

objetos de utilidad práctica, tener un destino material: "En las artes mayores, el mensaje espiritual tiene las palancas; el resto emana de él⁶. En las artes decorativas, el destino es lo primero, el estilo las perfecciona" (p. 341).

Pero entre ellas, no todas alcanzan el mismo rango: el mosaico y el vitral se elevan casi al nivel de las artes mayores; no así el tapiz ni la orfebrería; menos aún la mueblería o la jardinería.

La intención de Van Lier es ambiciosa. La gran variedad de ángulos desde los que trata su material hace que a ratos lo comprimido de la exposición redunde en dificultad de comprensión por parte del lector⁶, mientras en otros momentos aparezcan como innecesarias ciertas exposiciones y análisis de teorías⁷. Con todo y lo dicho, esta obra de Henri Van Lier es, en su conjunto, un esfuerzo serio y en más de una ocasión profundo y certero, de acercamiento a la estructura esencial de las artes del espacio. Su lectura resultará de una considerable fecundidad para el público verdaderamente interesado en este sector tan importante de la cultura de la humanidad: las obras de arte.

LUIS VAISMAN A.

HERBERT READ. A CONCISE HISTORY OF MODERN SCULPTURE.

The World of Art Library History of Art, Thames and Hudson, London 1964, 312 págs., 339 láminas, 49 en color.

Esta obra editada en su primera edición en un *paperback*, constituye un magnífico panorama de la escultura moderna, que hace pareja con la *Concise History of Modern Painting*, publicada anteriormente por Read. Carente de aparato teórico, este libro no está destinado a convertirse en otra obra fundamental sobre escultura, al nivel de las de Carola Giedeon (*Contemporary Sculpture*), de Andrew Ritchie (*Sculpture of the Twentieth Century*) y la del propio Read: *The Art of Sculpture*; sin embargo, el autor logra su intención primordial, cual es, dar una visión descriptiva de la escultura moderna desde Rodin y Medardo Rosso, hasta los recientes "assamblageístas", "neo-dadaístas" y los jóvenes ingleses de espíritu muy singular. Partiendo de los maestros, comienza por analizar los orígenes de la escultura moderna, extendiéndose sobre la escultura de los "pintores impresionistas" y tocando sólo de paso, con bastante desinterés, la escultura alemana de Hildebrand y del gótico-expressionista, Barloch.

Read sostiene que aun cuando Rodin restauró el arte de la escultura, al restablecer, aunque desde una visión impresionista, las formas clásicas, no es un "originador" en el sentido que lo fue Cézanne: "Rodin

⁶Esto es especialmente importante para distinguir la arquitectura de las artes menores, por el obvio servir la arquitectura para habitación humana.

⁷Particularmente la Conclusión: "Perspectiva filosófica".

⁸Tal es el caso de gran parte del Capítulo IV, de la Sección Primera, en la Primera Parte.

fue un gran artista... pero no fue un originador en el mismo sentido que lo fue Cézanne, y paradójicamente los logros del pintor habrían de tener mayor significación para el futuro de la escultura que los éxitos del escultor. Rodin fue seguido por Maillol y Bourdelle, quienes también fueron grandes escultores. Pero Cézanne fue seguido por Picasso, González, Brancusi, Archipenko, Lipchitz y Laurens, y son ellos los que habían de ser los primitivos de un nuevo arte de la escultura".

El capítulo sobre los inicios termina señalando que las mismas tendencias que modificaron el impresionismo cambiaron el curso de la escultura. Estas tendencias eran en parte *exóticas* —aporte de las culturas primitivas, africanas y americanas—, y en parte *revolucionarias*, revolución que se inicia con el cubismo y que da ímpetu a otras, como la revolución constructivista. La importancia del cubismo es que abandona la "representación" del objeto y busca su "substitución" por un símbolo que todavía alude al objeto fenoménico, pero que ya no procura reproducir en forma fiel la imagen óptica. Desde entonces todos los artistas van a ser guiados por el mismo propósito: buscar símbolos que expresen sus sentimientos íntimos, los cuales comparten con toda la humanidad.

