EL ARTE DE NUESTROS DIAS EN NUEVA YORK

POR

DARIO SURO

EL ESCULTOR CATALÁN JULIO GONZÁLEZ, EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO

La primera Exposición retrospectiva, en Norteamérica, de las obras del escultor catalán Julio González, se ha celebrado en el Museo de Arte Moderno. La crítica de Nueva York ha señalado esta muestra escultórica como uno de los acontecimientos artísticos más importantes en estos últimos años. El primer brote, esto es, la primera impresión que el público recibe al ver las obras de González (me refiero al público acostumbrado a recibir con entusiasmo el arte moderno), es un marcado impacto, perfectamente sonoro, vale decir, como si un aire profético abriera nuevos senderos en el mundo de la escultura contemporánea. Andrew Carnduff Ritche, en la introducción del catálogo de la Exposición de Julio González, señala con mucho acierto las influencias del escultor español en la escultura contemporánea: "La deuda de escultores ingleses, tales como Butler, Chadwick y Thorton, es obvia. El italiano Lardera, el alemán Ahlmann, el danés Jacobsen, para mencionar sólo unos pocos, han mirado a él, consciente o inconscientemente, para inspirarse. Y, en América, la preocupación de escultores tales como Smith, Roszack, Ferber, Hare, Lippold y Lipton, con metal soldado como un medio y la explotación del espacio como un positivo atributo de sus esculturas, es seguramente el resultado del arte precursor de González."

En el 1952, en el Museo de Arte Moderno de París, hice mi primer contacto con las esculturas de Julio González. Quedé verdaderamente sorprendido con aquel mundo metálico, realizado con una suprema síntesis formal absoluta; desprendiéndose de él, al mismo tiempo, un profundo contenido humano y poético, que sólo los griegos, en poesía, supieron transmitir: *tragedia tranquilizadora* llamaría yo a los cantos de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Hoy González nos transmite esa misma *tragedia tranquilizadora* en hierro soldado, sin contaminarse con la asquerosa propaganda usada

por muchos artistas dentro de su ámbito o fuera de él, al caer, con excepción de muy pocos, en un arte que podríamos calificar de "listo"; arte que sorprende a primera vista, arte hecho con toda la sabiduría de que dispone el seudoartista de hoy, al ponerse en contacto, por la facilidad de los viajes, libros, periódicos, cine, televisión, con las obras de los verdaderos creadores de nuestro tiempo. Fácil manera para apropiarse de lo que otro hace, del hacer artístico del otro, esto es, de su superficie. Sin embargo, me parece maravilloso que el artista auténtico de hoy herede por esas mismas vías la *tradición universal,* ya que no dispone de una *tradición local,* como dispuso de ella el artista de las escuelas de ayer (recordemos de paso las escuelas flamenca, holandesa, española, veneciana, romana, florentina, etc., etc.); que asimile la verdadera tradición, sin la cual es imposible realizar una obra de arte. Aquella tradición de la cual nos habla Pedro Salinas en su magistral estudio sobre Manrique: "Apoderarse del sentido de la tradición es ir conociendo mejor esa red, aparentemente contradictoria por tantos cruces; saber por dónde anduvieron los demás, le enseña a uno a saber por dónde se anda. El artista que logre señorear la tradición será más libre al tener más carreras por donde aventurar sus pasos. Ahí está también su trágica responsabilidad, la responsabilidad que siempre hay en el ademán del que escoge."

No hay duda de que Julio González supo escoger; su elección fué tardía, pero segura. El proceso de su búsqueda fué intenso, y de una inquietud que sorprende cuando seguimos sus obras paso a paso. Tomó de todos, se internó en la tupida maraña de sus congéneres cubistas, surrealistas, expresionistas, abstractistas, es decir, bebió en las fuentes activas de su época, sin perder el hilo de lo que podía haber de tradición en los bronces ibéricos; sin olvidar, por otra parte, el esquematismo de los artistas románicos catalanes y la grandeza de su gótico natal. A la edad de cincuenta años, con toda su vocación a prueba, con el difícil arsenal de sus experiencias, le dió a la escultura universal, y principalmente a la de su patria, una libertad que solamente la podemos encontrar hoy día en escultores como Brancusi y Arp.

