

El Nexo entre el Artista y la Sociedad

Por Ellen Lapidus

Ideas personales...

La escena: Una aula, una mesa redonda televisada en una aula; sentados alrededor de la mesa son el comentarista o presentador, y cuatro o cinco pintores.

En su juventud, al artista moderno se le lleva a pensar que él es la vanguardia de la sociedad¹. A diferencia del músico o del actor, la persona joven que decide dedicarse a las artes plásticas, cree que paralelamente al desarrollo de su dominio sobre los materiales debe dominar su posición ideológica. Debe poder pronunciarse ante el mundo no sólo en cuanto a su estilo artístico sino también intelectualmente, como lo hace el escritor². No podemos decir que el artista confronte o ponga en peligro racionalmente su visión del mundo, pues como sabemos a menudo está más dedicado a sus creencias que a la preocupación por su éxito financiero o prestigio social³. Sin embargo, puede decirse que bastante pronto, en su carrera, está tentado por la sociedad en la que vive a comprometerse, a rendirse⁴, a ver las cosas de una manera menos crítica. Pero ¿cómo se le puede pedir "a una persona que es altamente competente para "ver" como es el artista, que "no vea"? De esta manera el tira y afloja entre el reconocimiento y la aceptación, o la profunda expresión de uno mismo, se convierte en una parte de la vida del artista. Hasta cierto punto, la lucha de todos es la de la conformidad frente a la libertad del control. En el caso del arte, sin embargo, la conformidad obstaculiza la habilidad que un artista pueda tener en el descubrimiento de su individualidad y su habilidad para expresarla. Es lógico que una fuerza crítica pueda tener un impacto, pueda efectuar un cambio, y que los

elementos de la sociedad que no estén del lado del cambio encuentren una manera de reducir al mínimo en este caso, el poder del artista. Al artista se le dice, "la lucha es buena para ti". Se le dice "un artista no recibe reconocimiento hasta que esté muerto". Se le dice "el arte es un lujo". Se le dice "Bien, ¿cómo esperas ganarte la vida?" etcétera, etc. El intento por desmoralizar al artista por parte de la sociedad como un todo es uno de los muchos puntos en los que el artista debe adiestrarse para vencer. Así como el artista debe conquistar los problemas técnicos de su arte, también debe aprender a encontrar su propia fortaleza interior que le permita continuar a pesar de la adversidad. Y esta fortaleza, me parece, surge de la inspiración de su propia obra ⁵.

Observemos la situación desde el otro lado 'de la luna', por así decir. La gente ama el arte. La gente ama tanto el arte que, en efecto, gasta dinero para poseerlo. La gente valora el arte hasta el punto de considerar una pintura, por ejemplo, algo que se anhela conseguir. Y ¿por qué? ¿Qué puede ser una pintura que merezca tal posición en la jerarquía de las "cosas". El tema que tratamos no es solamente la obra de arte, la estética, sino también el artista, la persona que elabora el trabajo de arte y su relación con el resto de su mundo, especialmente con la sociedad en la que vive ⁶.

Una de las armas buenas que la sociedad tiene en su esfuerzo para burlar al artista es pretender que la estética de la época está en contra de su modo de expresión. Por ejemplo, si las escuelas de arte han estado enseñando un enfoque más naturalista a la pintura, las galerías y los influyentes generadores del "gusto estético" pueden exhibir y promover un estilo no objetivo ⁷. Por ejemplo, el arte Contemporáneo con C mayúscula,

lo cual da como resultado la desestimación del valor formal de la educación. Por supuesto que al músico le resultará muy difícil que le cautive tal artimaña.

Al pintor, por supuesto, se le engaña más fácilmente porque en todo caso su obra involucra, básicamente, los elementos abstractos del arte. Un músico sabe que debe practicar su instrumento cada día, pero al pintor se le fomenta dilatar, hacer el vago⁸ y desarrollar su personalidad. Se le fomenta que la destreza es secundaria a la expresión. Tal vez sea cierto que la destreza sea secundaria a la expresión, pero sólo la práctica puede sacar a relucir la expresión. Sólo el trabajo continuo puede causar una síntesis de la técnica y la forma expresiva. Esta clase de "trabajo duro" es menospreciada, deliberadamente, por la sociedad, específicamente por la sociedad del mundo del arte. (No deberá ser un punto de confusión que uno de los mejores tipos de dibujo y pintura, después de años de estudio y trabajo, se produzca como el movimiento de una bailarina principal con facilidad y velocidad).

Volvamos a observar el otro lado 'de la luna'. El artista con su obra hace que la estética del tiempo cambie. Este cambio trae la aceptación de ciertas ideas que generan cambios en el comportamiento y finalmente en la sociedad en conjunto. Ciertamente, el artista está afiliado a la estructura social de su mundo⁹. El artista es un partícipe influyente (y estoy hablando del artista honesto, serio, incorrupto) en la jerarquía social.

Una de los aspectos más importantes del arte moderno fue la imposición del artista mismo como factor dominante en la obra de arte¹⁰. El artista del pintura *Action* de los años cincuenta no se consideraba a sí mismo menos importante que su creación. La

validez del artista mismo como era expresada a través de la obra de arte había sido previamente pensada como únicamente propia de los más grandes artistas. Esta nueva estética, esto es, que la obra de arte era importante en la medida en que era hecha por alguien que lograba la competencia para atreverse a hacer tal cosa, es un precursor del Arte Contemporáneo. Al arte Contemporáneo lo veo como una perversión de los valores de la belleza, la armonía, de todos los valores clásicos y modernos del arte.

John Russell hace hincapié en que la sociedad exige del artista que sea grande. ¿Cuántos artistas "se quedan a la orilla del camino" porque no se ven a sí mismos capaces de lograr la grandeza? ¿El que la grandeza se mantenga como un nivel mínimo para los artistas no es tan sólo otra arma de los dictadores del gusto para controlar y oponerse a las variedades de expresión creativa?

Pues si se me pidiera que expresara mi opinión en cuanto a la relación del artista con la sociedad, diría que es una relación de esfuerzo, cuidado, importancia, preocupación y necesidad¹¹. La relación de la sociedad con el artista, sin embargo, es por completo otra historia. La relación de la sociedad con el artista no es buena. En el mejor de los casos, la sociedad ve al artista como algo para usar. Y en el peor de los casos el artista es ignorado o absolutamente rechazado por la sociedad... me atrevo a decir, "denigrado y rechazado".

Ahora bien, en una sociedad libre y democrática en la vida es responsabilidad del individuo abrirse paso a su manera¹². A la sociedad no se le exige atender, promover, preparar el camino para sus artistas ni para cualquier otro grupo de profesionales.