En realidad la expresión del cubismo en la escultura es muy exigua; pero la pintura cubista se transforma en escultura constructivista. Este movimiento inspirado por un ideal que podríamos denominar "ingeniería creativa" encuentra sus orígenes en la revolución industrial, y sus precursores en el "Palacio de Cristal" de Paxton y en los puentes de Brunel. "Los futuristas —dice el autor— fueron quizá los primeros artistas en aceptar la edad de la máquina como un ideal estético; pero, como veremos, ellos adoraban los "conceptos" de poder y velocidad representados por la máquina más que sus producciones. En cambio, desde 1914 en adelante, un grupo de artistas en Moscú intentó aplicar las técnicas de la ingeniería a la construcción de esculturas, y los objetos entonces hechos fueron llamados "construcciones". El principal iniciador de este nuevo desarrollo fue Vladimir Tatlin (1885-1953) originalmente un pintor..." Tatlin se inspiró en Picasso, pero luego concibió un nuevo tipo de escultura: "una escultura que pudiera tomar materias primas y objetos ya confeccionados (*ready-made objects*) y arreglarlos en el espacio "real" sin ninguna intención representativa. Los materiales, cada uno con sus propias cualidades plásticas, las calidades específicas de la madera, del hierro, del vidrio, etc., deberían componer dentro de una obra de arte, "materiales reales en espacio real". Desde Moscú el constructivismo, que va a ser enfatizado por el movimiento *Stijl* de Theo van Doesburg y Mondrian, se extendió por todo el mundo. Read separa, eso sí, de este grupo a escultores que tradicionalmente se vinculan a él, como Vantongerloo y Mohol-Nagy, ambos deben ser considerados aparte del movimiento *Stijl* y de constructivistas como Gabo y Pevsner, pues su pretensión de representar el espacio, materialmente no plastificable, hace que su labor sea conceptual y no estética, por lo que aun cuando sus ideas son de gran interés, no tienen significación escultórica. El programa

de los constructivistas queda precisamente definido por el manifiesto que los hermanos Gabo y Pevsner publicaron conjuntamente en París en 1932. Allí, ellos, "reafirmaron 'las bases fundamentales del arte' (espacio y tiempo) y negaron el volumen como una expresión de espacio. Asimismo rechazaron la masa física como un elemento de plasticidad y 'declararon' que los elementos del arte tienen sus bases en un *ritmo dinámico*". Los ritmos kinéticos son las formas básicas de nuestra percepción de la *realidad ontológica del tiempo*.

En el capítulo siguiente analiza los movimientos que van desde el futurismo al "surrealismo". A diferencia del cubismo el futurismo deriva sus principios de la tecnología "—de la potencia y el movimiento, de los ritmos mecánicos y de los materiales manufacturados". Los futuristas piensan que lo que distingue a la máquina, es el dinamismo. Aunque el manifiesto de los futuristas no aludía a los medios técnicos, un método se hizo común a todos: el divisionismo. Este método les permitía, sobre todo, dar un ritmo dinámico a la representación del motivo. Por otra parte lo que tratan los futuristas de descubrir es el espacio interior desarrollándose sobre el espacio exterior, pues entre ambos existe continuidad. En este aspecto el esfuerzo más logrado son las esculturas de Boccioni. Continúa luego el capítulo refiriéndose al dadaísmo de Arp, Duchamp y Max Ernst y a sus variantes, como el movimiento *Merz* de Schwitters. Señalando que el aporte definitivo hecho por las dadá al futuro desarrollo de la escultura fue la supresión de cualquiera distinción formal entre la pintura, el relieve, la escultura de bulto, y los objetos-encontrados (es decir, un objeto ordinario investido con significación, por el simple hecho de ser removido de su contorno o posición habitual, aunque sea en la forma más simple, como por ejemplo poniéndolo "al revés"). Finalmente el capítulo termina con el "surrealismo" de Miró y otros.

Comienza, entonces, a analizar el desarrollo de la escultura moderna que es designada como *vitalismo*, y la que según Read también extrae su inspiración de Picasso. Esta fase de la escultura ha sido dominada por el genio de Henry Moore, quien postula que la obra de arte debe tener, en primer lugar, vitalidad en sí misma, lo que es distinto de reflejar la vitalidad exterior. En esta forma desecha la "belleza de la expresión" por la búsqueda del "poder expresivo", el que entiende como vitalidad espiritual. Moore piensa que existen "formas universales" significativas para todos los hombres. El artista debe reconocer estas formas en los objetos naturales, y basar su trabajo como escultor en las formas que le sugieren. La sensibilidad escultórica consiste en sentir la forma, simplemente como forma, y no como descripción o reminiscencia. El vitalismo de Moore ha prendido en muchos escultores más jóvenes —Germaine Richier, Armitage, Chadwick, Mirko, etc.— como el afán de crear un *ícono*, un símbolo plástico del sentido interior de la espiritualidad o misterio del artista, o quizá sólo de aquella dimensión desconocida del sentimiento y la sensación.

En el capítulo final trata de la difusión de estilos que se produce en el período actual. "Lo que es distintivo de la situación de postguerra, especialmente en escultura, es la determinación de no pertenecer a movimiento alguno, un "libre pensamiento" artístico". Sin embargo, Read piensa, que entre los cientos de escultores que han aparecido desde 1945, hay uno solo que puede decir que ha inventado un nuevo *estilo*: Eduardo Paolozzi.

