paisaje de montaña, en un día sin sol, donde el artista podrá encontrar el tipo ideal susceptible de servir de cartabón en el trance de establecer el grado de belleza de cualquier otro paisaje.



PIEZA DE CERAMICA

realizada por *Lola Juliániz Islas* como trabajo
de curso en el taller-aula de la Escuela Superior
de Bellas Artes



CERÁMICA

por FERNANDO ARRANZ LOPEZ



RECUERDOS DE MI aprendizaje me trae hoy el pedido del Director César Sforza que quiere unas líneas en que diga algo sobre

Cerámica, y este recuerdo se remonta a más de 25 años; cuando en cierta ocasión solicitaron de mi gran maestro Daniel Zuloaga que hiciese otro artículo referente a Cerámica. Acogió con gran entusiasmo la idea, su espíritu era inflamable, juvenil, y sin prudentemente reflexionar a tiempo aceptó el encargo como asunto fácil; después fué la cosa; con sus característicos y acreditados adjetivos resonaba su voz en los ábsides de su inolvidable taller de

San Juan de los Caballeros de Segovia, una magnífica iglesia del siglo XII, diciendo previamente una palabra prohibida.

“Es más fácil para mí hacer un altar de Cerámica que escribir dos páginas hablando de ella.” En el mismo caso me encuentro en esta ocasión, yo que desgraciadamente soy menos que mi buen maestro.

Creo que la Cerámica, contra la opinión de muchos artistas, es un Arte Mayor, así con mayúscula, y que como ceramista estoy obligado a demostrarlo, y luchar hasta vencer que ese concepto de arte menor en este caso es equivocado en absoluto. El ceramista como todo artista, si quiere destacarse

tiene que ser dibujante, pintor y escultor, es decir tiene que poseer esas condiciones innatas de todo artista y además, varios oficios o artesanías muy nobles por cierto; debe saber alfarería nada menos, ese oficio que sorprende siempre al que ve como de una masa informe de arcilla surge mágicamente una bella forma; debe saber moltería que es trabajo en que la inteligencia y la habilidad se pone a prueba siempre, y debe poseer amplios conocimientos de Química, Física, Mineralogía, etc. etc.; en esos etcéteras van incluidos los ensayos de pastas, colores, esmaltes, reflejos y las mil posibilidades que se intuyen cuando se entrega con pasión a este arte.

La paleta del ceramista, por otra parte, es ilimitada, pero está por descubrir en muchas de sus gamas, de ahí la pasión del verdadero ceramista por fabricar esmaltes, y de ahí su dedicación a la que se entrega sin escatimar horas de esfuerzo mental y físico. La composición de un esmalte bello depende de una sensibilidad refinada y avizora, cuando se fabrica. La mezcla de los óxidos, colorantes, la purificación

de los mismos, la composición de los pigmentos que han de servir para la coloración, el punto de calcinación de este pigmento, la composición de la fórmula adecuada para su aplicación sobre el bizcocho base: son problemas apasionantes que debemos añadir a la labor de creación artística, y si reunidos estos dos factores a los que aun espera el fuego final que transforma y adhiere el esmalte al trabajo que se realiza, merece la categoría, o por lo menos el respeto del profano al juzgarla como "*arte menor*".

Días pasados conversando con un Director de Museo le preguntaba si no era injusto que en las exposiciones oficiales de arte, la cerámica estuviese excluida; me habló de *arte decorativo* y *arte menor*, y yo le hice la observación que en dichos salones se admite el yeso, que no es materia definitiva, que para su mejor o peor presentación la mayoría de las veces lo patinaban; el cemento, y, lo que ya es paradójicamente definitivo, se admite la *terracota*, el barro cocido, es decir el primer escalón del ceramista; la porcelana, el grés, la

pieza plana con esmaltes; en una palabra, lo superior es conceptual como arte menor.

Hay una explicación razonable a este concepto; son contadísimos los ceramistas en el mundo que tratan de hacer una obra personal que se destaque de la infinita vulgaridad fabril; por otra parte los fabricantes, en su mayoría, no tienen, como debería tener una sección dedicada a producir aun dentro de la vulgaridad de su producción, personas que decoren, que creen arte y lo eleven dando categoría a la industria.

Picasso, como siempre alerta, en un "descanso" hace cerámica; Portinari, en el Brasil proyecta para cerámica un friso enorme; y aquí en Buenos Aires, la Escuela Nacio-

nal de Cerámica pide a los artistas obras para ser llevadas a la cerámica y las realiza exponiendo todas las posibilidades que tiene este arte.

La creación de la sección cerámica de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata, por lo tanto, está llamada a tener una importancia insospechada, la base sólida del alumnado que compone la misma, con su preparación de dibujo, forma y color, será el escalón que servirá para elevar este arte un tanto olvidado y de tanta importancia para la cultura de un país. Honradamente vuelve mi recuerdo a mi Maestro y digo que al escribir estas líneas me ha costado un esfuerzo mayor que el estar atendiendo la quema de un horno en un día de verano.



Paul Cézanne: Madame Cézanne con vestido rojo.

El Sentimiento de lo Plástico en RAINER MARIA RILKE

por Marcos Fingerit



N RAINER MARIA RILKE había aquello que Sören Kierkegaard llamara “el apasionado afán de comprender”. Está manifiesto a lo largo de toda su obra, y aun en sus cartas, como que constituyen —obras y cartas— el modo de darse de una inmensa confesión. Sentía Rainer María Rilke la necesidad urgidora —esto es: la ansiedad— de “ver en la vida todas las cosas”, mas no como concepciones unitarias, particularizadas, inmovilizadas sobre sí mismas, sino en un permanente contacto entre sí y con la vida, en un análogo estado de devenir. Fué, pues, hacia las cosas en busca de sus valores secretos para desentrañar, por tal vía, el sentido de la existencia. Y, por tal vía asimismo, el sentido de su propia existencia. Debía, naturalmente, aproximarse a lo plástico, entendiéndolo como hecho, es decir, como consecuencia del contacto del ser humano con el mundo más inmediato. Y dentro del hecho plástico indagó, ante todo y por sobre todo, la obra de arte. Pero no cayó en esteticismo, en el puro, y mero, goce del arte por el arte.

La riqueza activa de su intuición y la lucidez penetrante de su inteligencia le condujeron más allá del mero hallazgo retórico. Llevaba en el modo individual del ser que él era la razón que le apartaría de tal

forma de epicureísmo para ponerlo en la indagación de las esencias de la obra de arte, de esas esencias que, en cuanto existen en las cosas, hacen que cada una de las cosas valgan por la otra. Quería, pues, descubrir e inteligir el lenguaje propio de lo plástico, la dicción del creador de la obra de arte, aquello que está entrañado en su materia y que, ascendiendo desde su materia, da latido de vida a la forma. Porque en ese decir está la originalidad del ser que produce la obra. De modo que entre la obra y el creador se establece y permanece una relación estrecha y nunca cerrada. ¿De dónde procede aquella originalidad y esta relación que se manifiesta como una vivencia? Rainer María Rilke debía plantearse este interrogante, punto de partida fundamental para una búsqueda de valores esenciales. Y encontró la respuesta en la sustancia misma del ser: "La originalidad artística —dijo— proviene de las profundidades enigmáticas de la personalidad." Agregaba, subrayando la tesitura de la percepción de su propia originalidad por el creador: "Es y permanece un milagro que no es menos maravilloso para el creador mismo." Crear, pues, significa tanto como poner en el mundo de las cosas, llevar al seno del espacio exterior, condicionado y contingente, una realidad ontológica, impregnada fuertemente de individualidad y con los signos de lo intemporal y lo inespacial. Cuando el artista busca el contacto con el medio que lo circunda para producir el hecho plástico —que si se asigna a sí mismo la índole del documento adquirirá función de historicidad—, intenta dar forma a su particular modo de vivir, de sentir la vida. Y en cuanto esa forma se erige en una arquitectura, en una fijación de lo transitorio de su existencia, lleva involucrada una reconstrucción experimental de sus días y de sus sueños humanos. La forma, pues, la Gestalt, es, en lo plástico, la manifestación externada de un sentido intenso —tanto más intenso como que es delimitado— del ser y del existir. Para Rainer María Rilke lo que importaba era vivir intensamente; más aún: "vivirlo todo, vivir hasta la creación ajena". Consideraba, por consiguiente, que entre la obra de arte y su contemplador debía existir una semejante vinculación a la establecida entre el artista y su propia obra.