Digamos algunas palabras explícitamente. Estas palabras: alma, el subconsciente, la intuición, el juego, *eikasia* (P.5 Iris Murdoch). De verdad íntegramente, me gustaría explicar en dos o tres oraciones la relación esencial entre éstas pocas palabras y el arte, y explicar cuidadosa y completamente por qué éstas relaciones son tremendamente importantes no solamente para la creación de una obra de arte sino también para su importancia en la vida de nosotros los seres humanos en general.

Ahora cito a Carmen Peña en su cita de Rodin: “El artista en toda la naturaleza sospecha una gran conciencia parecida a la suya.” Una cantidad inexplicable, misteriosa y desconocida de elementos ilógicos son permitidos algunas veces para tomar el control de un artista a través de su tiempo frente al lienzo. Según su habilidad tanto mental como manual, estos recesos de la mente pueden comunicarse a través de la pintura. Si al mismo tiempo la naturaleza "decide mostrarse a sí misma" y si el artista está "sintonizado" con la "revelación" entonces probablemente logre una obra de arte. Esto no es para denegar un acercamiento más lógico o metódico al proceso creativo. Más bien es para recalcar el valor de la espontaneidad.

Si los artistas creyeran en una estética que requiriera una inmersión en lo desconocido, probablemente estarían en conflicto emocional y racionalmente con otras personas que por su naturaleza, empleo y estilo de vida requirieran un entendimiento más rígido y un vínculo con el mundo. Ya podemos ver a dónde nos lleva esto. El empleo, los patrones, los despertadores, la automatización, las utilidades, el sometimiento de "los

sueños se convierten en realidad"¹³, frente a cualquier cosa desde la indiferencia hasta el desarrollo disciplinado de la psique¹⁴. La obra de arte se convierte en la personificación de lo irrealizable. El espectador reconoce en la obra que no tiene capacidad para pintar. Mucha gente observa una pintura y mentalmente desvaría hacia un estado de ensueño del deseo propio de poder pintar. No lo hacen cuando están escuchando música o leyendo un libro. El talento artístico es en conjunto, considerado como algo maravilloso. No todos pueden hacerlo, como nos revela Rudolf Arnheim en todos sus escritos.

Como todos sabemos, se han hecho estudios científicos para saber si existe una función cerebral que sea especialmente significativa en el momento de la liberación del pensamiento y la energía del subconsciente. Se ha más que sugerido que algunos nacen con una cantidad extra de tal o cual sustancia química, por ejemplo, o una célula, cromosoma o éter que permite acceso directo o incluso indirecto al inconsciente... y que no todas las personas lo poseen. De igual manera, puede muy bien no ser el caso que con adecuada educación y adiestramiento técnico cualquiera pueda convertirse en artista, como nos dice Bueys. Aceptemos esta idea como premisa para proseguir con este ensayo.

Continuemos nuestra línea de pensamiento con la hipótesis de que si bien muchos artistas se pierden para el mundo porque no reciben educación adecuada y estímulo, todos pueden ser artistas dadas las condiciones adecuadas. El talento es un don complejo que debe fomentarse y no todas las personas lo tienen. En este momento mi mente observa aquellas horribles pinturas que no parecen requerir habilidad alguna para hacerlas. Me imagino grandes manchas, áreas de textura sin color, ese mundo de arte que se denomina

Contemporáneo con una C mayúscula¹⁵. Estos objetos se pintan. Así que como nos dice Pacheco "toda la pintura, no es arte". Pero estas pinturas Contemporáneas están haciendo a un lado el arte figurativo. La estética divulgada está a su favor. La posición aceptada para una persona de cultura es reverenciar lo feo, lo no refinado, lo que no tiene armonía. ¿Por qué? ¿Me atrevo a mencionar el término socialismo? ¿Me atrevo a mencionar el hecho de que el movimiento político socialista de la filosofía estética al que le encanta igualar las personas, en teoría está incitando un estío de arte en el que no es necesario ni el talento ni la instrucción? Es un teorema aceptado del arte Contemporáneo que si el artista dice que es artista esto le convierte en uno y que si dice que sus pinturas son obras de arte entonces lo son¹⁶. Pues bien. Sí, se han hecho muchos juicios corruptos acerca de muchas pinturas. Sí, se han hecho juicios corruptos acerca de quién es artista y quién no lo es. Sin embargo, personalmente no me apresuraré a admirar los errores del pasado como excusas para el presente. Todavía el arte es arte sólo si cumple ciertas normas. Emitamos algunos juicios. Hagamos algunas definiciones.

- ◆ El arte es un mediador entre el ser y un ser desconocido que se ha dejado a un lado o reprimido y el cual el artista aún puede alcanzar¹⁷.
- ◆ El arte es una estructura formal de numerosas variaciones que asaltan nuestra vista cada día.
- ◆ La intención del arte es ejercer una influencia edificante en el espectador, para involucrarlo en el esfuerzo de la apreciación y el entendimiento.

- ◆ El arte puede ser pedagógico pero es de mayor nivel o más válido cuando su belleza no puede traducirse en un mensaje verbal que ilustre una idea, pues la belleza no verbal en sí misma es una necesidad inextinguible del hombre.
- ◆ El arte trae belleza a nuestras vidas.
- ◆ El arte tiene historia. Su tradición continuada nos recuerda quiénes somos y a quiénes debemos nuestra herencia cultural.

Aquellos miembros de nuestra sociedad que o bien se avergüenzan de nuestra herencia cultural o que se oponen a la esclavitud, por ejemplo, aspectos de nuestra historia pasada que son vergonzosos, les gustaría incluir las glorias¹⁸ de nuestro pasado, nuestro arte, en el cambio de nuestros valores morales, estéticos y artísticos.

Entonces, ¿qué nos queda? Pues bien, nos queda todo un grupo de personas que no se relacionan para nada con el arte. No miran. Saben en el fondo que lo que se les dice no tiene sentido, pero en lugar de discutir, no hacen caso. Si esta gente tiene dinero suficiente comprará algo para colocarlo en las paredes de sus hogares lo cual mejorará el aspecto de sus casas. En España, la cultura artística está tan esparcida que muchas familias sostienen tener por lo menos un artista. El producto de este familiar, con bastante probabilidad embellecerá un cuarto. Pero, ¿qué sucede en cuanto al "Mundo del Arte"?

El mundo del arte se ha convertido en una gran empresa de negocios que usa al artista y sus obras para su propio beneficio. El artista mismo se puede sumergir a sí mismo en el negocio de "complacer al público". Podemos atenuar el poder del arte de tal

manera que a ningún espectador se le haga sentir incómodo o podemos expresar la verdad y dar poder visual a la voz silente protestando desde dentro de nuestras almas.

