> A familar letter reaches one audience at a time; inmediate recipient, then the larger public... It is written with intimacy for an individual or small group and conveys its author's awareness of his addressee... However, a familiar letter, is composed with the possibility of a larger public somewhere in the back of the author's mind (10).

Guevara trata ya, cara a un público predominantemente cortesano, temas de actualidad, intentando llamar la atención sobre ellos y hacer reaccionar a sus lectores. Y esta es la misión del ensayista: reflexionar por escrito, criticar, intentar formar una opinión razonando, no con demostraciones, sino con analogías; como diría Cadalso, «según el orden de las cosas».

Las *Epistolas familiares,* de Guevara, impresas la primera parte en 1539 y la segunda en 1541, lanzaban la carta cortesana por el camino de la publicación. Mucho se ha discutido sobre si fueron o no concebidas ya de antemano para la imprenta. Para mí no hay duda que fray Antonio fue consciente de lo que iba del texto privado al texto literario impreso. Sobre la explotación retórica del género epistolar, abría el camino al hacer ensayístico.

La carta familiar fue, pues, el marco en el que comenzó a surgir el ensayo como género literario, desbordándolo, pero no rompiéndolo. De ahí que a través de los tiempos, desde el Renacimiento hasta nuestros días, nuestros escritores hayan cultivado el ensayo en forma epistolar, que es la forma más primitiva y genuina del ensayismo hispánico.—*PILAR CONCEJO (University of Lowell. LOWELL. Ma. 01854. ESTADOS UNIDOS).*

TRES NOTAS SOBRE ARTE

NOTAS SOBRE LA PINTURA DE JULIO ANTONIO ORTIZ

I. *Trayectoria.*—Julio Antonio Ortiz Ortiz nace en Madrid en 1921, de padre cubano. A los trece años ya obtiene la primera distinción artística de un premio infantil de pintura. Y en 1940 comienza su actividad artística, que alterna con un aprendizaje en el taller de uno de los grandes pintores españoles: Hipólito Hidalgo de Caviedes.

En 1947 celebra en Madrid su primera exposición. Hasta 1960 se mantiene dentro de los cánones de la figuración. Desde este año

(10) William Mills Todd: *The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin.* Princeton University Press, 1976, p. 76.

hasta 1972 experimenta con nuevas materias a partir de técnicas mixtas de látex y óleo, creando una abstracción en la que un determinado desbordamiento matérico marca presencias de formas que son como objetos de meditación.

Posteriormente estas formas van adquiriendo relieve, se separan del contexto del cuadro y plantean perspectivas visuales completamente diferentes. Hacia 1972 estos relieves dejan lugar a una experiencia cinética de riguroso contorno geométrico y en la que el movimiento y el color se coordinan en un exacto sentido de una pintura ascética e impecable. El mismo sentido de autorrenuncia, de rechazo de cualquier espectacularidad y de toma de posición ante un gozo pasajero, se plantea en estas formas cinéticas que parecen indicar en su desplazamiento los movimientos de un reloj que señalara un tiempo a la vez inexorable y absoluto: el metrónomo de una melodía silenciosa, el ritmo de una canción sin notas ni palabras.

Este rigor y esta tremenda austeridad llevan a Julio Antonio a permanecer tres años alejado de la pintura, precisamente en la época en la que la sociedad española está evidenciando un mayor interés por la adquisición de obras pictóricas, y muchos aficionados sin trayectoria, vocación ni talante estético se lanzan a disputarse la atención de este nuevo público.

II. *Realismo simbólico.*—Esta buscada renuncia, este personal silencio dan lugar a que en 1975 Julio Antonio vuelva a la aventura del caballete y de los pinceles, investigando en un realismo simbólico en el que la presencia del cuerpo desnudo viene rubricada por extraños insectos, casi siempre por el animal llamado «mantis religiosa», extraño y agresivo insecto, de fuertes brazos estranguladores.