Conocía muy poco acerca de la vida de Julio González. Sabía que era catalán, nacido en Barcelona; que era amigo íntimo de Picasso, de Brancusi, de Gargallo y de los más grandes artistas y figuras, reunidos en París después de la primera guerra mundial. Un detalle curioso hizo que me interesara por la vida y la obra de Julio González. Tiempo después de haber visto sus obras en el Museo de Arte Moderno de París, visité la Exposición "La Natu-

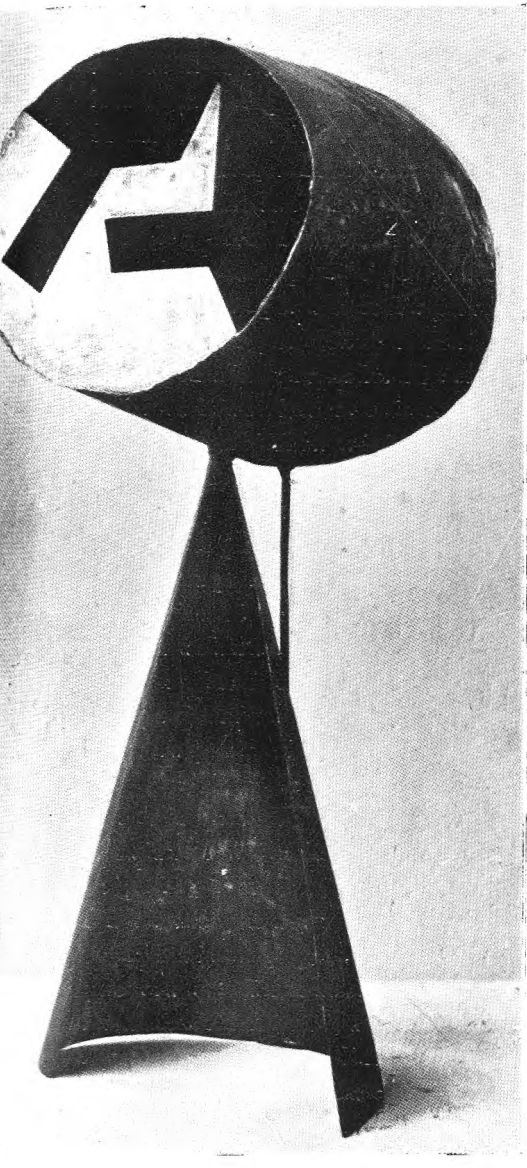
raleza muerta, desde la antigüedad hasta nuestros días", celebrada en el Orangerie des Tuileries. Estaba poderosamente entusiasmado con los pintores españoles representados en ella, desde fray Juan Sánchez Cotán, pasando por Zurbarán y Goya, hasta Picasso, con su extraordinario cuadro *Cráneo de buey*. El bodegón de Sánchez Cotán era una obra maestra en su género; los *Limones, naranjas y rosa,* de Zurbarán, era, quizá, la pieza central de la Exposición; la *Cabeza de cordero,* de Goya, era de un contenido dramático escalofriante; pero, aún así, yo repetía en mis adentros: "Me quedo con la *muerte,* pero con la muerte humana que presentía en el cuadro de Picasso." Más tarde, al leer las palabras de Charles Sterling, conservador del Museo del Louvre, en la introducción del catálogo, mi estremecimiento fué enorme al saber que "el cuadro era una oración fúnebre y una suerte de vanidad, donde el cráneo animal reemplaza a la cabeza del muerto"; el muerto era Julio González, el amigo íntimo de Picasso, y el cuadro fué pintado por Picasso poco tiempo después de la muerte de su amigo.