Esta palabra "poder" es muy importante. Es crucial para nuestra discusión que entendamos y aceptemos el hecho de que una obra de arte tiene el poder de efectuar un cambio por el solo hecho de ser creada. Tal y como una idea tiene poder tanto si se lleva a cabo como si no, una pintura tiene el poder, por el solo hecho de que ha sido hecha. Por supuesto, a mayor exhibición, más se verá, más se tomará en cuenta y entonces mayor será el poder de efectuar un cambio¹⁹. Este cambio es con toda seguridad temido por el orden establecido. De esta manera repito una idea antes mencionada. Sean los poderes que sean, los líderes del pensamiento estético, los monarcas culturales de nuestra sociedad están más interesados en debilitar una manifestación artística que en fomentar el poder del mensaje no verbal que una obra de arte puede estar expresando...

Palabras nuevas encima de la mesa. Preconcebidas, planeadas, calculadas, desarrolladas por etapas, conceptuadas. No quiero dar la impresión de que el único buen arte es el arte de la impulsividad espontánea. La personalidad de un individuo orienta sus métodos de trabajo. No todas las personas deben... pienso acerca de Constable. Este artista pintó más o menos en sus propias puertas toda su vida. Las pinturas son gloriosas. Los cuadros tienen una melodía de respuesta a la naturaleza. Para pintar del natural tal y como él lo hizo, representar la naturaleza, se requiere una dedicación paciente de un propósito desinteresado. Imaginar una pintura y luego hacerla, no es un modo de expresión tan diferente como la técnica orgánica, porque la sorpresa siempre está ahí.

Algo sucede en la construcción del objeto, la pintura, que no está preconcebida. El vídeo documental, que Tàpies hizo es un buen ejemplo de planificación metódica acompañada de una respuesta relajada a lo accidental. Aquí vemos al artista, mientras pinta una extensión de una obra menor. Sabemos cómo se permite a sí mismo aceptar fortuitamente cambios accidentales en su primer diseño y cómo el resultado final es el mejor²⁰.

Parece al poco familiarizado que los artistas famosos aciertan, pero incluso en las vidas de los mayores maestros del arte: “Letters” por Irving Stone: aún Michaelangelo, demostrado por Irving Stone en la colección de las cartas de Michaelangelo, vemos que la relación entre el artista y la sociedad es extremadamente dolorosa.

Por supuesto que existe también el otro lado de la luna es decir, en cuanto a la importancia de uno por la opinión de otros. Aunque la comunidad invita sin restricciones y, en cierta forma, incluye al artista, éste es libre para rechazar esta invitación. ¿Qué sucede si la rechaza? Observemos las vidas de los artistas que de hecho han dado la espalda a la sociedad, a los patronos del arte, y veamos en lo que se convierten sus carreras. Tomemos a Goya o a Rembrandt como los casos más famosos... la mano de hierro de la exclusión le sobrevino a aquellos artistas que prefirieron la independencia en lugar de la sumisión a lo que para ellos parecía ser humillación.

En otras palabras, si el artista quiere que le dejen solo para hacer su trabajo, sería mejor que expusiera su mundo privado, incluso si esto no da como resultado el éxito financiero²¹. La comunidad quiere ver lo que sucede en el taller del artista. La cantidad

racional de cooperación por parte del artista preparará el terreno para cualquier posibilidad, desde una política de no mediación por parte de la comunidad hasta el verdadero éxito y apoyo.

Todavía nos queda un lado oculto más de las cosas. Kitaj quiso inaugurar su primera exposición en Nueva York sin colgar ningún cuadro de las paredes de la galería. Sólo deseaba estar presente él mismo. Aunque no llegó a ocurrir en realidad, su audacia fue tomada en consideración y respetada y, quizá, hasta comprendida. Sus refinadas cualidades de artista ciertamente compensaron sus bromas en el mundo del arte. Además, sería preciso comentar el hecho sorprendente de que Kitaj se trasladase a Inglaterra a estudiar, en vez de irse a Israel... Al fin y al cabo es un americano judío²², lo que equivale, desde mi punto de vista, a la recompensa terrenal del Galut.

Y Rothko, nuestro querido Marc Rothko... con tanto éxito, con una obra tan magna. Me pregunto qué llevó a este hombre a cortarse las axilas con una navaja en su magnífico estudio de Nueva York, un precioso día, hasta morir desangrado (Información recabada por entrevistas personales a los amigos del artista.)

En el mejor de los casos, la relación entre el artista y la sociedad es la de un malentendido superficial, la de una falta de comprensión y la de la tergiversación. En el peor de los casos, es la relación de la hostilidad, la exclusión, el rechazo y el castigo. En realidad, no viene al caso. Al final, el artista halla los mecanismos de defensa que le permiten cumplir su trabajo creativo con independencia de la opinión del público. El artista descubre por sí mismo, con la ayuda de su técnica, como hemos mencionado

anteriormente, un modo de enfrentarse al mundo (a los observadores o a los que le rechazan). Si el artista cree en la belleza, debe formarse para pintar como reacción a la naturaleza y no como reacción a la aceptación o al rechazo social²³. Si el artista está subyugado a las opiniones de la sociedad, es probable que vaya a transmitir al mundo la negatividad que ha ido asimilando involuntariamente.

Para continuar el presente escrito sobre el paisaje permítaseme incluir, a modo de licencia personal, un breve poema para ilustrar la equivalencia entre el lenguaje pictórico y el lenguaje poético:

El maletín tiene una manija hecha de cuerda por la que la mano se desliza perfectamente.

No está fría ni caliente al tacto.

Un maletín de madera con una tapa corrediza y se ha esculpido una leve hendidura en forma de luna para abrirla con facilidad.

Es una caja nueva para las botellas de vino.

En su interior, se apoya una bandeja de metal brillante de Talens, regalo de la casa.

Horizontalmente, encaja perfectamente.

Verticalmente, llenan su interior dos cartones de zumo, de esos que vienen con pajitas.

Y su contenido... Las pinturas, los pinceles, el aceite de linaza, el trapo, una lata de metal para el aceite (un cáliz de cromo de unos candelabros antiguos) y dos cajas preciosas que apenas encajan sobre la bandeja de Talens; una para los tubos de pintura muy usados y la más grande para los tubos de pintura más nuevos y rellenos.

He estado aplicando colores Titán. Rojo Bizancio. Amarillo cadmio. Azul y verde cobalto. Blanco titanio. También negro. Negro marfil, un color que hace honor a su nombre, pues para conseguir un buen blanco es necesario pintar negro primero y, después, ir fijando el color más claro.

Volviendo al tema que nos ocupa, respecto al libro que se me ha recomendado, estimado guía, si bien extremadamente académico, debo recalcar que se califica a Kandinsky, no tanto como un auténtico cabalista, sino más bien como una persona con cierta inquietud hacia la identificación de un sistema del arte, interesado en hallar una fórmula parecida a la que “los cabalistas persiguen”. Debo afirmar que la cábala, como cualquier otra filosofía judía, es un medio para hallar la proximidad con Dios. Es lógico que aquel que consiga la fe, el amor y servir a dios todopoderoso dé la impresión de que posee un poder brillante o una fuerza poco corriente. No existe ninguna fórmula. No existe un adiestramiento creado de antemano y brillante para amar a Dios. Además, una de las normas básicas de la Cábala es que está prohibido volver a utilizar el aprendizaje de forma terrenal. Me atrevería a considerar que el autor no es académico al realizar esta referencia de pasada a la cábala. En el caso de que fuese alumno mío, le haría volver a redactar el trabajo.