Otras veces la desnudez del cuerpo se vuelve puridad del objeto; una mano procedente de un maniquí, instrumentos cerámicos, recipientes de diversas formas interrelacionados con una larga tradición de ceramista que el artista ha desarrollado se presentan de una manera igualmente total, sin intermediaciones, incluso con una renuncia a una cierta espectacularidad cromática que pudiera hacerlos visualmente más placenteros; podría decirse que en el bodegón y en el desnudo es esta una pintura que no da cuartel, que remite al símbolo inexorable, para que cada cual instale en él aquello que mejor interpreta, o que sueña, o que prefiere.

III. *Lección de humanidad.*—La dicción realista se va tornando progresivamente más compleja. Hay una deliberada indeterminación que

paradójicamente surge a partir de la contundencia de las formas. El lenguaje de este realista simbólico-fantástico se despliega a partir de una apenas sojuzgada tempestad interior, de un vehemente anhelo de perfección, de un deseo de decir más, de ser más concreto y al mismo tiempo más inexplicable; cuerpos y objetos son insinuaciones de misterio, fundamentos de profundos interrogantes y a la larga el mismo sentido de objeto de meditación que ya campeaba en la pintura abstracta, y en la obra en relieve se hace dueña del espacio plástico, se enseñorea de la mirada e insiste en una profunda lección ética, rechazando a la vanidad, instrumentando las más desconocidas potencias del espíritu, explicando en plenitud de sosiego no sólo una lección de pintura, sino, lo que es más importante, un aprendizaje de humanidad.

IV. *Escultura.*—Siendo muy importante esta trayectoria pictórica, no es la única que Julio Antonio ha desarrollado en el mundo de las artes. Desde 1944 la escultura, predominantemente abstracta y algunas veces comprometida en los desarrollos del movimiento cinético, ha sido también uno de sus objetos de atención. La misma rígida gravedad, la línea inflexible que apenas deja ningún punto de apoyo a lo caprichoso ni a lo accidental que caracteriza las etapas abstracta y cinética del artista, campea también en una escultura modular y segmentada, en las que las dimensiones, las proporciones y las yuxtaposiciones de formas poseen también un innegable valor expresivo.

V. *Litografía.*—En otras ocasiones Julio Antonio ha concurrido a establecer su personal respuesta al mundo de las artes de estampación. Como consecuencia de este planteamiento, en los años 1950-51 ha llevado a cabo litografías de carácter figurativo, y en 1960, coincidiendo con los comienzos de su investigación abstracta, ha vuelto otra vez a la tarea litográfica y a la afirmación de una peculiar voluntad de sentido en las artes gráficas.

Igualmente la cerámica, en la que Julio Antonio no ha sido solamente ceramista, sino maestro de ceramistas, ha entrado en el recuento de las preocupaciones estéticas de este artista aparentemente diverso, pero en el que en realidad todas las actitudes, manualidades y trabajos responden a una misma concepción, a un idéntico sentido, a un claro amor de la obra y de su más justo desarrollo.

La enseñanza ha sido una de las grandes dedicaciones de este artista, profesor de dibujo durante largos años y desde 1965 animador de un taller experimental de cerámica, en el que se han instruido

muchos artistas. Niños y adultos han aprendido, y aprenden hoy, de Julio Antonio estos dos misterios del arte: el dibujo y la concepción cerámica.

VI. *Maestría y magisterio.*—Apenas parece necesario insistir en un aspecto que el observador sensible apreciará con toda claridad. Toda esta obra variada, pacientemente proyectada y realizada, que se ha ido sucediendo a lo largo del tiempo, responde a una misma concepción del trabajo artístico. Si miramos con detenimiento estas obras aparentemente dispares, veremos cómo todas ellas responden a una manera de ser, de ver y de sentir. Desde el período abstracto hasta el actual realismo simbólico, pasando por la armónica elocuencia de la etapa cinética, Julio Antonio ha sido esencialmente un maestro, en el doble sentido, de hombre dotado de maestría, de un equilibrio entre la manualidad y la idea y también de un ser humano llamado a aprender conductas, a experimentar con los materiales, las formas y las expresiones para que sus lecciones desde lo más simple a lo más complicado abran respecto de sus alumnos una profunda serie de posibilidades de comunicarse a través de las formas que se dibujan o que se trabajan en los materiales cerámicos. Y, por ello, el gran interés de este artista no está en uno solo de los aspectos, sino en todos ellos, en el riguroso despliegue de una experiencia abstracta, en el planteamiento de un arte cinético que permite viajar al espectador desde la geometría a la alucinación, en el misterioso realismo de su pintura actual y en su escultura y en las artes de estampación y, sobre todo, en su callada, oscura y fecunda labor profesoral.—*R. CH.*