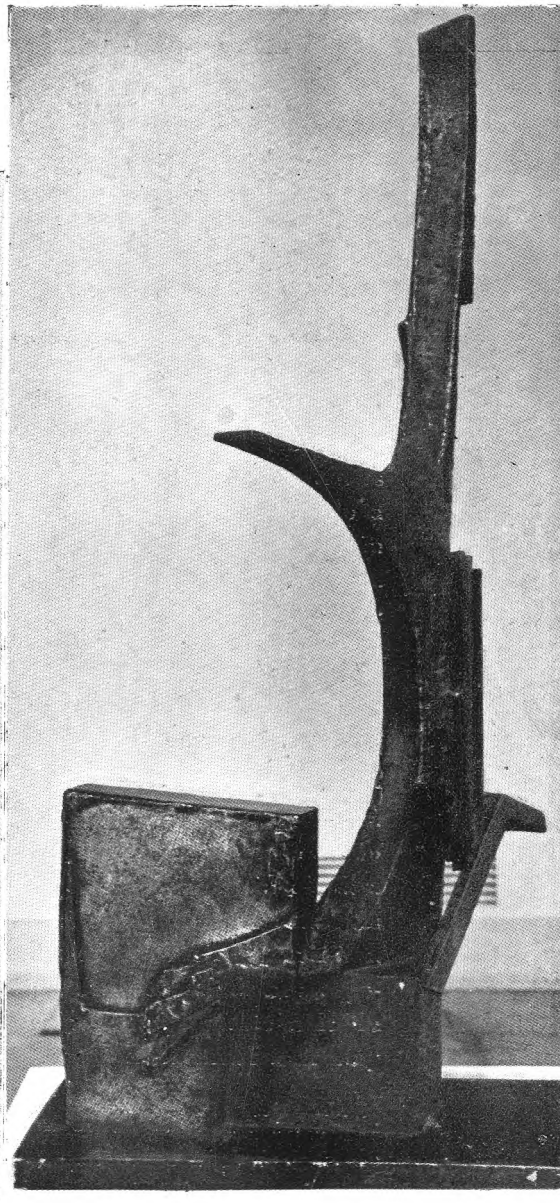
La misma impresión que recibí al ver por primera vez las esculturas de González en París, no ha cambiado en absoluto al ver nuevamente sus obras en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. No admito, como no lo he admitido en Picasso, que solamente Julio González nos ha dejado un mundo de creación formal, donde entran en juego una rica imaginación para resolver y concebir los problemas espaciales. Creo que el asunto va más adelante de lo que la crítica americana, por una parte, ha querido ver. Si es verdad, como ha señalado Andrew Carnduff Ritche, que la "dignidad, la grandeza y la nobleza del espíritu de González" son sus más destacados atributos, yo encuentro en González, como en el mismo Picasso, esa actitud tan inseparable del ser español, esa hipertensa condición que ha caracterizado siempre al artista español en todas las edades: su intensidad dramática.

No hay duda de que la vida de González estuvo ligada a condiciones extrañas y aisladas; más bien, para decirlo dentro de la línea de conducta del ser español, la vida de González estuvo ligada desde su juventud con la idea de la muerte, fuera ya como fantasma o como realidad vivida, aunque en los títulos de sus obras hay apariencias de fino humor o de "buen gusto" al tono de su tiempo, evitando de esa manera aquella *terribilità* de los barrocos españoles.

Al ver, por segunda vez, las esculturas de González, sentía pasar por delante de mí un mundo combativo. Cada escultura de González me hería profundamente, como si algo estuviera en pugna