A continuación, querría hablar del delicado artista Kandinsky.

Y sigue el espectáculo. Inauguramos y a esperar... ¿Qué dirán? ¿Qué harán? ¿Gustará?
Al final, sí gusta y comienza otro estadio de pasividad. El dinero, siempre el dinero²⁴.
Que a uno le remuneren por realizar su trabajo es sencillamente una maravilla.

Notas de un pintor sobre su dibujo: En 1943, Matisse le dijo a Aragon: “No pinto los objetos, sólo pinto la diferencia existente entre los objetos...”

Y después, a pintar otra vez. Un árbol, un simple árbol. Un árbol africano. “Crece bien aquí por el clima”.

¡Al ver el trabajo del otro artista!

Fin del sueño²⁵.

²⁶En primer lugar, queremos rendir homenaje a la memoria del artista, pintor, profesor e intelectual del siglo XX, Wassily Kandinsky. Siempre desde la humildad de rigor, pues no nos atreveríamos a decir nada que pudiese dañar la imagen de esta gran figura. ¿Qué pintaba Kandinsky? Kandinsky pintaba lo que, en lenguaje llano, llamamos pinturas de caballete. Es decir, pinturas de una medida (por ejemplo, 80cm x 70cm o 80cm x 90cm) que encajasen en un caballete para ser pintadas estando de pie o sentado. En estos lienzos o, en su caso, en las acuarelas, se perciben los trozos de papel verticales

y horizontales. La medida o la dimensión y la horizontalidad y la verticalidad del rectángulo imperan hasta que se desarrolla un nuevo espacio. A diferencia de los murales, la pintura de caballete y su marco pueden trasladarse a todas partes. Se cuelga en una pared en una habitación con otros objetos decorativos y también se aprovecha como objeto de meditación. Kandinsky se sentaba en su estudio y pensaba acerca los colores, la línea y los puntos de división sobre un plano unidimensional. Cuando se sentaba y comenzaba a pintar usaba como punto de referencia los objetos del mundo, no para representarlos, sino para presentarlos sobre el lienzo, sencillamente. De este modo, al observar una pintura de la ciudad en la noche, no estamos observando una ciudad en absoluto. Estamos observando una composición abstracta de relaciones de colores, de formas geométricas que se unen con la meta tradicional de que el artista recree el volumen y el espacio sobre una superficie plana. Con independencia de que la pintura de los expresionistas pueda asemejarse superficialmente a un Kandinsky o de que un Kandinsky pueda parecer expresionista por sus casas rojas y azules, Kandinsky no estaba expresando su reacción ante el paisaje urbano, sino más bien su reacción ante las necesidades del lienzo rectangular. Su arte es un arte del intelecto, no de la emoción.

Debemos asumir, no obstante, que este artista dedicó su vida entera a algo que sí participa de una enorme energía emocional o *ethos*. Su energía personal es la que se expresa a través de la línea y del color, no a través del objeto representado mentalmente. Por otro lado, Kandinsky dice que tras sus estudios sobre la espiritualidad halló que todos los objetos y también las personas, por su puesto, tienen un halo y que desprende colores.

Kandinsky quería pintar el aire que rodea al objeto, separar el objeto de la superficie del lienzo y conseguirlo mediante el uso del color natural del halo. Qué duda cabe que tuvo que sumergirse de lleno en el estudio abstracto e intelectual del color. Objetivamente, no podemos ver normalmente los colores del halo que desprenden los objetos, pero podemos postular una teoría acerca de ciertos hechos aparentes que podrían otorgárseles. ¿Acaso no fue con Mme. Blavetsky, con quién Kandinsky analizó la espiritualidad? Sea como fuere, construyó para sí una jerarquía cromática. Tras estudiar intensamente, dijo que el amarillo, el amarillo cromo o el amarillo limón, era el color más elevado del intelecto. También disertó sobre el azul y sobre el rojo y puso en práctica su teoría.

Recordemos que Goethe también tenía sus teorías acerca del color. Aunque actualmente no estén en boga estas teorías cromáticas, Kandinsky tuvo que elaborar su propia lista de significados de los colores para poder liberarse del yugo de las teorías de Goethe. En resumen, este personaje fue sencillamente un artista, lo que significa que amó la pintura. Se acerca al caballete, con una idea superpuesta en los tubos de pintura y con su talento superior, y pinta la ciudad. Nos hallamos ante una pequeña magnífica obra de arte, no porque el amarillo sea más elevado que el verde, sino porque la vida creativa, vibrante e intelectual del artista le mantuvo puro como un niño, también feliz. No vamos a pararnos en la idea de que la horizontalidad es femenina y la verticalidad es masculina, como nos dice Kandinsky. Más bien, vamos a adentrarnos en los misterios de nuestro

propio aprendizaje individual. Al descubrir nuestro yo más profundo, seguimos las teorías de Kandinsky.

¿Cuál es esa estética cambiada²⁷ que Kandinsky ha impuesto en nuestros tiempos? Es la búsqueda en el yo interior de la diferencia y de la similitud entre el yo y lo ajeno, y el modo de expresarlo. No se trata de ver simplemente una mancha amarilla junto a unos garabatos de óleo azul. Kandinsky no cambió la estética de nuestra era, como se afirma en la bibliografía de orientación. No más que Matisse o Modigliani. Lo que ellos hicieron fue mantener su individualidad frente a la presión cultural, incluso a la procedente del mundo del arte, a riesgo de caer en la pobreza, en el caso de Modigliani, o hasta el punto de llegar al hambre porque el alma vibrante del artista no pudo encajar en aquellos hombres que sí eran artistas.