EXALTACION Y CONTENCION PICTORICA EN LA OBRA DE ALBERTO ZIENKIEWICZ

La obra de Alberto Zienkiewicz, pintor y profesor de arte argentino, que ha celebrado en Europa numerosas muestras, y cuya obra se encuentra representada en diversos museos, entre ellos el de Arte Contemporáneo de Madrid, se alinea en la trayectoria de la llamada transición figurativa; es, por tanto, la suya una orientación diferente de los géneros figurativos organizada desde el punto de vista de la transición y la ordenación de imagen sobre parámetros diferentes.

En este orden, Zienkiewicz, que está dotado de una amplia formación pictórica, se plantea los problemas cromáticos, espaciales y de dibujo desde diferentes prismas según cuál sea el género al que

se aplica y los postulados en torno a los cuales descansa su labor. Según se trate de una composición de figura, de un paisaje o de una naturaleza muerta, el planteamiento de los elementos fundamentales que presiden el mundo de las imágenes es total y absolutamente diferente. Las presentes líneas van orientadas a establecer un estudio no exhaustivo de algunos de estos planteamientos.

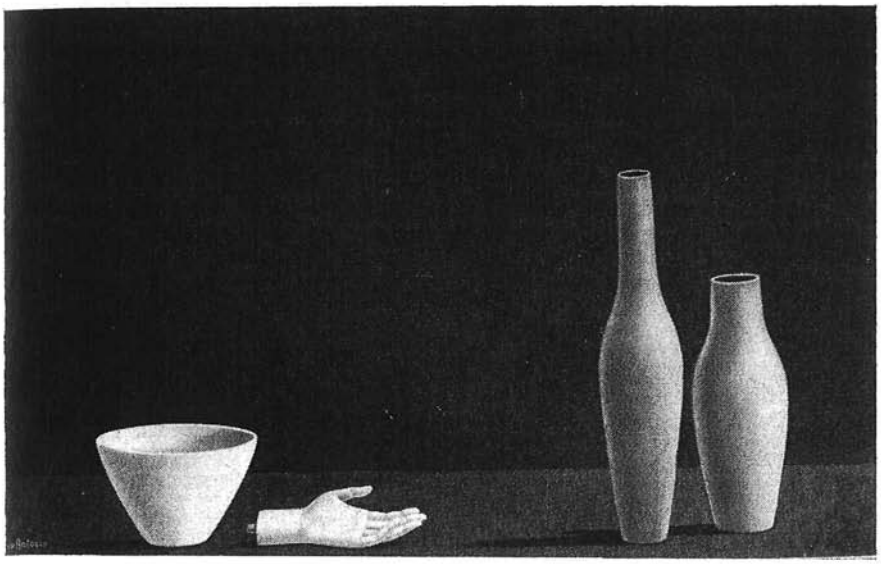
Contenido humano y presencia del hombre.—Hace mucho tiempo registramos la afirmación de René Huyghe, según la cual no es posible descifrar la obra de arte y el contenido humano del que el artista la carga si no se instala la perspectiva de una lectura completa y total de la imagen y de la propuesta visual que el artista realiza.