Read concluye su obra haciéndose lo que él llama una pregunta devastadora: "¿Hasta qué punto el arte en un sentido tradicional (o semántico) sigue siendo *escultura*? Desde sus orígenes en los tiempos prehistóricos a través de los años hasta la comparativamente reciente escultura, fue concebido como un arte de la forma sólida, de la *masa*, y sus virtudes estuvieron relacionadas a la toma de posesión del espacio. Fue por restaurar al arte sus virtudes características que Rodin fue valorado, y como hemos visto los continuadores de Rodin, Maillol, Matisse, Bourdelle, Lehmbruck, Brancusi, Laurens, Arp (sobre todo Arp) e incluso Moore, han sido y son todavía escultores en este sentido tradicional. ¿Qué se ha ganado, y qué se ha perdido con esta transición hacia la escultura *linear*? Virtualmente, diría uno, se ha perdido todo lo que ha caracterizado el arte de la escultura en el pasado". Esta nueva escultura, esencialmente abierta en la forma, dinámica en intención, busca disfrazar su masa y pesantez... Lejos de buscar un punto de descanso y estabilidad en el plano horizontal, despega de la tierra y busca un movimiento ideal en el espacio, dirigiéndose al espectador con aristas agresivas. Puede en ciertas oportunidades presentar una superficie pulida, pero sólo para enfatizar su predominante aspereza. Recurre a fragmentos de metal y a usar martillos mecánicos y compresores de los patios de demolición para transformar los materiales-encontrados en conglomerados informalistas (Chamberlain y César).

"¿Cuál es el destino de esas formas horripilantes? Un número de ellas inevitablemente encontrarán lugar en los museos de arte moderno... pero esencialmente éste es un arte público, dirigido no a la sensibilidad privada, sino al inconsciente colectivo. La belleza ya no es más el fin del artista... Ellos buscan el efecto conocido por los filósofos del arte como *terribilitá*".

Read, continúa hablando de lo feo y su relación con la escultura actual, pero termina diluyendo el problema y elude pronunciarse sobre el valor y el sentido del arte contemporáneo. Tal vez porque no haya reflexionado sobre el sentido profundamente humano que puede tener "la estética de lo feo".

Ya hemos insistido en las virtudes de este libro. Como otras características de él podríamos señalar que Read no se ha liberado de la concepción "clásica" de la escultura y que por otra parte él ve la escultura desde la pintura. En efecto, en todas partes sostiene el primado de esta última sobre la primera. Constantemente afirma que las nuevas rutas son abiertas por los pintores: Cézanne, Van Gogh y Gauguin, con quie-

nes comienza el interés por el arte primitivo (p. 50); y Picasso, sobre todo Picasso, que aparece como iniciador del cubismo, y de los "assamblage" (Vaso de Absintho, 1914), y como precursor de Giacometti y Calder, con sus estatuas de palitos (1931) y sus construcciones de alambre (1930); del constructivismo, y del vitalismo.

A mi juicio, el mayor mérito del libro es que logra destacar la originalidad de cada movimiento, definiéndolos con gran precisión, a través de sus propias manifestaciones programáticas. De ello hemos procurado dejar constancia en este comentario.

MIGUEL ROJAS MIX

LEXICÓN KAPELUSZ. PINTURA MODERNA; Colección Universitaria: Serie Diccionarios, Kapelusz, Buenos Aires, 1965. 496 páginas.

Esta obra es un diccionario de la pintura moderna, hecho en colaboración por treinta y seis de los más prestigiosos críticos europeos. En su original francés, forma parte este libro de una colección de diccionarios editados por Fernand Hazan, en la que figuran también el *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, de Michel Seuphor, ya traducido al castellano; el *Dictionnaire de la Sculpture Moderne*, y el *Dictionnaire de la Civilisation Égyptienne*; obras todas de tanto interés, que sería de desear que pronto fuesen traducidas a nuestro idioma.

Para apreciar la importancia del diccionario que ahora comentamos basta señalar, que en menos de diez años, desde que apareció su primera edición, ha sido traducido a nueve idiomas. La edición castellana ha sido ampliada con varios artículos sobre los pintores latinoamericanos, y con un prólogo del traductor Roberto Guibourg, que analiza en forma muy sucinta las corrientes plásticas modernas, desde el "impresionismo" hasta el "dadaísmo", "superrealismo", "constructivismo", etc. Extraño prólogo, que resulta mucho más escueto que los estudios que sobre los mismos movimientos se ofrecen en el texto.

Cada artículo del texto, es un estudio monográfico, que cuando se refiere a un pintor, no se limita sólo a entregar datos biográficos, sino que constituye un análisis crítico de su obra y de los principios estéticos que la informan; ubicando, además, la obra en su contexto histórico. La calidad de estas monografías que abarcan desde Manet a Pollock —refiriéndose incluso a algunos preimpresionistas como Pissarro de Chavannes y Gustave Moreau— se comprende si se piensa que están escritas por los más grandes especialistas. Limitémonos a citar a John Rewald, cuya obra sobre el "impresionismo" y el "postimpresionismo" sigue siendo lo mejor que se ha publicado sobre el tema, y a Michel Seuphor, quien actualmente es el mayor conocedor de la pintura abstracta.

Junto a los estudios sobre pintores, los críticos analizan, en ensayos de bastante aliento, los movimientos y tendencias plásticas que han orien-