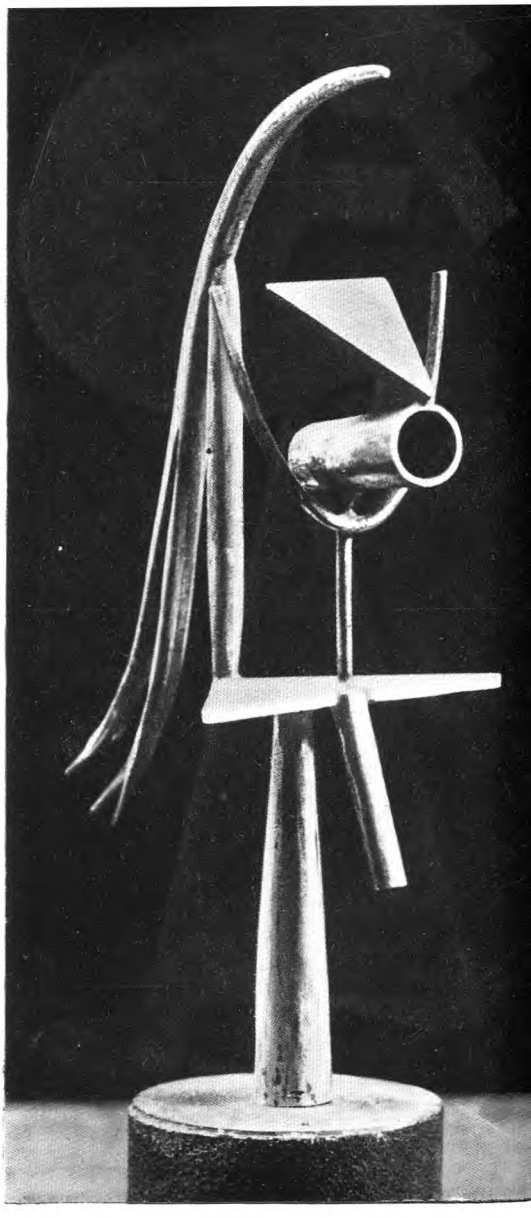
Julio González: *Los amantes* (hierro, 1933).