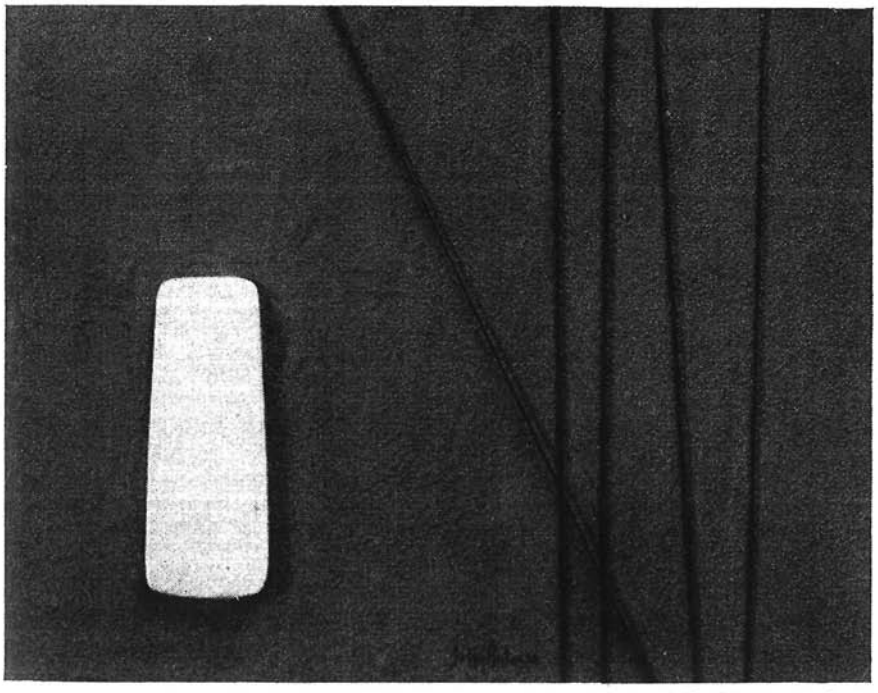
Si la mirada superficial cree no tener otra tarea que la de reconocer la similitud de las realidades y dedicarse a valorar los propios parámetros de la reproducción, existe también una mirada profunda que requiere una obra igualmente concebida en intensidad y en profundidad, obra sobre la cual la lectura es siempre mucho más compleja que la mera transcripción figurativa.

Esto es lo que ocurre con la obra del artista argentino. El contenido humano desborda de una manera muy amplia las propuestas visuales de la realidad y la iconografía se instala en un intento de transmitir estados de ánimo, referencias espirituales, posiciones en las que todo un entramado de psicologías se ordena mediante la luz y el color, mediante la insinuación o la aseveración de la forma y también a través de otros parámetros y otras posibilidades de referencia.

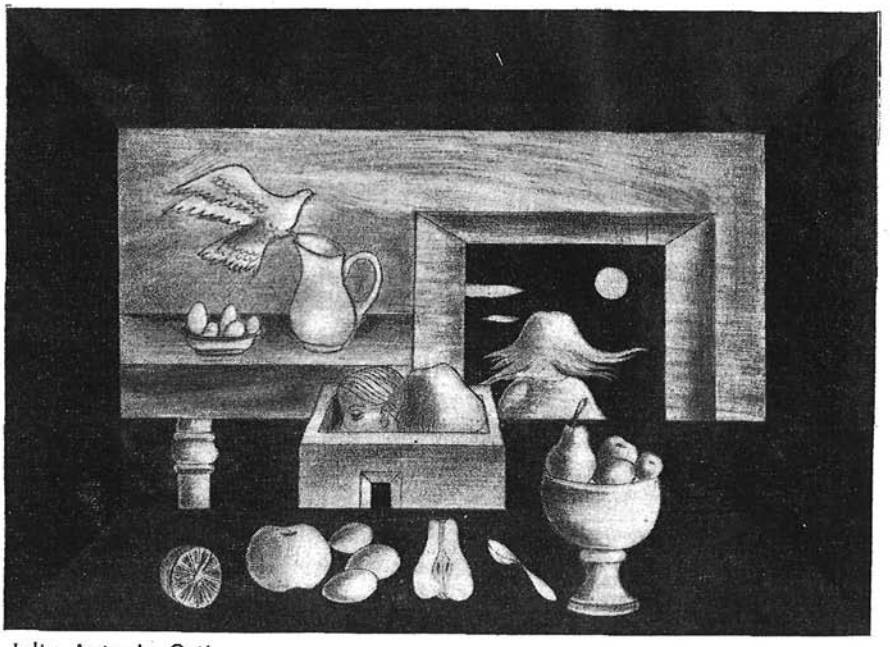
Cuando en la obra del pintor argentino aparece la presencia del hombre, la figura humana, en general en una posición estática o dinámica a través de una motivación más o menos activa de lo que pudiera ser el planteamiento de las cosas, es cuando esta pintura cobra mayor peso específico, como, por ejemplo, en el enorme lienzo de los futbolistas que custodia el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Esta razón de sin razón de la presencia humana se constituye como una firme aseveración en la que se evidencia la profunda sabiduría de las cosas que el pintor argentino reúne y concilia. En el espacio ordenado en su cromatismo determinado, regido por la peripecia de la línea y el trazo, y por las exigencias determinantes de los colores empleados y de la convocatoria de la luz que en ella se hace.