La obra de arte, así, se instauraba como mediadora entre creador y contemplador, asumiendo, a la vez, una configuración de valor ontológico que completaba el valor derivado de su materia. Porque para el artista y el contemplador —en cuanto uno y otro son Ser, aunque diversamente expresados— el mundo es una presentación de valores. El artista tiene como razón de sus operaciones la búsqueda de aquellos valores puestos en el mundo que pueden constituir elementos de integración de su obra, ya sea admitiéndolos como elementos intencionales, lógicos o intuitivos, ya en su puro valer de materia. El contemplador, por su parte, yendo al encuentro de los valores transpuestos en la obra artística, tiene como razones de actuar la indagación y el descubrimiento del por qué profundo de lo que en ella está expresado, de las leyes de su energética intrínseca, que no siempre han de corroborar las normadoras de la energética de lo exterior, y, como causa final y verdadera, el sentimiento de la vida en la plenitud de su devenir. Rainer María Rilke no concibe la Gestalt, la forma, como una interrupción de este devenir. Por el modo de conducirse, en tanto se es contemplador de la obra creada plásticamente, el devenir se identifica con el concepto de repetición dado en Kierkegaard. Porque si la disyunción se produjera acontecería la clausura definitiva de la obra en sí misma, y ya no habría posibilidad de inquirimiento de su sentido como expresión del existir, con la subsecuente contemplación de la operación creadora del artista, es decir, el encuentro de creador y contemplador en la obra viviendo el sentimiento existencial infundido en ella.

Rainer María Rilke, pues, concibe el hecho plástico en estado de constante crecimiento. No está acabado, cerrado, sometido a un determinismo generado por los modos de exteriorizarse formalmente. Ni línea, ni volumen, ni color, ni aun el espacio entre los volúmenes, constriñen al hecho plástico, lo detienen y actúan sobre él como potencia mortal. Rainer María Rilke percibe en línea, color, volumen y espacio antes que una cárcel, una necesidad, una necesidad de con-formar, de con-tener, lo trascendente del hecho plástico. Puede, así, acontecer la

Gestalt bajo una apariencia arbitraria, que es más conmovedora que figura de la energética interior. Rainer María Rilke busca en la obra de arte aquello en que él cree y se realiza a sí mismo: el orden interior, el orden profundo del ser. Este orden, que participa asimismo de la índole de lo enigmático —por eso es necesario indagarlo y conquistarlo— tiene como punto de partida la ordenación de lo exterior, que no ha de ser entendida, invariablemente, como orden en sí. Aquel orden anterior requiere, como razón primera, la libertad. La contensión entre esta necesidad de libertad con el dogmatismo del hecho físico y con la concepción determinista del mundo, produce la historicidad del hecho plástico como creación del artista. Rainer María Rilke entendía el arte como un modo de liberación. Si la obra de arte inmovilizara la vida, ateniéndose a lo dado por el medio circundante, no habría posibilidad de liberación por su conducto. La libertad está dada por el trascender lo dado. Y en tal movimiento también se encuentran el artista y el contemplador. Rainer María Rilke percibía que ese trascender se daba con mayor intensidad en el contemplador, a quien llama el *re-creador*. Consideraba que el creador no es el verdadero visionario, sino el contemplador; porque si bien él —el artista— pone su obra en el mundo, creándole —son palabras de Rainer María Rilke— *un sitio en el mundo entre los otros objetos*, actuando, pues, al modo de un instrumento, de un concitador genésico, el contemplador, es decir, *aquel* que por sí, con sus propias fuerzas, *puede reconstituir esa forma en ese espacio*, es decir, el indagador del por qué de la obra, cuya razón incluso puede ser ignorada por su creador, ese que penetra en su causal neumática, ése es el que *posee la obra en verdad y en espíritu*. La concepción estética de Rainer María Rilke, como se ve meridianamente en este implícito consejo de realizar esfuerzo, está bien distante de lo hedonístico, que es, al fin de cuentas, limitación corruptora del hecho plástico y de su ente, la obra plástica. La indagación del sentimiento de vida entrañado en la obra plástica va enderezada a una conquista, a una aprehensión completa, a una posesión de la materia más allá de la forma. Rainer María Rilke entendía la

actitud del contemplador frente a la obra, y del artista en presencia del hecho a producir, como un *querer* conquistar, no como un *ser* conquistado. Y tal modo de confrontarse con la obra del artista y de internarse en su realidad enigmática exige —insistimos— la libertad del ser. Y para que tal libertad opere intensamente, es necesario sentir el arte como un estadio de la vida y como una etapa del crecimiento físico del ser. Rainer María Rilke sentía el arte como infancia. “Es ignorar —decía explanativamente por boca de uno de los personajes de su narrativa—, es ignorar que el mundo ya existe y crear uno. Puras posibilidades, puras tendencias. Luego, de golpe: ¡ser plenitud, sol de estío!” En ese punto del proceso creador, que Rainer María Rilke señala como de plenitud, y percibe por confrontación con un hecho exterior, como un sol estival, en ese punto se da la madurez genésica manifestada en el nacimiento y acabamiento —acabamiento en lo exterior, desde luego— de la obra de arte. Es el punto desde el cual el hecho plástico asume posibilidades de sujeto de indagación y continúa su crecimiento en tanto ente ontológico.

Porque —insistimos— la obra de arte, participando de la vida como una manifestación prolongada en el espacio exterior del ser que la creara, está en devenir. La pasión generadora de la obra plástica habrá de encontrarse, de ponerse en contacto, para la consagración de la plenitud existencial contenida en el hecho plástico, con un semejante afán dirigido a su comprensión, resultante, asimismo, de una suma de pasión de la sensibilidad y de pasión de la inteligencia. El creador procede por entrega de síntesis, de totalización de esencias del ser. El contemplador actúa por recepción discriminadora, que, en la actitud rilkeana, está imbuída de intuicionismo. Aprehendido, poseído, conquistado el sentido existencial de lo plástico individuado, resulta de inmediato la verificación del ser y su salvación de la muerte asechante en la forma. Porque si el contemplador limitara su actitud ante el hecho plástico, ante la obra de arte, a ponderar sus valores superficiales, la manera de oficio con que ellos se han manifestado, si el contemplador se detuviera