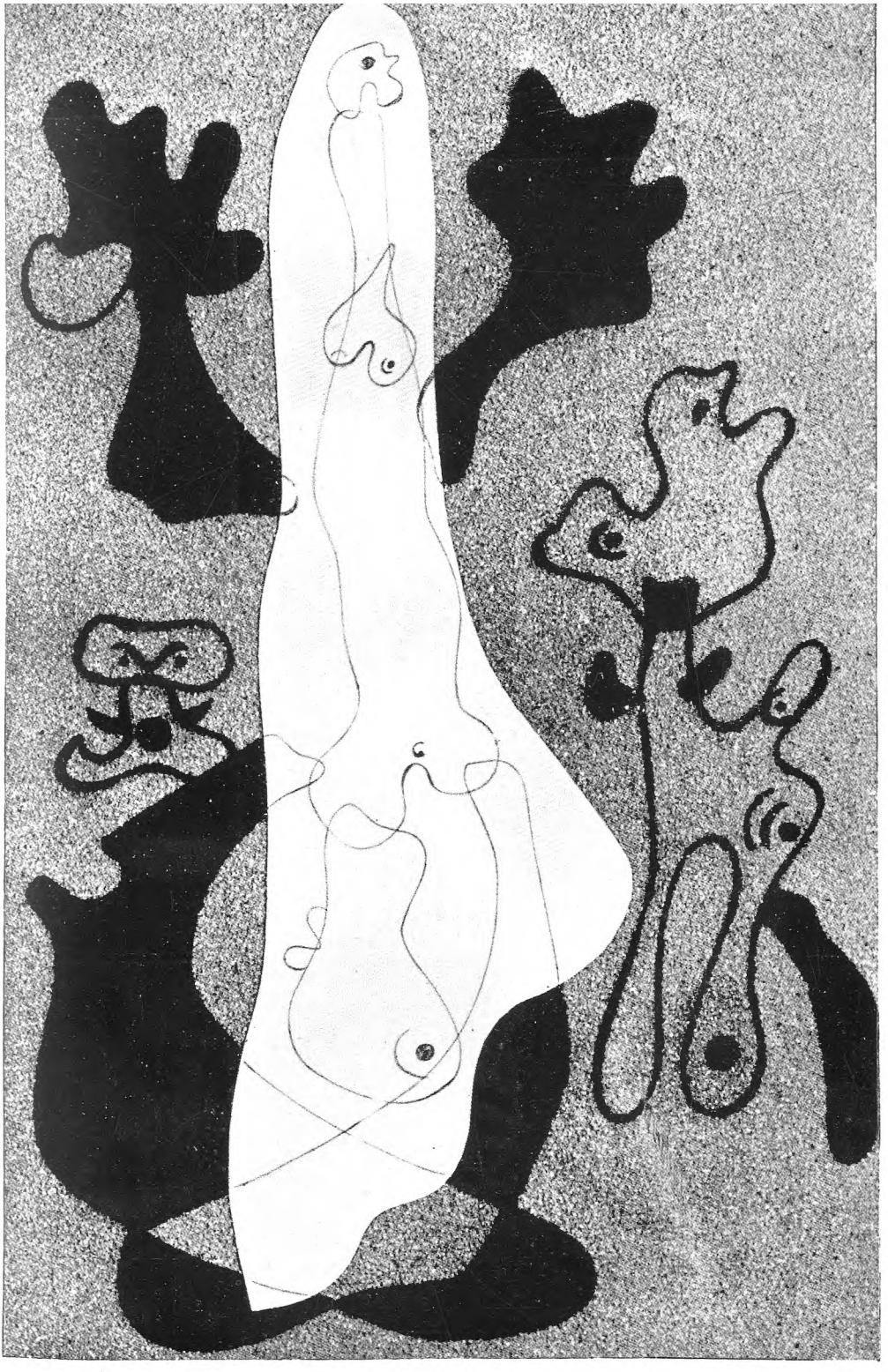


Julio González: *Mujer sentada* (hierro, 1935).

Julio González: *Cabeza*, 1933.

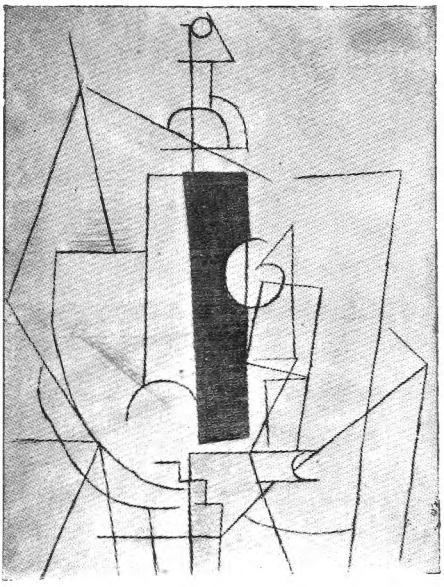


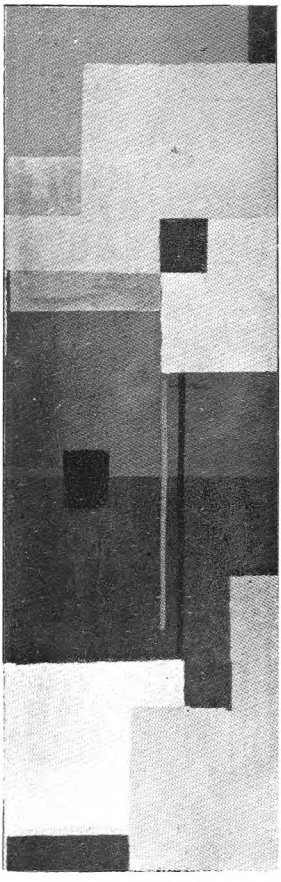
Julio González: *Mujer peinándose los cabellos*, 1936.



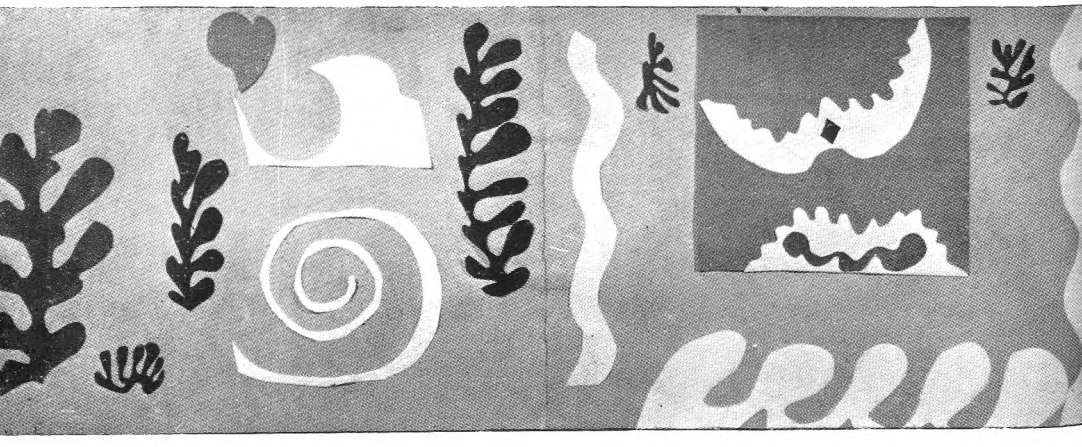
Miró: *Collage*, 1931 (España).