La lectura de la obra se convierte así en un ejercicio lleno de interés; la referencia a la presencia humana le da un contexto diferente, un cierto hermetismo, y nos revela cuáles son las bases desde las cuales el artista se asoma a la tarea pictórica.



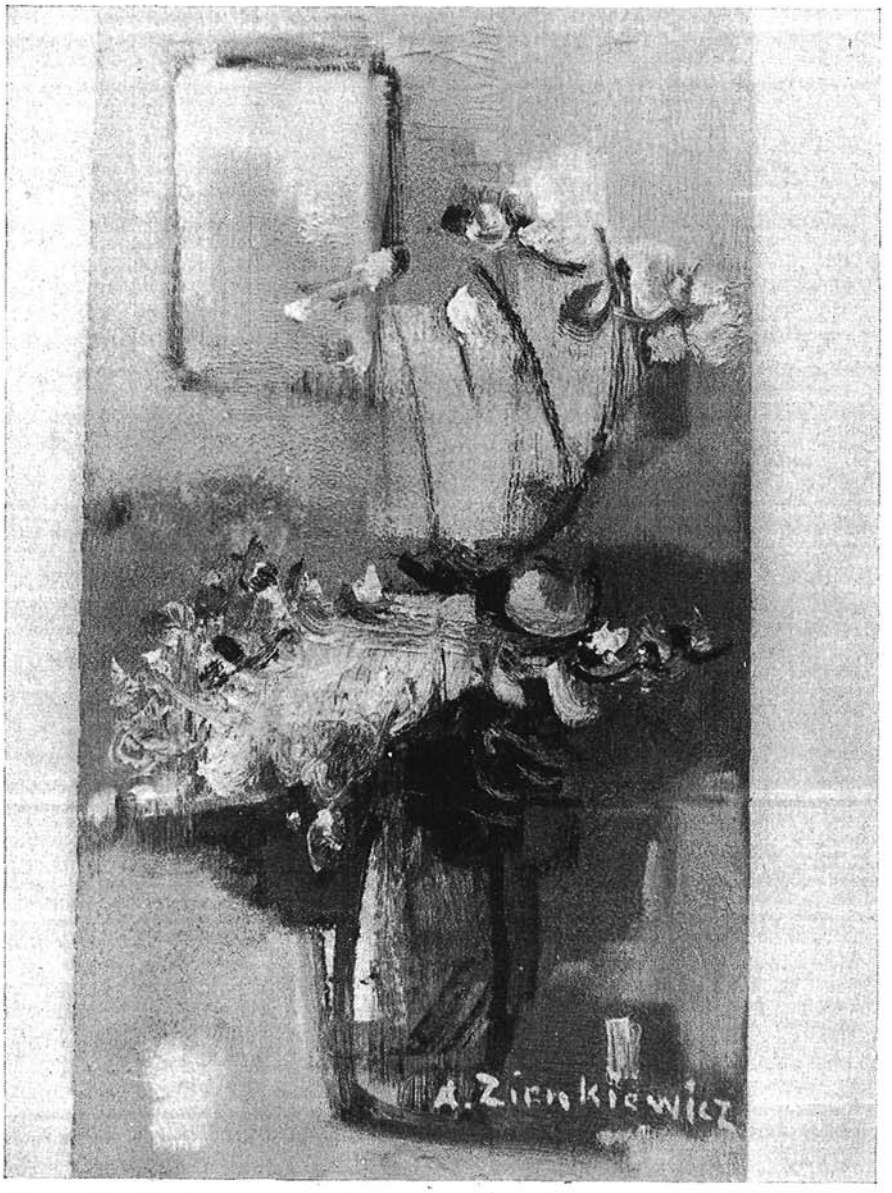


Julio Antonio Ortiz



Julio Antonio Ortiz

Alberto Zienkiewicz



Alberto Zienkiewicz

Exaltación del paisaje.—Por el contrario, cuando en lugar de referirse a la figura humana, el pintor establece como objetivo la reproducción del paisaje, toda una serie de determinantes, entre los que desempeña y juega especial papel su amplio sentido del espacio y su profunda experiencia del paisaje americano y el europeo que ha vivido en la naturaleza y estudiado con amor a lo largo de una vida puesta al servicio del arte, el artista exalta la naturaleza viva a través de la plasmación de la austeridad absoluta de un paisaje prácticamente desprovisto de todo ornamento aleatorio y de toda presencia del hombre, en el que el juego de establecer una sugrencia respecto de la realidad se proyecta y se ordena desde unas indispensables referencias.

Sólo así, reduciendo el paisaje a las alternativas de la luz y de la sombra, rompiendo en apasionados verdes o amarillos en esenciales pigmentos sobre los que la luz convoca nuestra atención, es como el artista consigue llevar a cabo la paradoja de producir un paisaje absolutamente suntuoso y exaltado con una excepcional limitación de medios.

Contención de la naturaleza muerta.—Pero en la trayectoria del artista argentino, la culminación del proceso de contención de austeridad y de autodisciplina de la materia y de la forma, se lleva a cabo en el bodegón: parcos, espléndidos muestrarios de una naturaleza muerta contenida hasta lo esencial, autolimitada para darle mayor fuerza expresiva, más sentido y más amplio significado. Búsqueda de un color en el que los objetos cotidianos, las flores o los frutos reproducidos no prediquen su pertenencia a un género o a una forma determinada, sino que vengan a afirmarse sobre los territorios de lo universal. Son objetos de una arriesgada y decantada polivalencia, flores que no puede reivindicar por suyas ninguna pradera, frutos tan sólo surgidos del árbol de la más estricta y rigurosa meditación.