Las lecturas hablan de Plekanof en individuo. Habla las lecturas de Marx y la sociedad. Sólo se me ocurre recordar una famosa cita de *Julio César* de Shakespeare: “Estos hombres son peligrosos, piensan demasiado”. Peligrosos, sí, no porque piensen demasiado, sino porque usan mal esa capacidad. Los pensamientos son poderosos²⁸. Creo que el artista debe encauzar sus pensamientos hacia la belleza, hacia la armonía, hacia lo positivo, porque con sus dones se transmite un poder que puede ser claramente peligroso. Durante el último periodo de la Edad Media de la historia europea occidental, observamos cómo la Iglesia abrió sus brazos al artista, a la imagen, a la obra de los

artistas. Al mismo tiempo, en el Renacimiento se desarrolló la teoría del arte, tomando como cimientos la importancia vital de la belleza, de la armonía, del orden y, también, por qué no, de la corrección. Los grandes pensadores de aquel entonces entendían verdaderamente el poder del arte. Los cimientos de la estética de aquellos tiempos eran el pensamiento religioso²⁹. Hoy día, la estética de la actualidad también tiene sedimentos del pensamiento religioso. Es un pensamiento en el que la destrucción de lo individual a favor de la denominada “buena” sociedad se impone a la mentira de que lo antiestético es la puerta hacia la libertad. Esta inspiración halla su forma de expresión a la sombra mejor que a la luz. Vivimos en un mundo que está intentando destruir su entorno ecológico, por nombrar sólo un aspecto de esta locura que nos invade. El artista puede protestar, puede pasar por alto o suavizar los horrores con la belleza, y de forma tan poderosa, que el resto se pierda en su propia sombra³⁰. Alaben a Dios y quizás él nos alabará.

Ellen Lapidus habla de Matisse

Jack D. Flam, en el libro titulado *Matisse on Art* (pág. 3), en una nota biográfica dice que Matisse abandonó la carrera de derecho en 1892, cuando tenía 23 años, para dedicarse a la pintura. Había decidido convertirse en artista. Dicha decisión sólo pudo ocurrir en una Francia que ya había vivido un cambio estético. El cambio, en lenguaje llano, sería el de que el artista no ilustra los tiempos para los clientes a quienes podría conseguir, sino que, más bien, afirma visualmente las cosas que ama en su vida. Matisse

admite que sus pinturas son un poco una mentira, en el sentido de que su vida personal estuvo a menudo repleta de problemas familiares. Sin embargo, en la tradición de la bondad, la belleza, la armonía y del amor, del modo expresado a través de las imágenes visuales, Henri Matisse escogió dedicarse a su vida creativa por entero. Personalmente, siendo estudiante de arte en los años 50, me enamoré de su obra y creo tiene que haber sido uno de mis mentores durante todos estos años.

Ellen Lapidus habla de Chagall³¹

¡Oh! ¡Ah! ¡Oh! ¡Oh wow! ¡Oh Dios Mío! ¡Ohh!

Al leer su autobiografía *Mi Vida*, descubrimos con consternación que la hermana de Chagall murió por una intoxicación producida por la ingestión de carbón. En la niñez, pasó tanta hambre que se comió el carbón que estaba destinado para calentar el hogar y cocinar. Posteriormente, en su vida, no nos sorprende que Chagall se aferrase a las alegrías de la vida.

Ellen Lapidus habla de Picasso

Al tomar el pincel me convierto en ti. No veo el mundo como tú pero no puedo pintar sin recordarte, tu supuesto estilo es mi primera lección de caligrafía. Gracias.

Ellen Lapidus habla de Miró

Te creo. Respondo ante ti. Confío en ti.

La escena: La cinta empieza a fallar y nos cuentan que hemos estado mirando una reposición de hace veinte años.

-
- 1
 - 2
 - 3
 - 4
 - 5
 - 6
 - 7

8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31

NOTAS

1. DAN CAMERON, *NY Art Now, The Saatchi Collection, Lib.*, 199?, *op. cit.*, p.40. Halley: I'm skeptical about the idea of any historical lineage in art. I think, within my own value system, that I can create such a lineage. But for all we know, in fifty years, the ruling cultural power structure might be

fascist storm troopers, and they certainly wouldn't take much of an interest in anything like the work I do. It might, on the contrary, create a new historical lineage in which things that we consider negligible today are seen as significant. To assume that the future might take an interest in one's work is to assume that the future will have the same values that one has in the present – which I've never been too sure of.

2. ELLEN LIPTON, *The ABC's of the Bauhaus and Design Theory*, London, 199?, *op. cit.*, p. 26. The term **translation** appears in Kandinsky's Bauhaus textbook, *Point and Line to Plane*, where it refers to the act of drawing correspondences between graphic, linear marks and a range of non-graphic experiences, such as color, music, spiritual intuition, and visual perception: “*every phenomenon of the external and of the inner world can be given a linear expression – a kind of translation*” (68). Kandinsky hoped that one day all modes of expression would be **translated** through this visual script, their elements charted on one vast “*synthetic table*” or “*elementary dictionary*”. ■● is a central example of **translation**. The series ■● represents Kandinsky's attempt to prove a universal correlation between color and geometry; it has become one of the most famous icons of the Bauhaus. Kandinsky conceived of these colors and shapes as a series of opposition: yellow and blue represent the extremes of hot/cold, light/dark, and active/passive, while red is the intermediary between them. The triangle, square, and the circle are graphic equivalents of the same polarities. While few designers today would accept the universal validity of the equation ■●, the visual “language” as a grammar of perceptual oppositions remains the basis of numerous textbooks of basic design. .
3. WILLIAM DESMOND, *Art and the Absolute, A Study of Hegel's Aesthetics*, New York, 198?, *op. cit.*, p. 71. When great artists sometimes speak of creating for posterity, some intimation of this peculiar futurity of the art work is present.
4. MICHAEL R. ORWICZ, *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester, 199?, *op. cit.*, p. 124. ... the Manet retrospective reveals the continuity of the liberals' earlier programme to dismantle the Academy and undermine its bases of institutional power-...
5. ROBERT PAYNE, *Lenin*, London, 1964, *op. cit.*, p. 434. The voice was Sverdlov's, but the words were Lenin's. He had written the declaration at least two days earlier; it had already been adopted by the Central committee and published in *Izvestiya*. Written hurriedly, with a good deal of scratching out, it was not among Lenin's more precise and trenchant documents. He grapples with the problems of the Constituent Assembly, tries to find some reason for its existence, finds none, and then attempts to placate it by offering it “the fundamental task of suppressing all forms of exploitation of man by man and of completing the abolition of all class distinctions in society.” In the original draft he proclaims that Russia shall become a socialist republic, then for some reason he scratched out the word “socialist”.
6. RICHARD G. MANN, *El Greco and His Patrons*, Cambridge, 199?, *op. cit.*, p. 40. Greco described his design as ‘transparent’ – apparently because he intended to use only two columns in the upper storey of the tabernacle so that it would not block the view of the paint. However, Monegro wanted to change the height of seven pies (seven Castillian feet, about 1.95 m.) proposed by El Greco. If Monegro respected El Greco's measurements, his tabernacle would have been less than half the height of the Chicago painting (4.01) and would have allowed a clear view of the Virgin, although it might have partially covered the lower section.