Picasso: *Collage*, 1913 (Colección Newman).





Fleischmam: *Collage* (Alemania).



Matisse: *Collage* (Francia).

conmigo. Es imposible ver ni sentir humor al contemplar obras como *Hombre cactus núm. 1, Hombre cactus núm. 2,* obras eminentemente dramáticas, donde, al menos para mí, la "tragedia tranquilizadora" de González se apoderaba de todos mis sentidos. Y si nos detenemos en el *Hombre gótico parado, Bailarín llamado "à la Marguerite", Mujer peinando sus cabellos, Mujer con un espejo* y sus mujeres sentadas, encontramos un sentimiento dramático acusado, donde es posible que rocemos con algunos momentos de Picasso.

"COLLAGES" EN LA ROSE FRIED GALLERY

La Exposición retrospectiva más importante del desarrollo del *collage,* desde sus comienzos hasta nuestros días, tuvo lugar recientemente en la Rose Fried Gallery. Con el título de Collage Internacional (International Collage), esta muestra abarcó desde el cubismo clásico de Picasso, pasando por Braque, Juan Gris, Malevich, Leger, Sonia Delaunay, Max Ernst, Lipschits, Lissitzky, Moholy-Nagy, Nicholson, Severini, Schwitters, Laurens, hasta las últimas creaciones de Matisse, Jean Arp, Miró y Magnelli.

Más de 100 *collages* integraron esta exhibición, la primera en su género en América, y quizá la más completa celebrada en el mundo. Ocho o más países estaban representados, destacándose por la cantidad los *collages* de Norteamérica y Francia.

Sería imposible hablar por separado de cada uno de los *collages* puestos en exhibición. Entre las obras maestras se destacaban el famoso *collage de Malevich* (con un barómetro en el cuadro), dos *collages* de Picasso y uno de Juan Gris.

Unas sensibles palabras de Herta Wescher, directora de la revista de arte *Cimaise,* de París, y conocida autoridad en la materia, pusieron de manifiesto la importancia de esta Exposición en las primeras páginas del catálogo: "El siglo XX ha tenido el privilegio de exaltar este tan llamado arte menor; de dar al *collage* los mismos derechos que a los trabajos creados con otras técnicas artísticas. Sería extremadamente complejo traer los incentivos que fueron llevados en sus comienzos como un juego, residiendo en el cambio fundamental de los principios de creación artística que han tenido lugar en nuestro siglo. Uno de éstos, el más importante, es la categórica decisión de terminar con un arte que era la reproducción de la Naturaleza. Desde el momento que el artista no deseaba buscar más para imitar la realidad, sino más bien encon-

trar sus semejanzas en un nuevo idioma libre, el medio usado toma una nueva función y lo escoge entre ellos, ampliándolos casi automáticamente. Además, el deseo hacia un conocimiento objetivo del trabajo de arte, el cual es necesario en toda interpretación objetiva, encontró favorable el uso de los elementos hechos rápidos, cuyos valores son incambiables.

"Los primeros pasos habían sido dados: los pedazos de papel o de impresos, una vez introducidos dentro del dibujo o la pintura, trajeron el reconocimiento de sus cualidades específicas. Las posibilidades del ensanchamiento del espacio pictórico eran mucho más ricas, una vez que el éxito del experimento estaba realizado; otros, los cuales eran más amplios o refinados, no eran inmediatamente tratados. Sorpresas y cosas inesperadas eran mezcladas en esta búsqueda, algunas veces llevada con consciente curiosidad; otras veces, con verdadera casualidad. Pedazos de papel insertados en las pinturas trajeron en adelante otras composiciones completamente pegadas. De Picasso y Braque había solamente un paso a Juan Gris. Las puertas medio cerradas se abrían rápidamente en el viento de períodos dinámicos.

"Alegres *souvernirs* mezclados con pedazos de telas; papel de pared con sus chocantes colores; ecos de emociones profundas son puestos en existencia con ornamentos antiguos; dibujos de modas pasadas o las huellas de lodo sobre pedazos de cartón. Y aún más: si los elementos materiales son marcados por la realidad, ellos logran desempeñar un papel expresivo importante. Esto es lo más señalable en los materiales con su pátina del tiempo.

"Si los futuristas hacen una parada de imágenes de una sobreexcitada vida movida por fuerzas motorizadas; si los constructivistas hacen con sus medios materiales muestras de progresos técnicos, el *collage* permaneció por un largo tiempo en el privilegiado campo de los *aoutsiders*. El grupo Dada y los surrealistas explotaron especialmente su caprichoso y extravagante lado. Pero el *collage* está considerado, desde la guerra, al igual que las otras técnicas artísticas, pues ha llegado a tener un apreciado significado de estudio con los pintores no figurativos de tendencias constructivistas; pero es más bien con los poetas, entre los pintores, donde nosotros encontramos el trabajo completamente libre. Son ellos los que han hecho cantar a esta humilde materia que es el papel."

Sin duda alguna, la Exposición Internacional del Collage presentaba muchas facetas interesantes. La imaginación libre del artista demostraba que el *collage* tiene un campo inagotable de experi-

mentación, pero de experimentación creadora. Lo experimental se ha detenido en su propia experiencia, es decir, el *collage* tiene ya su propia razón de existir. Es la importancia que yo veo en los *collages* de Matisse: el *collage* llega a separarse de la pintura y del dibujo, y se convierte en un hecho puro, en pura concepción, dentro de lo que el *collage* podría ser o es con sus propios medios de expresión, sin recurrir a grafismos o a toques de pinceles. Los *collages* de Magnelli o de Fleischmann demuestran lo anterior; éstos dentro, naturalmente, de un mundo pictórico, como los *collages* de Arp, son productos del mundo de la escultura. El *collage* es para mí una válvula de escape para el poeta, el pintor y el escultor. De ahí que el poeta surrealista encontrara campo propicio en el *collage* para objetivar o concretar sus sueños.

El público no quiere o no se esfuerza por entender el *collage:* unos lo ven como un arte de experimentación manual, esto es, dentro de los trabajos manuales; otros piensan que es un sustituto de la pintura, y otros lo ven como la pura broma de las artes visuales. Mientras el público quiera hacer comparaciones tontas entre las diferentes expresiones artísticas y no pueda gozar de la propia esencia del *collage,* la improvisación (la cual puede ser fecunda o estéril), es imposible que comprenda esa canción, esa balada que es el *collage.*

El catálogo de la Exposición estaba dividido en la siguiente forma: PRIMEROS MAESTROS MODERNOS: Arp, Braque, Crotti, Delaunay Sonia, Dove, Ernst Max, Gris, Hoch, Lipschitz, Lissitzky, Leger, Laurens, Malevich, Magnelli, Matisse, Miró, Moholy-Nagy, Nicholson, Picasso, Picabia, Richter, Severini, Schwitters, Stella, Survage, Valmier. JÓVENES AMERICANOS (en esta Sección había pintores norteamericanos, en su mayoría de diferentes nacionalidades, residentes en los Estados Unidos): Archipenko, Bultman, Carton, Diller, Dugmore, Dowing, Elliott Ronie, Fleischmann, Fischer, Ferren, Frelinghuysen, Hulbeck, Huelsenbeck, Krasner, Lewitin, Field, Morris, Motherwell, Moller, Marca Relli, Newbill, Myrer, Koenig, Ryan, Selchow, Schanabel, Vicente, Suro, Wiegand, Xceron, Junkers. JÓVENES FRANCESES: Alcopley, Bloc, Coppel, Dubuffet, Deyrolle, Karskaya, Longobardi, Pillet, Petit, Sauer, Seuphor, Trygguadottir, Wostan. ALEMANES: Horst-Beck, Kubicheck, Moller-Garny, Thoma, Werner. BRITÁNICOS: Benny Cooper, Pasmore, Piper, Spencer, Weininger. ITALIANOS: Burri, Corsi, Dorazio, Savelli. BELGA: Messens. SUIZOS: Gisiger, Leuppi.