Es este juego de la exaltación en el paisaje y la contención en la naturaleza muerta el que da a la obra de Zienkiewicz su más amplio significado, su más profundo sentido como elemento esencial y fundamental de una existencia puesta al servicio de la obra de arte, su exigencia y su riqueza.

Transición figurativa.—En el panorama de los ismos, entre realismos e informalismos, estamos dando el nombre de transición figurativa a esta fórmula de pintura en devenir que realizan muchos grandes maestros en Europa y en América, entre ellos este pintor argentino de vigorosa dicción y laboriosa realización, expresivo y al mismo tiempo profundamente austero, unas veces buscadamente desbordan-

te en la profundidad de la aventura que es la pincelada y otras deliberadamente parco en la proyección del color.

Con Zienkiewicz tenemos a uno de los autores que en proyección y en personalidad dejan sobre los territorios de la pintura un ejemplo más claro de lo que llamamos transición figurativa; pintura en decantada huida que no quiere estar sujeta ni a los imperativos de la realidad ni a los desbordamientos de lo informal; obra presidida por una visión lúcida y clara de las cosas, por un sentido completo de lo que el arte puede representar en un momento y en una época determinada, por una manera total de establecer los postulados de una representación que no sea esclava de lo representado, de una sugerencia que no constituya servidumbre de lo sugerido y, por ello, que dé la posibilidad entera de llevar a cabo una pintura tensa e intensamente humana.

Humanidad, humanismo.—Porque lo que en realidad lleva a cabo Zienkiewicz es el despliegue de un auténtico humanismo de la pintura, el hallazgo de que el pequeño universo de lo pintado es el planeta del hombre, su exaltación y su contención, su análisis externo e introspectivo, su símbolo y su referencia. Por ello, esta pintura se reconforta y se reduce en humanidad, en humilde sencillez y en sí misma se exalta y se nutre en humanismo, en riqueza que se vuelve casi pródiga de colores y de formas. De aquí que habláramos de razón, de sin razón en esta pintura; todo lo que pudiera ser arbitrario, los naranjas, los amarillos y los verdes empleados fuera de los contextos y las premisas de una figuración tradicional se enriquecen y se renuevan en una pintura que se pone al servicio del hombre, de describir y aquilatar el pequeño universo en que el hombre se mueve y se ordena.—*R. CH.*