en una pura problemática exterior, ese hecho plástico, esa obra de arte quedaría detenida en su crecimiento por sometimiento a contingencias transitorias resultantes de un criterio dogmático, o de un gusto imbuído de temporalidad, y aun de espacialidad. Tal especie de contemplación es, pues, un hábito vegetativo. Rainer María Rilke, proyectándose desde la necesidad de ahondamiento en el ser —en el propio y en el ajeno, mejor dicho, en el de aquel con el que se está en el mundo—, no puede concebir la actitud del contemplador sino como un modo de creación, esto es, como un movimiento dinámico. Lo técnico —eso que se llama técnico en el oficio— carece de importancia como elemento de penetración en la obra de arte, aunque no deja de comprenderlo en su razón limitada y señalarlo en cuanto la habilidad facilita, a su guisa, la liberación del sentido secreto de la vida, esto es, la afluencia exteriorizada de la efusión ontológica. Así, cuando él mismo ha de encontrarse *en* contemplador ante ciertas pinturas de Cézanne, ha de percibir, penetrando en ellas en procura de su enigma, que los colores —el azul del aire, lo azul del mar y el rojo de los techos, suscitando el verde— suscitan “un comercio íntimo y apasionado de confidencias”; o bien que en cada color, sentido en su intimidad, acontecen “aumentos, disminuciones que le permiten soportar el contacto con otro”. En las aproximaciones cromáticas que Cézanne realiza, Rainer María Rilke descubre, sin pararse en la riqueza visualizada, secretas interdependencias, toda una vida maravillosa del color: “los tonos locales, más débiles —dice, refiriéndose a la “Dama del sillón rojo”—, abdican totalmente y se contentan con reflejar las coloraciones más fuertes de los objetos que se encuentran allí”. Ya se ve, pues, como así que advierte la maestría de oficio con que están puestos elementos de la obra de arte, actúa más allá de ese dato inmediato, lo trasciende, y descubre, revelándola, la vida que en ellos está entrañada. El color era para Rainer María Rilke, un verdadero ser, un modo de manifestarse la vida, y, como ésta, en estado de devenir. De aquí que la obra plástica asumiera, para él, el prestigio de un mundo nuevo en el que se daban todas las sensaciones,

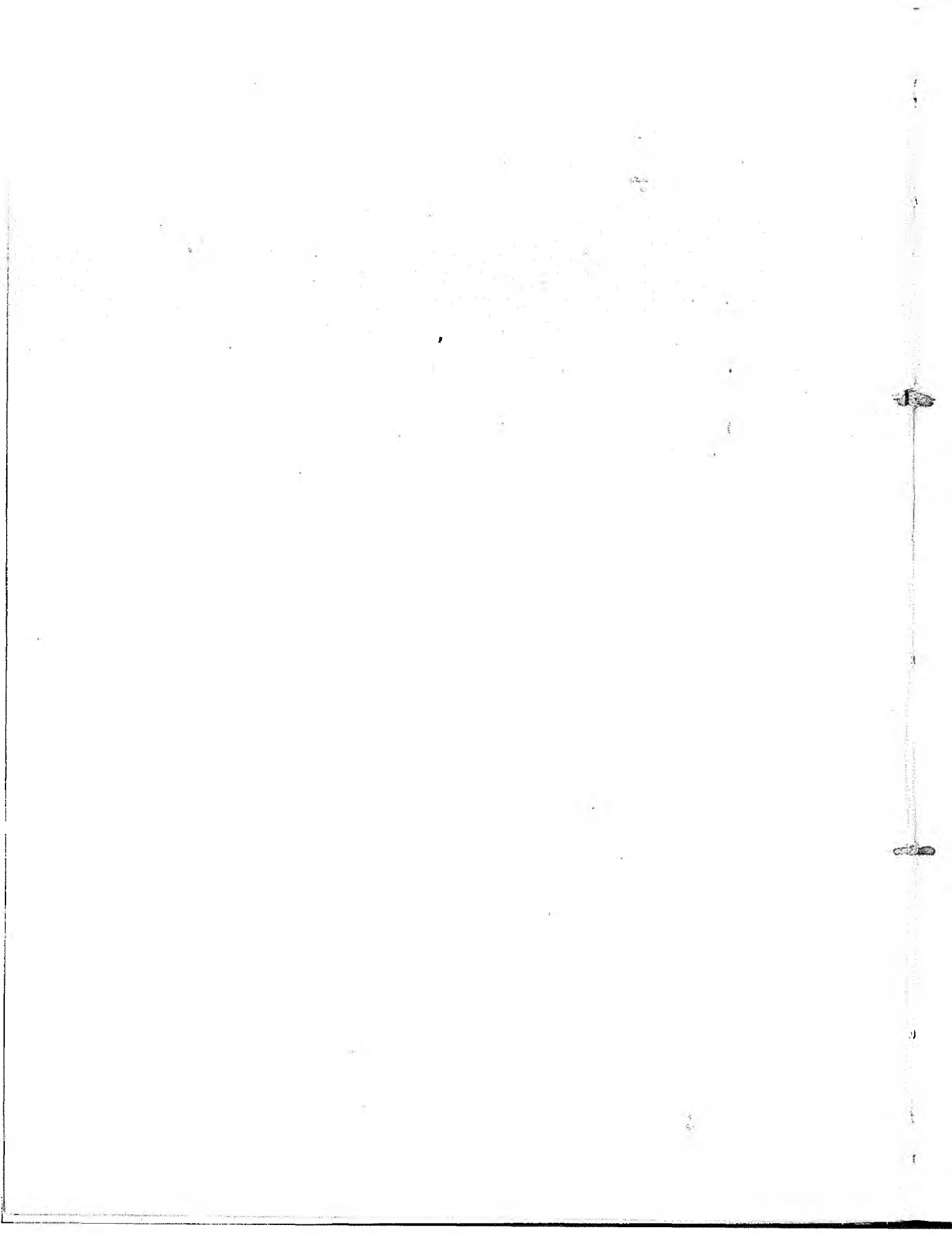


Rodin: El adiós.

los sentimientos, las intelecciones del mundo en que se desplazaba, o soñaba, el creador; y de ese otro mundo, configurado análogamente, del contemplador. Tales tres mundos no son paralelos, sino que están estrechamente interpenetrados. Es el mundo unívoco de lo plástico. Allí sólo se accede por la contemplación y por la libertad, condiciones esenciales del trascender. El contacto con ese mundo es una forma del conocimiento, así como la obra de arte es una forma de la experiencia. Aquí, la adquisición del conocimiento sobreviene por el diálogo. La contemplación instaaura entre el contemplador y la obra un diálogo que, aún manifestándose cada uno en un lenguaje diverso y propio, se hace aprehensible sensitiva e intelectivamente. En realidad, quien habla desde la obra, y por ende desde su interior, es el creador. El creador

ha hallado en los datos de lo exterior las palabras substantivas. Su ser ha puesto los adjetivos y los nexos funcionales. Mas no se trata de un caso de *eifühlung*, de simpatización, de transporte de los propios afectos del contemplador a la obra. Rainer María Rilke no indagaba sus emociones personales sino aquellas que eran consubstanciales de la vida del creador y que, por consiguiente, incumbían a la razón de ser del Ser, no del ser que él, Rainer María Rilke —insistimos— era. A lo sumo, si algo de *einfühlung* pudiera percibirse en esta aproximación de contemplador y obra plástica, es en la elección de la obra sujeto de la penetración del contemplador, en el choque particular que en él suscita la obra y lo induce a inquirir su por qué y su contenido existencial. Rainer María Rilke buscaba en la obra de arte, en el hecho plástico, ante todo, los síntomas del crecimiento y del enriquecimiento de la vida por la acción de un ser, esto es del Ser individualizado en el ser creador. Así, cuando se aproxima a la obra rodiniana, lo hace a través de la propia vida de Rodín, hurgando en sus particularidades, en el acaecer consuetudinario que da historicidad a la existencia de un ser, puntualizando las experiencias extraídas de esos contactos con lo exterior y cómo ellas acrecentaron la intensidad de los hechos ontológicos y dieron una fuerza casi sobrehumana a sus manifestaciones plásticas. Más allá de lo formalmente arbitrario, descubrió un orden espiritual instaurado y estable arquitecturado antes que sobre la habilidad técnica, sobre un sentimiento energético de la libertad. En Rodín, Rainer María Rilke encontró que el arte era, en efecto, un modo de liberación del ser —desde luego no a través de la arbitrariedad formal, puesto que tal concepción, por ser mera apariencia, estaba afectada de transitoriedad, de derrumbe en el tiempo. La concepción de la libertad de Rodín estaba afianzada en la creación de cosas de arte, de cosas emanadas de una verdad interior, a la que le bastaba esa condición, como síntesis de la vida en plenitud, aunque tales cosas no fueran bellas, ya que, según entendía Rainer María Rilke, no sólo “no podemos hacer belleza”, sino que ni siquiera sabemos qué es la belleza.

A pesar de la abundancia de elementos para la integración de la idea estética rilkeana que nos es dable discriminar, Rainer María Rilke no expuso una teórica. Falta una sistematización de sus conceptos, de principios racionales, de enunciaciones lógicas y demostrativas, elaboradas en categorizaciones. No planteó ni sostuvo hipótesis estéticas con una deliberada finalidad doctrinaria. Afirmó frente a las obras de arte, en la consideración del hecho plástico, una vivencia, un encuentro del Ser esencial a través de otro ser circunstancial. Su concepción nace como una emanación de su propio modo de conferir sentido a la existencia, y participa de su obra total. Por eso no contempla la obra de arte como vida detenida, sino como una manifestación del devenir que le asigna eternidad, permanencia a pesar de lo temporal que condiciona su creación, y con prescindencia, asimismo, de sujeciones derivadas del medio especial o del sujeto humano generador o inspirador.



LA SUPRESION DE LOS ARANCELES

despeja el camino a las

VOCACIONES ARTISTICAS

EL 20 de junio, con motivo de la jura de la Bandera y después de cumplida la trascendental ceremonia, el Presidente de la República, general Juan Perón, al pronunciar la alocución dirigida a los estudiantes de todo el país, hizo un anuncio de vital importancia para ellos y para el afianzamiento de la cultura colectiva: la supresión de los aranceles universitarios.

Estas fueron las palabras del general Perón, que durante tantos años las jóvenes generaciones argentinas anhelaron escuchar:

En los comienzos de mi presidencia, después de más de un siglo de olvido, di cumplimiento a los deseos de Belgrano de destinar la recompensa en dinero que le acordara al prócer el gobierno, destinando los fondos necesarios para construir una escuela, como él lo dispusiera en la ciudad de Tarija.

Interpretando sus ideas y sentimientos que lo impulsaran a destinar sus bienes y recompensas para

construir escuelas en la rudimentaria comunidad argentina de su tiempo, deseo anunciar que desde hoy quedan suprimidos los actuales aranceles universitarios en forma que tal enseñanza sea absolutamente gratuita y al alcance de todos los jóvenes argentinos que anhelan instruirse para bien del país.

Para honrar a los héroes nada mejor que imitarlos.

Este anuncio se tradujo pocos meses después en un decreto cuyos conceptuosos considerandos y texto dispositivo transcribimos de seguida para contribuir al más amplio conocimiento de los fines inspiradores de la justiciera iniciativa:

Buenos Aires, 22 de noviembre de 1949.

Considerando:

Que el engrandecimiento y auténtico progreso de un pueblo estriba en gran parte en el grado de cultura que alcanza cada uno de los miembros que lo componen;

Que por ello debe ser primordial preocupación del Estado disponer de todos los medios a su alcance para cimentar las bases del saber, fomentando las ciencias, las artes y la técnica en todas sus manifestaciones;

Que atendiendo al espíritu y a la letra de la nueva Constitución es función social del Estado amparar la enseñanza universitaria a fin de que los jóvenes capaces y meritorios encaucen sus actividades siguiendo los impulsos de sus naturales aptitudes, en su propio beneficio y en el de la Nación misma;

Que como medida de buen gobierno, el Estado debe prestar todo su apoyo a los jóvenes estudiantes que aspiren a contribuir al bien-

tar y prosperidad de la Nación, suprimiendo todo obstáculo que les impida o trabe el cumplimiento de tan noble como legítima vocación;

Que dentro de la Nación y de acuerdo con la misión específica que la Ley les impone, son las universidades especialmente, las encargadas de difundir la cultura y formar la juventud;

Que una forma racional de propender al alcance de los fines expresados es el establecimiento de la enseñanza universitaria gratuita para todos los jóvenes que anhelan intruirse para el bien del país;

Por ello y de conformidad con lo aconsejado por el señor Ministro de Educación,

*El Presidente de la Nación
Argentina*

DECRETA:

Art. 1º — Suspéndese, con anterioridad al 20 de junio de 1949

el cobro de los aranceles universitarios actualmente en vigor. El Ministerio de Educación propondrá a la consideración del Poder Ejecutivo, dentro de los treinta (30) días de la fecha del presente decreto, con intervención del Ministerio de Hacienda, las normas a que se ajustará la aplicación del presente decreto.

Art. 2º — Por el Ministerio de Educación se procederá a determinar la incidencia que financieramente tenga en cada Organismo Universitario la medida a que se refiere el artículo anterior, debiendo —en el caso de que los menores ingresos o derechos arancelarios no puedan ser compensados con los

recursos específicamente universitarios—, proponer al Ministerio de Hacienda el arbitrio que estime correspondier.

Art. 3º — El presente decreto será refrendado por los señores Ministros Secretarios de Estado en los Departamentos de Educación y de Hacienda de la Nación.

Art. 4º — Comuníquese, publíquese, anótese, dése a la Dirección General del Registro Nacional y archívese.

~~BERON~~
~~Oscar Ivanissevich, Ramón A. Cereño, Alfredo Gómez Morales, Constantino Barro, Roberto A. Ares.~~

De esta manera, y de especial modo, las vocaciones artísticas ven allanado el camino de su realización plena, ya que, como bien sabido es, la faz económica constituía una de las trabas más difíciles de salvar para tales estudios de índole esencialmente desinteresada. En lo sucesivo, los jóvenes argentinos que sientan arder en su espíritu y agitar su inteligencia el ideal del arte, no verán destruídas, ni tan siquiera demoradas, sus aspiraciones de conquistar el lugar de privilegio a que estén destinados por sus propias capacidades entre los creadores de la alta cultura en nuestro país.



José E. Pardo: Maternidad (boceto)
DE LA EXPOSICION DE TRABAJOS DE ALUMNOS

El Monumento al DECALOGO DEL TRABAJADOR ARGENTINO



EN UNO DE LOS espacios verdes de la tradicional Plaza Moreno —el centro urbano que guarda en su seno la piedra de la fundación de nuestra ciudad—, y en un lugar cercano al cruce de las calles 12 y 50 con la diagonal 74, ya muestra sus líneas sencillas y simétricas el cuerpo del Monumento al Decálogo del Trabajador Argentino. Espera, tan sólo, los relieves de la base y los frentes, que se están fundiendo en bronce. El proyecto de esta hermosa y expresiva obra de arte es fruto, como se sabe, de la inventiva y la inspiración de un egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes

de la Universidad Nacional de La Plata: Carlos W. Butin. Sus dotes de creador triunfaron en un concurso de maquetas que organizaron las autoridades del municipio platense, obteniendo su proyecto el voto unánime del jurado. Esto ocurría el 17 de noviembre de 1948.