-
7. LINDA SEIDEL, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, Cambridge, 199', *op. cit.*, p. 102. This rivalry between systems, which lies at the heart of Jan's construction, obligates us as viewers to participate in the event we attend as witnesses in a twofold sense. We stand before it in the present, as though it takes place before us, and we encounter it as a remembered scene from the past.
 8. MICHAEL R. ORWICZ, *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester, 199?, *op. cit.*, p. 73. Delacroix has gone down in history as having been especially brutally vilified by the critics.
 9. DAGMAR EICHBERGER, *Dürer and his Culture*, Cambridge, 1998, *op. cit.*, p. 37. After the middle of the sixteenth century more and more private collectors expressed their understanding of the universe and the way in which they arranged their treasures, attempting to create a microcosm in macrocosm, to produce *De wereld binnen handbereik*, as an exhibition in Amsterdam put it. Dürer's acute interest in nature and the universe manifested itself in different ways. The paramount value he attributed to the direct study of nature is clearly expressed in his own writings and in his extraordinarily beautiful watercolors of plants, animals and the natural environment. Dürer's role as collector of *Naturalia* and *Artefacta* revealed another less recognised facet of his interest in nature. In the world of the collector, the real object exists next to the image based on nature. By arranging and ordering these remnants of the real world, the collector defines man's place in the universe according to this own set of values and beliefs. Dürer undoubtedly shared the rising interest in rare and precious objects. In addition to collecting *Naturalia*, he also expressed his view of the world by translating what he saw and experienced into works of art.
 10. PETER ADAM, *Arts of the Third Reich*, London, 1992, *op. cit.*, p. 10. A number of Belling's works were confiscated and destroyed in Germany in the late 1930s. Ironically, his two works in *Entartete Kunst*, the Cubist-influenced *Dreiklang* and *Kopf* (Head, fig. 179 both impounded from the Berlin Nationalgalerie, were quickly removed from the exhibition when it was pointed out that his bronze of the boxer Max Schmeling was on view at the same time in the officially approved *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (Great German art exhibition).
 11. PETER ADAM, *Arts of the Third Reich*, London, 1992, *op. cit.*, p. 10. This selection is the harvest of the artistic will.
 12. EILEEN MARTIN, *Feininger*, Munich, 1989 *op. cit.*, p. 12. As he moved away from commercial cartoons Feininger increasingly felt the need to go to Paris again and continue his own artistic development without pressure from his publishers.
 13. LIAH GREENFELD, *Different Worlds*, Cambridge, Mass., 198?, *op. cit.*, p. 47. In relation to the education of the painters, the points worthy of consideration are the following: in all the groups, with the exception of Expressionists and Realists beginning their careers during the last decade, there is a certain percentage of artists with no formal education. This proportion increased twofold among the lyrical and Geometric Abstractionists who began their careers in the 1970's. Among the representatives of all styles there is a certain percentage of artists who in addition to formal education had some experience of apprenticeship. Especially notable is the proportion of Realists who had such an experience.

-
14. SVETLANA ALPERS, *Rembrandt's Enterprise, The Studio and the Market*. Chicago, 1988, *op. cit.*, p. 88. But he was beholden instead to the market – or more specifically to the identification that he made between two representations of value, art and money.
 15. WILLIAM DESMOND, *Art and the Absolute, A Study of Hegel's Aesthetics*, New York, 1998?, (lib. UIB 111.85 Heg Des), *op. cit.*, p. 119. This then implies that not only is there to be no seriousness about law, moral and truth, but that there is nothing in what is lofty and best, since, in its appearance to individuals, characters and actions, it contradicts and destroys itself and so is ironical about itself.
 16. VALERIANO BUZAL (ed.), *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas Volumen II* Visor Books?, *op. cit.*, p.143. Jaime Brihuega, Estrella de Diego, Jesús García Gabaldón, Carmen González Marín, Vicente Jarque, Laura Mercader, Francisca Pérez Carreño, Carlos Piera, José Luis Prades, Juan Antonio Ramírez, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Julián Sauquillo, Guillermo Solana, Carlos Thiebaut, Gerard Vilar y J.F. Yvars.
 17. SVETLANA ALPERS, *Rembrandt's Enterprise, The Studio and the Market*, Chicago, 1988, *op. cit.*, p. 121. When Courbet copied a non-autograph Rembrandt self-portrait, or stretching things a bit, when Reynolds's self-portrait mimics Rembrandt's in lighting and in expression, or when Picasso portrays himself Rembrandt-like but as a child, they are playing the game according to his rules.
 18. JOHN RUSSELL, *Matisse Father and Son*, New York 1999, *op. cit.*, p. 74. It was not until April 23, 1933, that Henri Matisse wrote to Pierre and said that the decoration was finished at last. He had cabled to Barnes to say that he and the decoration would arrive in New York, on board the liner *Rex*, on May 1.
 19. NIKOLAUS PEVSNER, *Gateway to the Twentieth Century*, McGraw Hill, New York, 196?, *op. cit.*, p. 232. But while iron and glass, and the new aesthetic vocabulary which its extensive use entailed, went on in exhibition buildings and train-sheds and also in factories and office buildings, where much light and a cellular structure were demanded, the architect continued to keep away from the new materials and to be satisfied with the trappings of Gothic, Renaissance and – more and more – Baroque. Neither the aesthetic possibilities of defeating the limitation of past styles by means of the new possibilities of skeletal construction nor the social possibilities of mass-produced parts were taken seriously by the profession.
 20. NIKOLAUS PEVSNER, *Gateway to the Twentieth Century*, McGraw Hill, New York, 196?, *op. cit.*, p. 232. London to him was not only 'a whole county covered with hideous hovels' but also a 'beastly congregation of smoke-dried swindlers and their slaves'. The Middle Ages were not only pleasing to his eyes, they were also – as they had been to Ruskin – right in their social structure, or what he believed to have been their social structure. In the Middle Ages, he said, art was not 'divided among great men, lesser men, and little men', artists were not, as they are now, 'highly cultivated men whose education enables them, in the contemplation of the past glories of the world, to shut out from their view the every-day 'squalors that most of men live in.' Artists were plain workmen, 'common fellow' who worked away 'on the anvil' or 'about the oak beam' with 'many a grin of pleasure'.
 21. GIL PERRY, *Women Artists and the Parisian Avant-garde*, Manchester, 199?, (lib. UIB 759.4 Per), *op. cit.*, p. 31. *Woman in an Armchair*, from the late 1890s she depicts another young woman in a middle-class interior, seated in front of a decorated screen. But this protagonist is slumped in her chair in evening dress, with disheveled hair and a brooding expression, she seems to clasp a handkerchief.

Next to here on the table is a tisane, a syringe and a medicine bottle. This is most likely as somewhat morbid image of female morphine use – or perhaps addiction , a theme with which Charmy would have been familiar from her father’s addiction, and perhaps from contemporary literature which addressed the problem.

22. MARCO LIVINGSTONE, *R.B. Kitaj, An American in Europe*, Oslo, 1988, *op. cit.*, p. 47. ‘After 1945, the world changed for the Jews. If your world changes, your paintings change. Your hand, changed by heart and mind, goes at its tasks in new ways. Of course, I only mean those painters who have been affected, those who don’t refuse my idea that their world changed after 1945. In that version of Diasporist painting within which I pretend to speak, each of us reflects only upon our own singular reactions to what we learn about the events of 1940-1945, from one vantage place or another. The great tried and true aspects of our painting art we attempt to preserve – those eternal hard-fought sanities like formal and thematic daring and invention, probing drawing skills, touch and gesture, experiment, delight in paint and color, reverence for pictures by other artists, and so on.’
23. NIKOLAUS PEVSNER, *Gateway to the Twentieth Century*, McGraw Hill, New York, 196?, *op. cit.*, p. 236. It was to convey connotations of the Middle Ages and of Co-operation instead of exploitation or competition. Mackmurdo’s guild brought a journal *The Hobby Horse*, and the title-page and typography of this also is worth remembering. It proceeded by six years Morris’s more famous venture into typography and book-making, the Kelmscott Press.
24. JOHN RUSSELL, *Matisse Father and Son*, New York 1999, *op. cit.*, p. 285. There was also the question of monies due to Dubuffet. Pierre Matisse was probity itself, and he always paid up. But he did not always pay up on time. Not to get the check could be traumatic for Dubuffet, as for many another, and the subject came up more and more often in his letters. Already on July 27, 1954, Dubuffet put it as plainly as he could. Once he had painted his pictures, he sometimes had to wait for months until Matisse came over and made his choice. Meanwhile, the currently favoured dealer in Paris would also be kept waiting. After Matisse had made his choice, Dubuffet often had to wait once again, month after month, for payment. ‘You really should understand,’ he said finally, ‘that this cannot go on. I can well imagine that you have difficulties, but I have difficulties of my own, and I think that I am entitled to more consideration.’
25. JACK FLAM, *Matisse on Art*, Oxford, 1973, *op. cit.*, p. 56. ‘I have simply wished to assert the reasoned and independent feeling of my own individuality within a total knowledge of tradition.’ ‘The effort I made to penetrate the thinking of each one tired me out. I reached the point where I thought a student was heading in the wrong direction and he told me (revenge of my masters), “That’s the way I think.” The saddest part was that they could not conceive that I was depressed to see them “doing Matisse”. Then I understood that I had to choose between being a painter and a teacher. I soon closed my school.’
26. CAROLINE TISDALL, *Futurism*, Toledo, 1977, *op. cit.*, p. 24. Segantini was a pantheist and a socialist, a painter who believed that the artist should be educated not in the academies but in the streets and fields. In true Symbolist fashion he declared the artist should live as an aesthete, abandoning family and wealth to devote himself to the cult of beauty, and that ‘the thoughts of the artist must no longer turn to the past, but forge ahead to the future which he preconceives.’
27. GASPAR SABATER, *La Pintura Contemporánea en Mallorca*, Palma, 1981, *op. cit.*, p. 105. Dentro una línea del más puro valor plástico – estético, en el fondo – se nos presenta **Gaspar Riera**

(Estallenchs, 1922), uno de los paisajistas mallorquines con más acusada personalidad. Gaspar Riera, artista plenamente dotado para captar el paisaje y ambientarlo, nos ofrece una obra densa, conceptual y técnicamente hablando. El artista que hay en Gaspar Riera se nos presenta despojado de todo aquello que es accidental y accesorio. De todo aquello que no constituye una auténtica necesidad – y realidad al mismo tiempo – en la obra de arte. De ahí su esteticismo, de ahí sus valores puramente plásticos. Porque no hay que olvidar que la obra de arte requiere de esta simplificación como requiere, también, de la nitidez – técnica y conceptual – para que el mensaje llegue a nosotros con toda la fuerza de su intención creadora. El trazo se nos aparece tenue, simple, nítido, si bien acentuando los contornos para darle una mayor estructuración. Los tonos claros de sus telas ayudan a que esta nitidez apuntada se manifieste más esplendorosa. A través de las obras de este artista asistimos a toda una lección de esteticismo de la más pura tradición pictórica. **Gabriel Vallés** (Binisalem, 1932) es el artista que ha interpretado el llano de Mallorca con un mayor sentido de la proporción y con un aprovechamiento mejor de los valores plásticos – estéticos, en el fondo – que este paisaje contiene. El artista que siente este paisaje por vivirlo intensamente, ha hecho posible esta bella plasmación. En su obra debemos destacar, junto a los valores plásticos, los valores poéticos que le dan un encanto indefinible. Lo estético priva en las telas de Gabriel Vallés y da la tónica a su obra conjunta. Ultimamente nos ha ofrecido una visión del paisaje urbano, realizado con una mayor energía de trazo y una mayor riqueza de colorido dentro, sin embargo, de ese sentido poético que es su más acentuada característica. El pinto catalán **José M^a Vidal Quadras**, que permaneció en Mallorca durante los años de la guerra civil española, nos ha dejado bellos paisajes isleños, especialmente de Cala d'Or lugar de su residencia. Son notables sus visiones paisajísticas tratadas con elegancia y pulcritud...

28. JOHN RUSSELL, *The Meanings of Modern Art*, London, 1981, *op. cit.*, p. 177. The *Glass* is quintessentially modern, in that Duchamp is both the protagonist, the man who charts the work's progress in a spirit of total commitment, and the ironical spectator who continually asks himself., "What is a picture really for? What are we doing here that could not be done elsewhere? What are the new kinds of involvement that art has yet to bestow upon us? Octavio Paz put this point to perfection when he wrote in 1969 that the *Glass* is both a contribution to mythology and a criticism of it: "I am reminded," he said, "of *Don Quixote*, which is both an epic novel and a criticism of the epic. It is with creations such as *Don Quixote* that modern irony was born: with Duchamp, and with other poets of the 20th century such as Joyce and Kafka, the irony turns against itself. The circle closes; it is the end of one epoch and the beginning of another." Once again it turns out that the *Glass* is always up-to-date. Where other classics of the early 20th century are already set fast in history, the *Glass* presents itself over and over again as the newest thing. Our own time is likely, for instance, to appear to posterity as the heyday of methodology.
29. ANTONI TAPIES, *El Arte y Sus Lugares*, Madrid 1999, *op. cit.*, p. 30. Cualquier discurso puede producir, claro está, una sensación de cansancio y, por tanto, una necesidad de cambio. En esto hay parte de verdad, pero es quizá la razón más superficial y tiene poco peso comparada con las razones profundas que rigen tanto la estabilidad como los cambios en el arte y en las costumbres de nuestro siglo. Precisamente estas razones han sido en los últimos años el centro de numerosos comentarios, enfocados también de forma muy nueva, desde el campo del estructuralismo, del neodarwinismo y, sobre todo, como he dicho, de las teorías biológicas más recientes.
30. ZDENEK FELIX, *Francis Picabia, The Late Works 1933—195?*, Rotterdam, 1988, *op. cit.*, p. 23. The ever-present difficulties for interpreters and analysts of Picabia's work have contributed to the creation of clichés and platitudes which provide a convenient or safe screen behind which to hide. Thus, his fame as an unclassifiable artist – a reputation that continues in part today – has often concealed our

ignorance, uncertainty and perhaps even our laziness when called on to shed light on the many shadowy areas which surround.

31. MARC CHAGALL, *My Life*, New York, 1960 *op. cit.*, p. 50, p. 51, p. 98, p. 99.

I thought they would throw me from the top of the fourth floor!
Life in uniform trembled like an autumn leaf.
But in the end, I went back to my seat.
In the distance, the professor's hand drew a very distinct "two".
I could still see that.
Through the classroom window I saw trees, the school for young girls.
"Nicolas Antonowitch, may I be excused?" I say. "I have to go."
I had one thought only: when will I be through with my classes, will I have to go on much longer, and couldn't I leave without completing the course?
On days when I wasn't called to the blackboard, when all the pupils were in an uproar, I really didn't know what to do.
Rooted to my desk, pinched and prodded from every side, I didn't know where to turn. I twisted and squirmed, rocked back and forth, got up and sat down.
All of a sudden, I put my head out of the window to throw a kiss to a pretty stranger.
The inspector comes towards me. He grabs my hand, raises it.
Caught! I turn red, pink, white!
"Remind me tomorrow, you rascal, to give you a 'two for conduct.'" It was at this time that I revealed in drawing. I did not know what that portended.
My sketches flew over our heads, often even hitting the professor's.
S..., the boy next to me, indulging in his favorite pastime, thumped under the bench with ...
A muffled sound which, sometimes, attracted the professor's attention.
Everyone keeps still. Everyone laughs.
"Skorikoff!" the professor calls out. S... gets up, blushes and, having received his "two," sits down again.
What I like best was geometry. At that I was unbeatable. Lines, angles, triangles, squares carried me far away to enchanting horizons. And during those hours of drawing, I lacked only a throne.
I was the center of the class, the object of attention and an example for all.
I did not come to myself till the next lesson.
At the end of the year, after fencing with singlesticks and doing special exercises with the twenty-kilo weight, I was obliged to stay in the same form a second term.
What happened after that, I've forgotten.
No matter! What's the use of being in a hurry?
I had plenty of time to become a clerk or an accountant, let time pass, let it drag along!
Once again I'll stay up late at night, hands in my pockets, looking as if I were studying. Again I'll hear Mama call from her bedroom:
"You've burnt enough oil! Got to bed. Haven't I told you to do your lessons in the daytime? You're crazy! Let me sleep!"
"But I'm not making any noise!" I'll say.
I look at my book but I think of the men who, at this moment, are walking along the streets, I think of my river, of the floating farts, bumping about at the end of the bridge, sometimes breaking up against it.
The planks crack, rise up in the air, the rowers escape...

“Well, how are you getting on?”

The editorial room was full of my canvases and sketches. It didn’t look like an editorial room now, more like a studio. My thoughts on art mingled with the voices of the editors who came to discuss and work.

In the intervals and at the end of the meeting, they would walk through; my “studio” and I would hide behind piled-up copies of “Dawn” that lined half of the room.

Vinaver was the first person in my life to buy two pictures from me.

Lawyer and famous member of Parliament that he was, he nevertheless like those poor Jews who come down with the bride, the bridegroom and the musicians from the top of my canvas.

One day, panting, breathless, he runs into the editorial studio and tells me:

“Quick! Get together your best canvases and come up to my apartment. A collector saw your pictures at my house; he’s keenly interested in them.”

Exited and dismayed at seeing Vinaver himself come to my room, I couldn’t find anything good.

Once, at Passover, Vinaver invited me to his house for dinner.

The reflection of the blazing candles, their odor mingling with the dark ochre of Vinaver’s complexion, glowed in the room.

His wife, giving orders smilingly, looked as though she had stepped out of a fresco by Veronese.

The table shone in anticipation of the prophet Elijah.

Later, Vinaver came to see me many times and, smiling, would ask: “Well, how are things going?”

I dared not show him my pictures for fear he would not like them. He often used to say he was a rank outsider in matters of art.

But the outsiders are the critics I like best.

In 1910, after he had selected two pictures, Vinaver guaranteed me a monthly subsidy that would permit me to live in Paris.

I set out.

Four days later, I arrived in Paris.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, Peter: *Arts of the Third Reich*, London, 1992.
- ALPERS, Svetlana: *Rembrandt’s Enterprise – The Studio and The Market*, Chicago, 1988.
- BARON, Stephanie: *Degenerate Art, The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles, 199?.
- BOZAL, Valeriano (ed): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* Vol II, Visor Books?.
- CAMERON, Dan: *NY Art Now – The Saatchi Collection*, (lib. No UIB 708.16 CAM).

CHAGALL, Marc: *My Life*, New York, 1960.
DESMOND, William: *Art and the Absolute*, New York, 198?, (lib. UIB 111.85 Heg Des).
EICHBERGER, Dagnar: *Durer and His Culture*, Cambridge, 1998.
FELIX, Adenek: *Francis Picabia – The Late Works, 1933-1953*, Rotterdam, 1988.
FLAM, Jack: *Matisse on Art*, Oxford, 1973.
GREENFELD, Liah: *Different Worlds*, Cambridge, Mass., 198? (lib. UIB 959.995 GRE).
LIVINGSTONE, Marco: *R.B. Kitaj – An American in Europe*, Oslo, 1998.
LUPTON, Ellen: *The ABC's of The Bauhaus and Design Theory*, London 199? (lib. UIB 709.04 ABC).
MANN, Richard: *El Greco and His Patrons*, Cambridge 199? (lib. UIB 759.6 GRE MAN).
MARTIN, Eileen: *Feininger*, Munich 1989.
ORWICZ, Michael: *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester, 199?, (lib. UIB 701.18 Art).
PAYNE, Robert: *Lenin*, London, 1964.
PERRY, Gill: *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, Manchester, 199?, (lib. UIB 759.4 PER).
PEVSNER, Nikolaus: *Gateway to the Twentieth Century*, McGraw Hill, New York, 196?.
RUSSELL, John: *The Meanings of Modern Art*, London, 1981.
SABATER, Gaspar: *La Pintura Contemporánea en Mallorca*, Palma, 1981.
SEIDEL, Linda: *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, Cambridge 199?, (lib. UIB 759.949 EYC SEI).
TAPIES, Antoni: *El Arte y Sus Lugares*, Madrid 1999.
TISDALL, Caroline: *Futurism*, Toledo, 1977.