LA PINTURA DE JORGE DAMIANI

De padres uruguayos, Damiani nace en Nervi (Génova) en 1931; cuando todavía cuenta muy pocos meses viaja al Uruguay, en donde a los doce años inicia los estudios de dibujo con el pintor Domingo Giaudrone. En 1951 regresa a Italia. Durante dos años estudia en la Academia Brera, de Milán, con Pompeo Borra y Enzo Morelli. Regresa al Uruguay en 1953 y realiza varias pinturas murales en colaboración con Lino Dinetto, fundando el Instituto de Bellas Artes San Francisco de Asís, en el que ejerce la docencia por espacio de tres años. En 1959 viaja a los Estados Unidos, donde permanece durante tres años disfrutando dos becas distintas. Durante esta época realiza cursos de

grabado en el Instituto Pratt con Antonio Frasconi, y se vincula con algunos de los que son ya parte importante del mejor arte americano: Gonzalo Fonseca, Marcelo Bonevardi, Edgar Negret, Armando Morales, Omar Rayo, Julio Alpuy y Rodolfo Abularach.

En 1962 regresa al Uruguay y pasa a formar parte del Museo Nacional de Artes Plásticas, dedicándose al montaje de exposiciones de grandes maestros y enseñando dibujo y pintura en diversos centros docentes. A partir de 1970 comienza a trabajar en el arte textil, realizando diversos cartones que son llevados a cabo como tapices por Matilde Arocena. Desde 1964, invitado por la entidad «Manos del Uruguay», se dedica más activamente a diseñar tapices para sus artesanías. Sus obras figuran en museos de Santiago de Chile, Bogotá, Sao Paulo, Nueva York, Bilbao, Caracas, Buenos Aires, Montevideo y diversas ciudades norteamericanas. Su primera exposición tiene lugar en 1952, en la Galería San Fedele, de Milán; en 1953, en Montevideo expone en «Amigos del Arte»; en 1957, en la IV Bienal de Sao Paulo; en 1959, en la Galería Montevideo; en 1960, en diversos lugares de Estados Unidos, entre ellos, la Universidad de Columbia. En octubre de 1962, en el Salón de Exposiciones del Municipio de Montevideo, conocido popularmente por el «Subte», presenta una exposición en la que ofrece la evolución de su arte entre 1959 y 1961. En esta época acaba de regresar de los Estados Unidos, y su trayectoria la sintetiza José Pedro Argul, señalando que es la que va de la figuración a la abstracción, y a este respecto, el gran maestro de la crítica uruguaya puntualiza lo siguiente:

> «Nutriendo su espíritu en el gran ambiente artístico norteamericano, de primaz importancia en las artes actuales del mundo entero, su desarrollo fue tan auténtico como rápido: la confianza en lo originario de Pollock, Kline, Moterwhell, etc., fortificó la certeza de su transformación, pero no por ello veremos en esta exposición a esos grandes creadores investigadores del arte moderno interpretados en el buen gusto y la ineludible discreción rioplatense, sino que contemplaremos a un mismo Damiani dominante en otras concepciones. Si ya no describe sus personajes dramáticos, trágicos a veces, junto a descarnados huesos abandonados, ahora dibuja y pinta objetos inéditos, flotantes en atmósferas pardas, y traza señales múltiplemente interpretables pero que es imposible dejar de advertir que aluden unos y otras a un mundo local conocido. Con esta exposición Jorge Damiani define una personalidad en el arte de América.»

En 1975 Damiani expone en el Instituto Italiano de Cultura del Uruguay. Desde la exposición anterior su estilo ha cambiado de una manera total, la aventura abstracta, la creación de un mundo distinto

mediante el uso de materiales nuevos y el sistemático nacimiento de un lenguaje diferente ha ido evolucionando a lo largo de las exposiciones celebradas en Montevideo en 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969 y 1970 y la que tiene en 1967 en Buenos Aires hacia la decantación de un universo mágico de profunda vocación metafísica, en el que, como señala Celina Rolleri, «no narra ni anecdotiza, ni tampoco se atiene a recursos expresivos regionalistas, pero ha situado en su justa dimensión de permanencia esos sentimientos que han estado desde siempre en nosotros: la soledad, el transcurrir lento de la resignación o del vacío, la expectativa sin destino, la acrecida, rebasada intimidad y los símbolos de su lírico escapismo.»