El 19 de noviembre del año en curso, el diario local "El Argentino", publicaba un reportaje hecho a Butin por uno de sus redactores. Del texto de esa entrevista tomamos la descripción que el propio autor del monumento traza de los detalles plásticos en los que tradujera con alto y noble simbolismo, las sugerencias del justiciero Decálogo del Trabajador Argentino. He aquí sus conceptos:



Cara posterior (a la izquierda)
Las fuerzas constructivas del trabajo.

El simbolismo que acusa el monumento responde a un conceptualismo social-filosófico, definido en seis aspectos substancialmente vinculados.

La vista frontal cuenta, como la región posterior, de un alto-relieve central y un bajo-relieve rectangular a ambos lados, de dirección longitudinal.

La cara anterior del monumento responde al espíritu constructivo del trabajo en su dualismo de acción y de fuerza emancipadora,

centralizando su significado en esos dos aspectos funcionales.

La acción como elemento precursor del progreso ético-social de los pueblos, órgano vital que acrisola los bronce de la voluntad estoica y firme en la matriz fecunda del pensamiento claro y simple, está representada por una figura de mujer, de fuerte complexión, que apoyada en una columna dórica, contempla serena el vasto panorama ideológico que domina el lejano horizonte. Su posición anuncia la marcha hacia lontananza, marcha

EL MONUMENTO AL DECALOGO

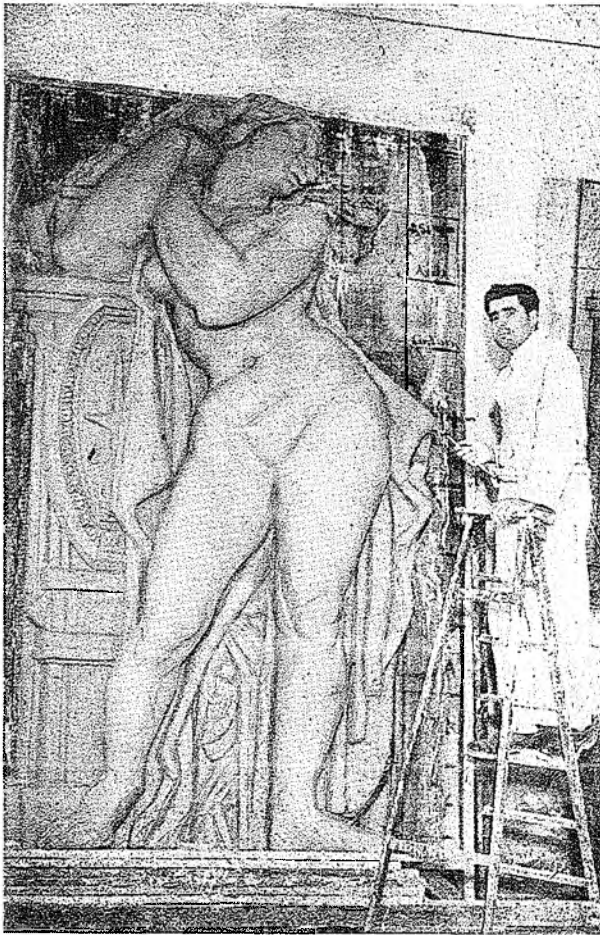
de los pueblos inspirados en la gracia de Dios bajo el firmamento del ideal eterno.

Voluptuosa y pura como la luz, anuncia el casto amanecer de un nuevo día. Como la oración sencilla

y humilde estereotipada en el corazón doliente, la fuerza activa del trabajo asciende en espirales de incienso a coronar con su mística diadema la frente del Porvenir . . .

Hacia su derecha, aplicado sobre

Butin, junto a uno de los detalles del monumento



la columna el recio blasón, signo de la voluntad abigarrada en la acción, apoya su bronce en la pureza dórica . . .

Como base se halla el yunque, estoico como la montaña, trasuntando la construcción del Pensamiento en el hierro de su materialización. El friso lateral izquierdo orienta su significado hacia el carácter simbólico. La Historia de los pueblos, incubada en la inmolación constante hacia el Bien, se fortifica en la acción y se fructifica en el esfuerzo pertinaz del trabajo creador. La Historia va elaborando a través de los siglos, las estupendas murallas de su civilización, constantemente fortificadas por la sustancia vivificadora del pensamiento, ejemplo bíblico que intensifica los anhelos del corazón.

El friso lateral derecho, cuyo sig-

nificado vendría a ser como un ancho celaje dilatado y místico, cruzando silencioso y apostólico la faz serena de la vida. La familia, piedra angular del edificio humano, lo sostiene y lo estructura. Orbita sagrada en donde el amor se anuncia y se prodiga. Es la fuerza inicial que talla la piedra.

La región posterior simboliza la acción creadora del trabajo; en el centro, las fuerzas directrices del intelecto dominan la temática. Sus dimensiones son las mismas que en la zona central.

Aquí el espíritu ejerce su dominio en el aspecto creador. La masa arquitectónica del centro, orgánica en su carácter, fija la línea interpretativa. Las fuerzas engendradoras del trabajo promovidas por el impulso espiritual, imprimen sus destellos.

La Acción Cultural de la ESCUELA S. DE BELLAS ARTES

Durante 1949

ACTOS de gran jerarquía jalonaron la acción por medio de la cual nuestra Escuela Superior trascendió al campo de la cultura de la ciudad en el año que finaliza. Autoridades, profesores, alumnos y egresados conjugaron armoniosamente esfuerzos y dotes personales en una labor magnífica, estimada en todos sus merecimientos por el público y la crítica.

Se desarrolló un interesantísimo Ciclo histórico de la música a través de los siglos y las naciones. El primero de los conciertos tuvo lugar el 1º de julio, y, previas palabras del profesor Maestro Adolfo Morpurgo, se interpretó música de Italia. El programa incluía las siguientes obras:

a) *Christe*, de Frescobaldi (1583-1644).
b) *Partita*, de Rognoni Taeggio (S. XVII): 4 violas antiguas. c) *Rapsodia Renacentista italiana*, de Morpurgo, sobre los siguientes temas: *Pavana* y *Saltarello*, de De Barberis (S. XVI), *Bassa imperiale* y *Brando Gentili*, de Negri (1536), *Cagliarda*, de

Caroso (1535): Quintón, viola de amor, viola da gamba, bajo de viola y clavecín.

Sonata en la menor, de Dall-Abaco (1675-1742). Tempo giusto, Allegro, Passapié I y II: Quintón solo e instrumentos antiguos.

a) *Aria*, de Pergolesi (1710-1736): Viola del perdón y archilaúd. b) *Villanella*, Anónimo (S. XVI), y c) *Gallarda*, de Galilei (1533-1591): Violas antiguas, archilaúd y clavecín.

Cuarteto, de Luigi Boccherini (1743-1805). Allegro molto, adagio, minueto. *Tema con variaciones*, de Gaetano Donizetti (I Audición). *Scherzo*, de Leoae Sinigaglia (contemporáneo): Por el cuarteto de la Escuela Superior de Bellas Artes.

El 29 de agosto se llevaba a cabo el segundo de estos conciertos, con un programa de música de España:

1) 3 *Cantigas de Alfonso X el Sabio* (S. XIII). *Motete*, de Fray Luis de Victo-

ria (1540-1613). *Variaciones sobre "La Folia"*, de Gaspar Sanz (fines del 1600): 4 violas antiguas.

2) *Rapsodia Renacentista de España*, de Morpurgo (sobre temas de Juan del Encina, Morales y Escobar): 4 violas antiguas y clavecín.

3) *Aria*, del Padre Inglés (1750): Viola del perdón sola, violas y archilaúd.

4) *Variaciones sobre un tema popular*, de Diego de Narváez (S. XVI): Quintón y clavecín.

5) *Antiguos cantares de España*, arreglo de Morpurgo (*Cantar valenciano*, *Cantar leonés*, *Cantar de las Sierras de Mariola*, *Cantar de Cataluña*, *Cantar del labrador de Málaga*, *Canción andaluza y Jota*): Quintón, viola de amor, viola da gamba, bajo de viola, clavecín y archilaúd.

6) *Cuarteto*, de Joaquín Turina (contemporáneo). Andantino, Allegretto, Andantino, Andante quasi lento, Final: Por el cuarteto de la Escuela Superior de Bellas Artes.

El tercero y último de los conciertos de este ciclo se escuchó el 19 de octubre, cumpliéndose el siguiente programa de música de Inglaterra:

Aria y Rondó, de Purcell (1658-1695): 4 violas antiguas. *Sonata en Sol*, de Eccles (1670-1742). Grave, Courante, Adagio, Vivace: Quintón solo e instrumentos antiguos.

Pavana, de Byrd (1543-1623): Viola del perdón y clavecín.

Suite de antiguas danzas inglesas, realización de J. Brown (Los trilladores, Bourrée de Matthew Locke, Country dance, Minué de John Stanley, Gavotte (Masquerade Royale) de Playford, Bourrée de Purcell, Minué de Boyce, Country dance de Playford: Quintón, viola de amor, viola da gamba, bajo de viola y clavecín.

Melodía Irlandesa "The Londonderry air", de Frank Bridge (contemporáneo).

"Molly on the Shore" (*Molly en la playa*), de Percy Grainger (contemporáneo).

Jack o'Lantern (Fuegos fatuos), de Eugene Goossens (contemporáneo): Por el Cuarteto de la Escuela Superior de Bellas Artes.

Fueron intérpretes en instrumentos antiguos: Américo Bellotto (*quintón*), Carlos Sampedro (*viola de amor*), Adolfo Morpurgo (*viola da gamba* y *viola del perdón*), Federico López Ruf (*bajo de viola*), Elena K. de Bellotto (*clavecín*) y María H. Antola de Gómez Crespo (*archilaúd*). El cuarteto de nuestra Escuela Superior estuvo formado por Américo Bellotto (primer violín), Carlos Sampedro (segundo violín), Lionel Forzanti (viola) y Federico López Ruf (violoncello).

El profesor Maestro Adolfo Morpurgo asumió la dirección artística y del conjunto instrumental.

El 25 de octubre tenía lugar un acto de particular interés: el concierto de piano de

LA ACCION CULTURAL DE LA ESCUELA

alumnos del curso del profesor Maestro Raúl Spivak, quien acompañó a la señorita Sara Zelichowski. El programa desarrollado fué el siguiente:

Grave, Andante y Fuga, de Bach (de la Partita en do menor); *Sonata*, de Scarlatti; *Impromptu op. 90 N° 2*, de Schubert, por Eduardo R. Ogando.

Impromptu N° 2, Vals op. 70 N° 3 y Tarantela, de Chopin, por Miguelina Balducci.

Rondó Caprichoso, de Mendelssohn; *El Puerto*, de Albéniz; *Farruca*, de Falla, por Lily Srenizky.

Preludio, de Debussy; *Danza de la Moza Donosa*, de Ginastera; *Estudio Patético*, de Scriabin, por Celia A. Freyre.

Concierto N° 1 en sol menor (Molto allegro con fuoco, Andante, Presto), de Mendelssohn, por Sara Zelichowski.

El centenario de la muerte de Federico Chopin dió motivo —el 27 de octubre— a otra manifestación artística de gran relieve, organizada por una comisión especial que designara el señor Rector de la Universidad Nacional de La Plata, doctor Julio M. Laffitte. En primer término, el profesor de nuestra Escuela Superior, don Fernán Félix de Amador, disertó sobre el tema: "*Chopin y el idealismo romántico*". Y luego el Maestro Raúl Spivak ofreció un concierto con las siguientes obras del genial músico polaco:

Balada n° 1 en sol menor. Tres preludios: N° 17, 23 y 24. Vals brillante. Scherzo

Op. 31 N° 2. Nocturno. Dos mazurkas. Dos estudios. Polonesa Op. 53.

Despertó poderosamente el interés de la ciudad la primera presentación, el 29 de octubre, del curso de danzas folklóricas a cargo de la profesora señorita Griselda D. Gómez Cabrera. Previamente se dejó inaugurada la Muestra de trabajos de los alumnos de los cursos plásticos superiores, del profesorado en dibujo, y básicos. El programa de danzas y canciones folklóricas argentinas —trasunto de la preocupación de las autoridades de nuestra Escuela Superior por esta expresión del alma vernácula— estuvo a cargo de los siguientes intérpretes:

El Gato (danza). Señoritas: Martha A. Corti, Noemí N. Lolly, Teresina C. Monetta y Blanca Di Nardo. Señores: Cyro Blas de Villafior, Juan C. Móllica, Alfredo Chimondengui y Aníbal M. Castañeda.

El Cuando (danza). Señora Irma B. de Giroto. Señoritas María I. Pacheco, Alicia A. Felices, Gloria I. Viscay, Martha M. Durione, Elida M. Gabrici y Martha Tallarico. Señores: Osvaldo Ch. Cortina, Angel E. Cano, Néstor E. Pérez, Alberto Hualde y Justino Taylor.

El Escondido (danza). Niñas: María A. Núñez y Graciela Tettamanti. Niños: Eke R. Méndez y Alberto M. Gómez Cabrera (h.).

Canciones Nativas. Interpretaciones por el conjunto "Ariruma", que integran los señores: Roberto Contreras, Miguel Quintana, Juan C. Móllica, Alfredo Chimon-

LA ACCION CULTURAL DE LA ESCUELA

degui y Anibal M. Castañeda. Dirección: Sr. Enrique Tucci.

La Chacarera (danza). Señora Consuelo G. de Machicote. Señoritas: Susana E. Lombardi, María I. Pacheco, Martha A. Corti e Ilda E. Deluca. Señores: Alfredo Chimondegui, José A. Díaz Malbrán, Osvaldo Ch. Cortina, Anibal M. Castañeda y Cyro Blas de Villafior.

Malambo. Interpretación por los señores: Cyro Blas de Villafior, Juan C. Móllica y Alfredo C. Chimondegui.

Gato Cuyano (danza). Niñas: Susana A. Foglia, Graciela Tettamanti, María A. Núñez. Niños: Dardo A. Scilingo, Alberto M. Gómez Cabrera (h.) y Néstor Conosciuto.

La Condición (danza). Por la profesora señorita Griselda D. Gómez Cabrera y el señor Juan C. Móllica.

Los Amores (danza). Señoritas M. del Carmen Caretti y Celia Barraza. Señores: Cyro Blas de Villafior y José Díaz Malbrán.

Chacarera Doble (danza). Señoritas: María F. Apreda y Alicia S. Barraza. Señores: Cyro Blas de Villafior y Osvaldo Ch. Cortina.

El Bailecito (danza). Señoritas Beatriz E. Santiago, Noemí Camino, Mirta Benche- trit, Amelia Luzzo y Amelia Paggi Cañas. Señores: Néstor E. Pérez, Justino Taylor, Angel E. Cano, Alfredo Chimondegui y Anibal M. Castañeda.

Canciones Nativas. Interpretación a cargo del conjunto "Ariruma", con guitarras, charango, quena, caja y bombo indígena.

La Zamba (danza). Por la profesora señorita Griselda D. Gómez Cabrera y el señor Cyro Blas de Villafior.

Acompañamiento musical por la profesora señorita Nélica Guastavino, al piano, y por el conjunto de Arte Folklórico "Ariruma", dirigido por el Sr. Enrique Tucci e integrado por los señores Roberto Contreras, Miguel Quintana, Juan C. Móllica, Alfredo Chimondegui y Anibal M. Castañeda.

El 4 de noviembre se realizó una audición de canto por Emilce Zulberti, alumna de la clase de canto individual de la profesora Brígida Frías de López Buchardo y becada por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. La joven y sobresaliente estudiosa cumplió un programa de obras de compositores franceses, españoles y argentinos:

Nell y Soir, de Gabriel Fauré. *Chanson triste y Invitación au voyage*, de Henri Duparc. *Ariettes oubliés: "Il pleut dans mon coeur"*, de Claude Debussy. *L'Île Heureuse*, de Em. Chabrier. *La cloche*, de C. Saint-Saëns. *El paño moruno y Seguidilla murciana*, de Manuel de Falla. *Del cabello más sutil*, de Obradors. *La canción de los ojos amados*, de Gilardo Gilardi. *Copla*, de A. Jurafsky. *Caballito criollo*, de Floro M. Ugarte. *Fizaynu y Prendiditos de la mano*, de Carlos López Buchardo.

LA ACCION CULTURAL DE LA ESCUELA

Acompañó al piano la señorita Matilde Quijano.

El último de los actos culturales consistió en un concierto de alumnos del curso de órganos del Maestro Hermes Forti. Se llevó a cabo el 14 de noviembre, con este programa:

1. *Benedictus*, de F. Couperin, por el alumno Enrique Lombardi.

2. *Preludio y Fuga*, de F. Mendelssohn, por el alumno Jorge Kumok.

3. *Coral*, de J. S. Bach, por el alumno Enrique Lombardi.

4. *Fantasia y Fuga en sol menor*, de J. S. Bach, por la alumna Ana Conti de Salvatori.

5. *Fantasia en fa menor*, de W. A. Mozart, por el alumno Otto Fleck.

6. *Toccata*, de Dubois, por el alumno Alexi Erlanger.

7. *Musètte*, de M. E. Bossi, por el alumno Enrique Lombardi.

8. *Cantabile*, de C. Frank, por el alumno Alexi Erlanger.

9. *Tocata*, de M. Reger, por el alumno Otto Fleck.

10. *Scherzo*, de Ch. M. Vidor, por la alumna Ana Conti de Salvatori.

11. *Final I Sinfonía*, de Vierné, por el alumno Jorge Kumok.



Miguel Angel Elgart: Delhez (aguafuerte)
DE LA EXPOSICION EN GALERIA MÜLLER

Los Egresados TRABAJAN

EN el año 1949 se ha visto trabajar intensamente a nuestros egresados. Tanto aquí, en La Plata, como en la Capital Federal, ellos han expuesto ponderables frutos de su talento creativo y de su dominio del oficio, conquistando, en ciertos casos, enaltecedoras distinciones.

Así, en el VIII Salón de Arte de Mar del Plata, organizado por el gobierno de la Provincia, obtuvieron premios, en pintura, Francisco De Santo, y en escultura, Carlos W. Butin.

En marzo, Ricardo Sánchez presenta en el hall del Hotel Provincial de Mar del Plata, una muestra de mosaicos sobre motivos inspirados en el Decálogo de los Derechos del Trabajador.

Una exposición conjunta, realizada en la Galería Müller, Buenos Aires, entre fines de abril y comienzos de mayo, permite estimar esculturas de María Isabel Osborn de Puleston y de María Esther Calandrelli



Mario I. O. de Puleston: Talla
GALERIA MÜLLER



John
GALERIA MÜLLER

MARIA ISABEL OSBORN DE
P U L E S T O N

Egresada con título de profesora de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, alumna del profesor César Sforza.

Ha expuesto trabajos en salones de La Plata, Bahía Blanca, Azul y Mar del Plata.

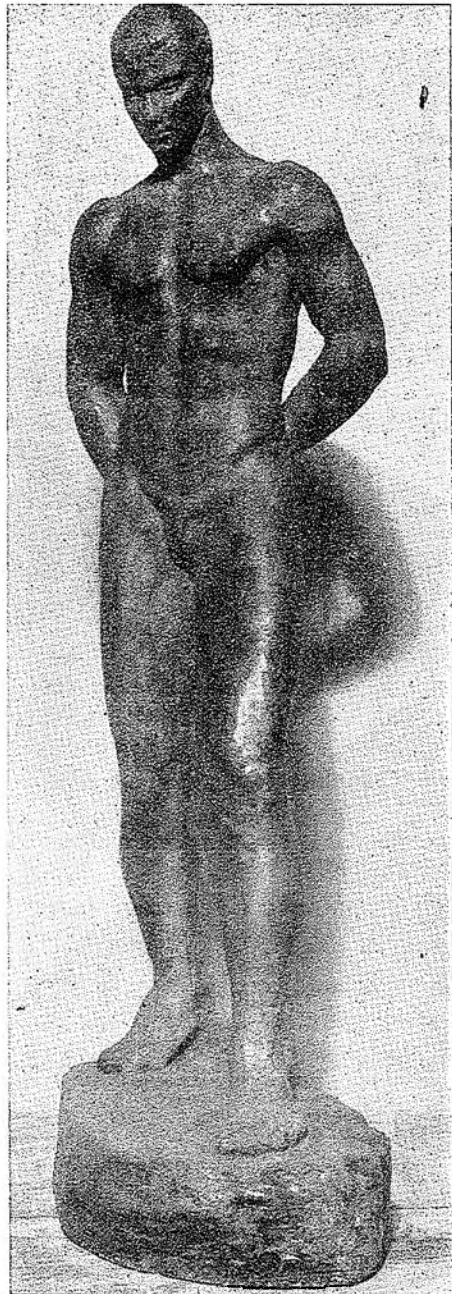


Figura
GALERIA MÜLLER

Una obra suya, "El Prisionero", fué adquirida por el Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.

LOS EGRESADOS TRABAJAN



Alberto R. Gray: En Santiago (temple)
SALON DE ACUARELISTAS Y
GRABADORES 1949

de Del Carril, y estampas al aguafuerte de Miguel Angel Elgarte. El éxito de esta muestra hace que sea nuevamente presentada en junio en el Círculo de Periodistas de La Plata.

También en junio, y por segunda vez en agosto, se exhiben sendas colecciones de arte musiva de Ricardo Sánchez en la Escuela Normal N° 1 "Mary O. Graham" y en el Colegio Secundario de Señoritas, ambos establecimientos educativos de La Plata. En uno y otro caso, Ricardo Sánchez disertó sobre la historia y el procedimiento del arte que centraliza todos sus esfuerzos creadores.

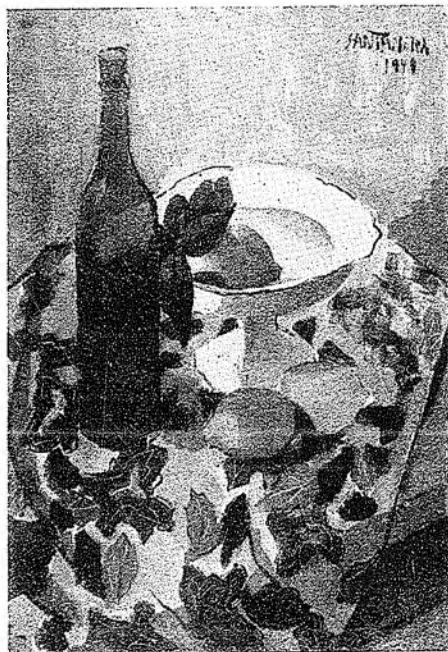
En el Salón Kraft, de Buenos Aires, los Amigos del Libro abrieron en octubre una muestra de obras de 35 pintores jóvenes argentinos. Entre ellos, se contaron Ernesto Díaz Larroque (con un óleo, "Chola"), Alberto Gray (con un temple,

"Composición"), Silvia Halphen (con un óleo, "Desnudo"), Olga Ada Marconi (con un óleo, "Naturaleza muerta") y Elsa Santanera (con un óleo, "Naturaleza muerta"). Cabe recordar, de paso, que Díaz Larroque, a invitación de la Embajada argentina en Chile, había llevado, en febrero, trabajos propios, al óleo y dibujos, a Santiago y a Viña del Mar.

Elsa Santanera, egresada que tuvo como profesor a Emilio Centurión, vuelve a exponer un óleo, "Naturaleza muerta", en el Instituto de Arte Moderno, en la muestra

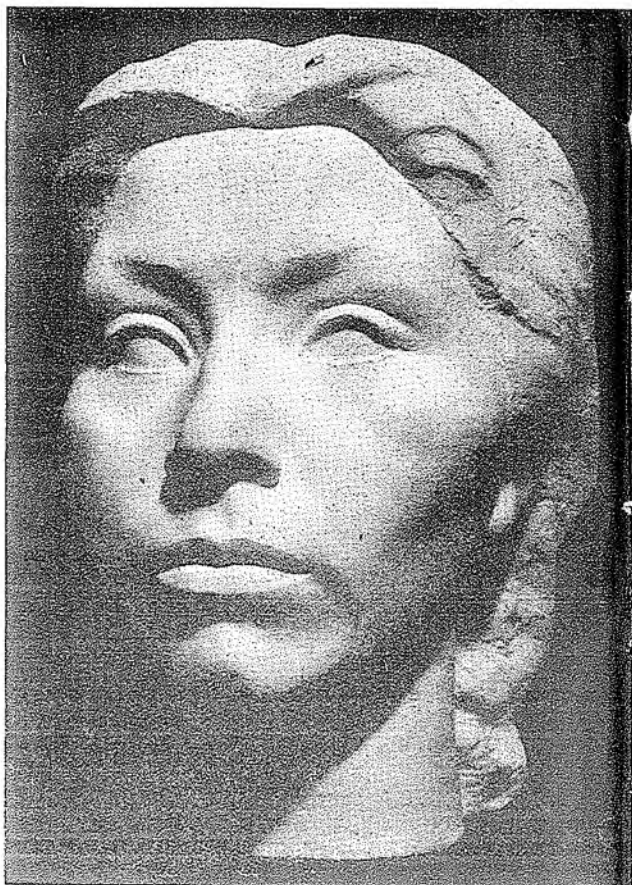
35 PINTORES JOVENES ARGENTINOS

Elsa Santanera: Naturaleza muerta (óleo)





Chico



Chala

DE LA EXPOSICION EN GALERIA MÜLLER

MARIA ESTHER CALANDRELLI DE DEL CARRIL

Egresada con título de profesora de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Fué alumna del profesor César Sforza.

Ha expuesto trabajos en salones de La Plata, Bahía Blanca y Azul.

Autora por encargo de la Municipalidad

de La Plata, de los bajorrelieves adjudicados como premio a los mejores edificios de la ciudad, año 1942.

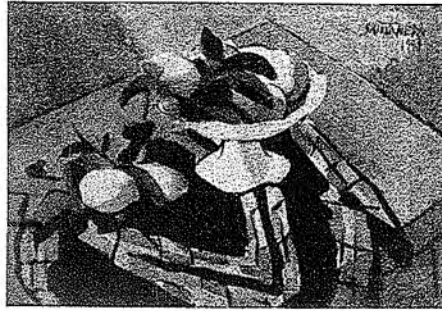
En el XXXVI Salón Nacional de Bellas Artes realizado en Buenos Aires en el año 1946 figuró con dos envíos obteniendo uno de ellos, "Chico", el premio "Laura Bárbara de Díaz".

LOS EGRESADOS TRABAJAN

para optar al Premio De Ridder, que se llevara a cabo en septiembre.

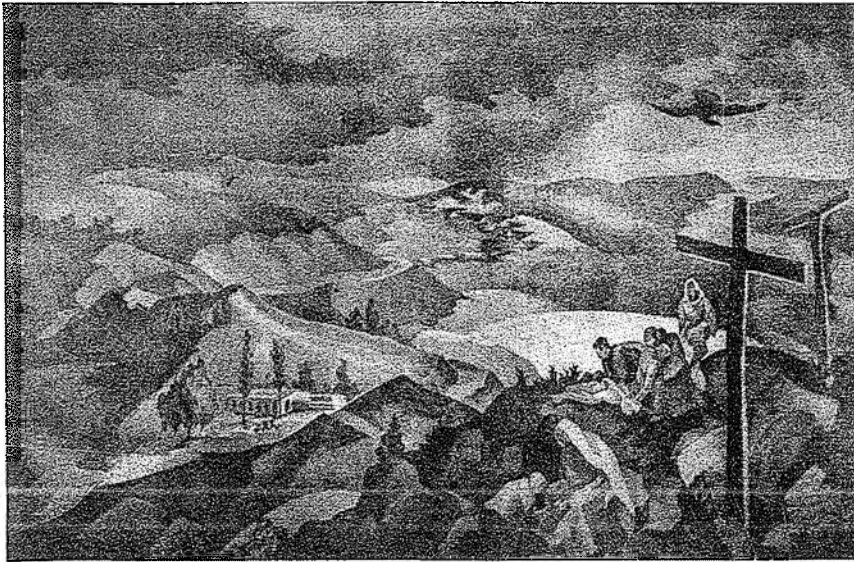
Alberto Gray también está representado en el XXXIV Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores, con dos tem-
ples: "En Santiago" y "En Magdalena". El primero de ellos fué vendido, siendo la única adquisición de esa muestra.

Cabe señalar un hecho por demás auspicioso que pone de relieve el valimiento intrínseco tanto como la capacidad de trabajo de algunos de los egresados de nuestra Escuela Superior. En mayo, en un gran acto público, el gobernador de la Provincia, coronel Domingo A. Mercante, hizo



Elsa Santanera: Naturaleza muerta (óleo)

entrega, personalmente, de las becas otorgadas al mosaista Ricardo Sánchez, para realizar estudios de su especialidad en Ita-



Miguel Angel Elgarte: Cristo muerto (aguafuerte)

DE LA EXPOSICION EN GALERIA MÜLLER