Entre agosto y septiembre de 1977, Damiani expone en la Gordon Gallery una serie de cuadros entre los que destacan unas escenografías de carácter personalísimo, en las que llega a sus últimas consecuencias este ambiente metafísico, esta tremenda noche sin fondo en las que se despliega una arquitectura de la soledad, en donde se integran objetos, pájaros, rostros que acentúan mucho más aún el profundo sentido y el intenso vacío de la realidad americana recontemplando las sugerencias culturales y sentientes propias de una extraña Europa austral, que uruguayos y argentinos intentan casi angustiosamente revivir en las orillas del río de La Plata.

Algo de los grandes maestros italianos del novecientos está reelaborado en estas creaciones de Damiani en las que concurren no sólo una técnica del dibujo y de la composición prácticamente perfectas, sino también un sentido telúrico y profundo de la realidad y de sus exigencias. Damiani traza en esta obra el homenaje a la noche, a la profunda, inconmovible noche del espacio americano en la que el hombre es siempre un forastero e incluso un exilado. La obra tiene la fuerza de una gran escenografía de lo infinito en la que no ocurre nada, solamente el lento e inexorable transcurrir del tiempo y la enorme dialéctica de los encuentros y los desencuentros.

En julio de 1978, Damiani expone con enorme éxito en Montevideo una colección de collages en los que, abandonando parcialmente sus planteamientos anteriores, se dedica a revisar los géneros tradicionales, principalmente el paisaje, naturaleza muerta y el desnudo, desde unos conceptos totalmente nuevos, desde unos principios en los cuales la pintura aprovecha al máximo la exploración un tanto insólita que ofrece el nuevo material. Paralelamente, Damiani dibuja y pinta en la búsqueda no surrealista, sino consciente, no onírica, sino lúcida, de un mundo inaudito, desconcertante por su encuentro

súbito y casi violento con lo maravilloso. En esta trayectoria, Damiani habla con elocuencia insólita, con poderoso aliento. Su voz plástica suena y resuena. Esperamos sus próximas afirmaciones.—*RAUL CHAVARRI P. (Instituto de Cooperación Iberoamericana. MADRID).*

REVISION CRITICA DEL CINE ARGENTINO (1960-1980)

I

En 1956, Leopoldo Torre Nilsson filmó *La casa del ángel,* su sexto largometraje, basado en una novela corta homónima de Beatriz Guido. El mismo año, un grupo de alumnos del recién creado Instituto de Cine de la Universidad del Litoral (Santa Fe), comenzaban en 16 milímetros y con enormes carencias técnicas y económicas, su primera encuesta social filmada, *Tire-Dié,* bajo la supervisión de Fernando Birri, director de la escuela.

Ambas obras, tan distintas y encuadradas en estilos tan opuestos, coincidían, sin embargo, en constituir dos hechos excepcionales dentro del panorama habitual del cine argentino de esa época. Quizá porque desde ópticas opuestas eran los primeros intentos definidos de recrear y analizar algunas realidades nacionales, ingratas o deformadas, bajo una nueva luz, crítica y actualizada.

La casa del ángel nació de la obstinación y el ya creciente prestigio intelectual de su realizador, que consigue de su comercial y conservador sello productor (Argentina Sono Film) una independencia en la labor creadora poco común en la industria. Fue, como se analizará más tarde, un definido logro personal, que sintetiza y pule un estilo propio, aunque con influencias libremente admitidas. Pero, dice el realizador, tiene una preocupación social que «no se pierde. Va aflorando en todas mis películas: en *La casa del ángel* hay una crítica al liberalismo; a la decadencia de la burguesía, a los enjuagues políticos».

En cambio, *Tire-Dié* surge de una experiencia colectiva, que apela al documento directo como medio expresivo de reflejar la realidad (refrescando el concepto de John Grierson, padre de la escuela documental inglesa). Cuando en 1962 Fernando Birri escribe un libro-dossier sobre las experiencias de la escuela y sus frutos, puede afirmar: (...) Esta idea nace en medio de una cinematografía en desintegración cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo