

Esquema panorámico del Arte Moderno. *Una conferencia de Alberto Sartoris en el Puerto de la Cruz*

Ana Luisa González Reimers y Federico Castro Morales

En los meses de septiembre y octubre de 1952 pasa una temporada en Canarias el arquitecto Alberto Sartoris en compañía de su esposa Carla Prina. Concretamente llega a Tenerife el 13 de septiembre, donde permanece hasta el 13 de octubre, fecha en que retorna a Lausana pasando por Madrid, tras una corta estancia de una semana en Las Palmas de Gran Canaria, entre el 29 de septiembre y el 4 de octubre.¹

Su viaje en esta ocasión es de índole privada, en calidad de invitado personal de Eduardo Westerdahl y otros amigos como Juan Rodríguez Doreste o Martín Vera, aunque también colaboran en agasajar al ilustre invitado los Cabildos insulares, los Colegios de Arquitectos y Aparejadores de la provincia de Santa Cruz de Tenerife, el Museo Canario de Las Palmas, varios ayuntamientos y organismos oficiales.² Este viaje de 1952 está relacionado, en un principio, únicamente con la preparación de su libro sobre las islas, *Maggia delle Canaria*, que apare-

cería en Milán a finales de ese año, según se notifica en la prensa local.³

Las islas despertaron su entusiasmo desde su primera visita en 1950 por invitación de Eduardo Westerdahl, a quien ya le unía una vieja amistad epistolar que se remonta a los tiempos de *gaceta de arte*, concretamente a 1934, fecha en que Westerdahl solicitó su colaboración en la revista y Sartoris participó con el artículo “Vordemberge-Gildewart”, publicado en el nº 31 de ese mismo año, amistad fortalecida ahora en los encuentros de la Escuela de Altamira. Creada en 1948 en Santillana del Mar (Santander) para recuperar el panorama cultural tras el largo paréntesis de la Guerra Civil, formaban parte de su núcleo inicial el pintor alemán Mathias Goeritz, considerado como el impulsor del proyecto, junto con el historiador Pablo Beltrán de Heredia y el crítico Ricardo Gullón, a los que se incorporaron Santos Torroella, Sebastián Gasch, Eduardo Westerdahl y el escultor Angel Ferrant, los cuales lograron interesar en el proyecto a una serie de artistas nacionales

1 Anónimo: “Visitantes de Tenerife. Alberto Sartoris”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de septiembre de 1952, p.4; Anónimo: “Sartoris se despide de Tenerife”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de octubre de 1952, p.4; Anónimo: “El profesor Sartoris”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de septiembre de 1952, p.2.

2 Anónimo: “La visita de Alberto Sartoris”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de septiembre de 1952, p.4; Eduardo Westerdahl: “Sartoris está herido”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de junio de 1953, p.2.

3 Anónimo: “La visita de Alberto Sartoris”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de septiembre de 1952, p.4; “El arquitecto Sartoris llegará el sábado”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de septiembre de 1952, p.4.



Alberto Sartoris en Tenerife, en 1952. *Tenerife Gráfico*, n.º 34, septiembre-noviembre, 1952.

e internacionales. De este modo participaron en la Primera Semana de Arte de septiembre de 1949, presidida por Alberto Sartoris, junto a los ya mencionados, el historiador Enrique Lafuente Ferrari, los artistas Ted Dyrssen, Tony Stubbing, Carla Prina, Pancho Cossío, Llorens Artigas y Eduardo Serrá, así como el arquitecto Luis Felipe Vivanco, sumándose a la Segunda Semana de 1950 –tras la cual cesaron las actividades del grupo– los artistas Willi Baumeister, Cícero Díaz y Modesto Cuixart, así como los poetas Luis Rosales, Joan Teixidor, Guillermo de Torre y Ventura Doreste.

La incidencia de la Escuela de Altamira en la renovación del ambiente artístico de las islas ha sido resaltada por diversos estudiosos de este período, dada la destacada actividad de Westerdahl que supo atraer a algunos protagonistas de aquellos encuentros a Canarias⁴, comprometidos en las actividades que supu-

sieron la reactivación de la vanguardia insular.⁵ El primer viaje de Sartoris fue, por tanto, la consecuencia de la relación con Eduardo Westerdahl, fortalecida ahora por los encuentros en Altamira y la afinidad con el pensamiento artístico de este crítico.⁶

El empeño de Westerdahl en traer la modernidad a las islas y difundir una imagen moderna del Archipiélago en el exterior propició la primera estancia de Sartoris en Canarias en 1950, viaje que contó también con el patrocinio de entidades oficiales y con la co-

laboración de entusiastas del arte como Martín Vera o el arquitecto Machado.⁷ Desde el 17 de junio hasta el 5 de julio estuvo Sartoris en las islas junto con su esposa Carla Prina. En Tenerife pronunció tres conferencias, dos en el Círculo de Bellas Artes: “Hacia un urbanismo humano” y “El arte absoluto: Cómo ha nacido y cómo se ha manifestado”, y una en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna, “Presencia de la Arquitectura”, patrocinada por el Instituto de Estudios Canarios. Estas conferencias estuvieron acompañadas de la exposición de sus proyectos arquitectónicos y de una muestra pictórica de Carla Prina, compuesta de 17 obras abstractas, gouaches y óleos sobre tabla, que mostró al público una idea exacta de las tendencias absolutas del arte definidas por Sartoris en Altamira y explicadas en su conferencia. Esta exposición constituyó la primera muestra de arte abstracto en la isla de Tenerife,

4 Ted Dyrssen expuso en el Círculo de Bellas Artes en 1949, Carla Prina y Alberto Sartoris lo hicieron en 1950 y Tony Stubbing en 1951. También expondrían en el Museo Canario de Las Palmas (Federico Castro Morales: “Modernidad y Vanguardias”, en *El Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1998, p.466).

5 Eduardo Westerdahl: “Homenaje a Sartoris”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de julio de 1950, p.3; José Luis de la Nuez Santana: *La abstracción pictórica en Canarias*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p.67; María Isabel Navarro Segura: Prólogo de *Magia de las Canarias* de Alberto Sartoris, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp. 9-22 y p.31.

6 María Isabel Navarro Segura, op. cit., p.31; José Luis de la Nuez Santana, op. cit., pp. 295-299.

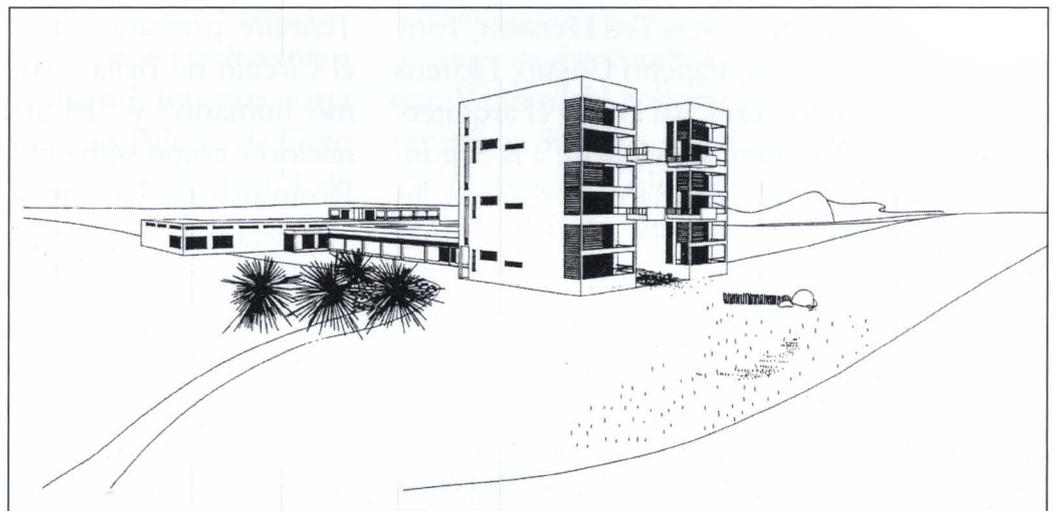
7 Anónimo: “¿Vendrá Alberto Sartoris a Canarias?”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de junio de 1950, p. 3.

seguida de la de Tony Stubbing en agosto de 1951, propiciadas ambas por Westerdahl según su propósito manifestado en la prensa: “poco a poco irá desfilando por Tenerife y Altamira toda esta gente que hoy representa la gran clase de arte”.⁸

Estas exposiciones de Prina y Sartoris se celebraron en el Círculo de Bellas Artes de la capital santacruzera y en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, lugar que junto con el Museo Canario y el Salón Dorado del Ayuntamiento constituyeron el marco en la vecina isla de las conferencias anteriormente citadas.⁹ Estas tres conferencias fueron traducidas por el poeta Pedro García Cabrera y publicadas en 1951 bajo el patrocinio de José Curbelo Iglesias con el título *3 momentos del pensamiento contemporáneo*, en Ediciones Nuestro Tiempo.¹⁰ Como el propio Sartoris expresa en

la primera página de la reedición de su libro *Magia de las Canarias*, “Mi primera llegada a Canarias en junio-julio de 1950 representa el descubrimiento de un mundo mágico no comparable a ningún otro en su densa y misteriosa individualidad geológica, geográfica, histórica, literaria, artística y cultural”.¹¹ Entusiasmado por las islas, ideales para el turismo, manifiesta su propósito de escribir sobre el archipiélago en revistas y periódicos de Italia y Suiza, “ya que estas condiciones excepcionales de esta naturaleza son desconocidas en Suiza a donde tanto turismo afluye”.¹² El deseo expuesto entonces por Sartoris, compartido por Westerdahl, queda publicado en la prensa local del momento, donde el crítico tinerfeño manifiesta su alegría por haber conectado a las islas con uno de los hombres más representativos de nuestro tiempo —*el Giorgio Vasari de nuestros días según Enrico*

Residencia Internacional para artistas e intelectuales. Puerto de la Cruz (Tenerife). Perspectiva. Primer Proyecto. 1953. (A. Sartoris. *Magia de las Canarias*. 1987).



8 José Luis de la Nuez Santana, op. cit., p.66.

9 Anónimo: “El arquitecto italiano Alberto Sartoris en Tenerife”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de junio de 1950, p.4; Anónimo: “El arquitecto Alberto Sartoris”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de junio de 1950, p.4 ; Anónimo: “En el Círculo de Bellas Artes. Exposición de Carla Prina”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de junio de 1950, p.3; Anónimo: “Esta tarde dará su tercera conferencia en el Círculo de Bellas Artes el arquitecto Alberto Sartoris”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de junio de 1950, p.1; Anónimo: “Hoy realizó Alberto Sartoris una gira a las Cañadas”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de junio de 1950, p.2; Anónimo: “Ayer en el Círculo de Bellas Artes. La sugestiva conferencia del arquitecto italiano Alberto Sartoris”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de junio de 1950, p.4; Anónimo: “La conferencia del Sr. Sartoris en el Museo Canario”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de julio de 1950, p.2.

10 Antonio Ruiz Álvarez: “El pensamiento contemporáneo de Alberto Sartoris”, *Aguere*, San Cristóbal de La Laguna, 30 de noviembre de 1952, p.2.

11 Alberto Sartoris: *Magia de las Canarias*, op. cit., p.7.

12 Alberto Sartoris: *3 momentos del pensamiento contemporáneo*, (prólogo de E. Westerdahl), Ediciones Nuestro Tiempo, Tenerife, 1951, pp. 5-6.

Prampolini— con las siguientes palabras: “que las islas sean un centro de inquietudes de arte, un centro vivo y de nuestro tiempo, una escuela universal y humana, un clima espiritual como nuestro clima físico, un lugar de trabajo artístico donde se den cita gente de todos los lugares para trabajar dentro de principios contemporáneos”.¹³

Estas iniciativas coinciden con un periodo de apertura general del país. Una vez superado el aislamiento de la autarquía se recupera la producción y se abandona el racionamiento. España se reincorpora a los foros internacionales, al tiempo que trata de transmitir una imagen más abierta de sus estructuras socioculturales. Es el momento de las embajadas artísticas en el extranjero y de la apuesta por el turismo. La ciudad del Puerto de la Cruz se sumaría con entusiasmo a dicha industria, cuyos inicios en el Valle de La Orotava se remontan al siglo XIX. Así, en 1950 se asiste a un interesante debate sobre la reforma del hotel Taoro, que había sufrido un incendio en los años veinte, participando en el mismo voces como la de Antonio Ruiz Álvarez, futuro secretario del Instituto de Estudios Hispánicos. Se apuesta por la ampliación de la estructura hotelera y de transportes para facilitar la llegada del turismo al Archipiélago y los desplazamientos entre las islas y por el interior de las mismas, potenciándose la red de paradores. Precisamente en el año 1952 se acuerda por el Estado la construcción del Parador de Las Cañadas.¹⁴

El Puerto de la Cruz de nuevo vuelve a recibir a numerosos artistas extranjeros, que en su mayoría vienen a pintar los paisajes del Valle de La Orotava y dan a conocer sus creaciones en salas de exposiciones insulares. Entre estos

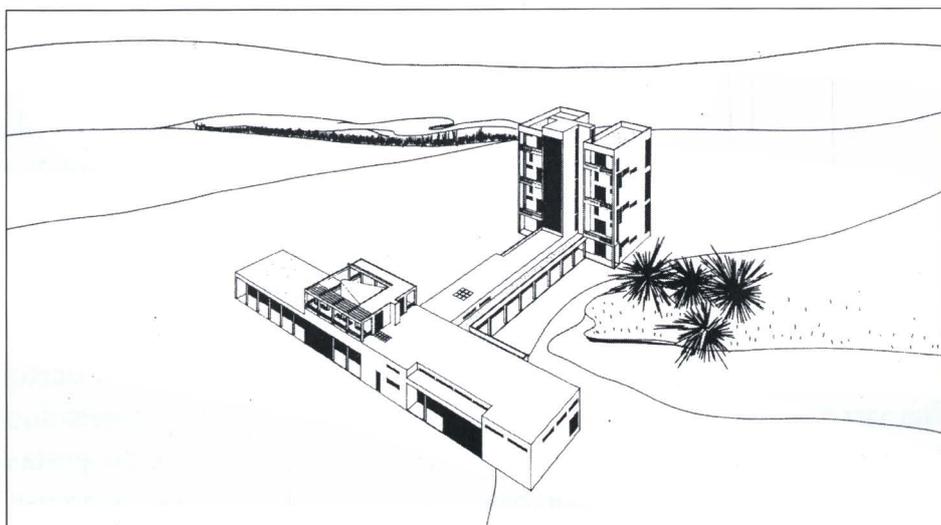
visitantes hubo creadores adeptos a las vanguardias que confirmaban el proyecto de Westerdahl de un turismo cultural de calidad. Surgía ahora una nueva oportunidad para retomar la idea de incorporar Canarias a las corrientes internacionales del arte contemporáneo con dos proyectos concretos: una residencia internacional para artistas e intelectuales y un museo de arte contemporáneo en el Puerto de la Cruz, objetivos perseguidos y expresados por Westerdahl, compartidos desde su gestación por Sartoris, recogidos ya por la prensa local en julio de 1952, cuando escribe sobre la conveniencia de crear en esa localidad norteña “un museo alegre, vivo, de gente conocida por los de aquí y por los que vienen de fuera”. Estas primeras manifestaciones las concretará posteriormente, con motivo de la inauguración del Museo, expresando su propósito de proyectar “actividades más amplias y completas que puedan culminar en futuras exposiciones, en conferencias, en congresos, en revistas y publicaciones y hasta en el sueño de oro que sería una residencia para artistas en este lugar de holgada belleza y de finísima intimidad... que dentro de pocos años el Puerto de la Cruz sea ampliamente conocido en el nuevo aspecto de sus labores de arte... que sea siempre empresa libre de nuestro espíritu, de nuestra época”. Westerdahl defiende, por tanto, un museo que “...viene a ser la más natural consecuencia de la vida íntima de las islas, de su espíritu abierto, de su inquietud universal”.¹⁵

Es significativo que, coincidiendo con la segunda estancia de Sartoris en Canarias en el mes de septiembre de 1952, saliera a la luz la noticia del acuerdo tomado por el recién creado Instituto de Estudios Hispánicos del Puer-

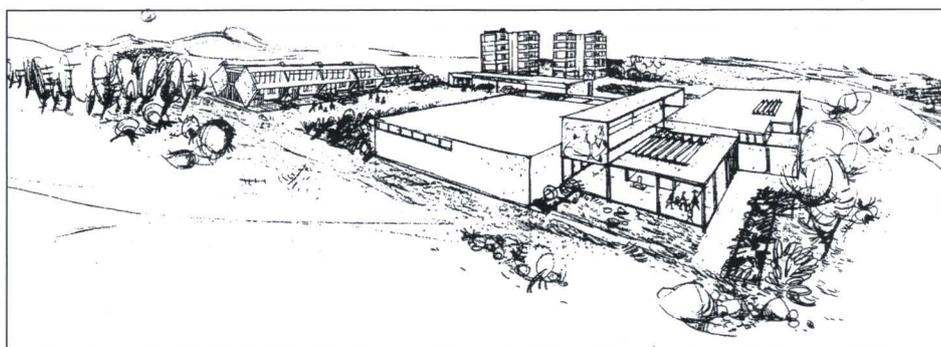
13 Eduardo Westerdahl: “Homenaje a Sartoris”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de julio de 1950, p.4.

14 Antonio Sebastián Hernández Gutiérrez: *Cuando los hoteles eran palacios*, Consejería de Turismo y Transportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1990; Federico Castro Morales y Alberto Darías Príncipe: *El Cabildo Insular de Tenerife y la actividad turística 1913-1964. Primera etapa*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Tenerife, 1998.

15 Eduardo Westerdahl: “Hablo de un Museo en el Puerto de la Cruz”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de julio de 1952, p.7; “Palabras de Eduardo Westerdahl en el reciente acto de inauguración de la sala del museo que lleva su nombre, en el Puerto de la Cruz”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de abril de 1953, p.6.



Perspectiva. Primer Proyecto. 1953. Residencia internacional para artistas e intelectuales. Puerto de la Cruz (Tenerife).



Perspectiva general. Segundo Proyecto. 1954.

to de la Cruz, de fundar un Museo de Arte Contemporáneo que llevara por nombre Eduardo Westerdahl, a quien se le encomienda su dirección, para acoger la obra de notables pintores que frecuentan las islas, representativos de las modernas escuelas plásticas, anunciando su apertura al público en febrero de 1953.¹⁶ Entre las actividades programadas por el nuevo instituto está la celebración de conferencias, invitando para ello al ilustre arquitecto, cuya visita ha despertado gran interés en los círculos culturales de la isla, a impartir una charla cuyo con-

tenido versaría sobre Leonardo da Vinci, tema profundamente estudiado por Sartoris en su *Enciclopedia de la Arquitectura Nueva* y fruto de una reciente publicación de la editorial Mansart en París, con motivo del V centenario del nacimiento del famoso humanista.¹⁷ Resulta también significativa la modificación que sufre el contenido de esta conferencia, anunciada insistentemente con anterioridad en los rotativos insulares, que cambia por el tema “Esquema panorámico del Arte Moderno”, “...en atención a las gestiones que se vienen haciendo para fundar en dicho pueblo un Museo de Arte Contemporáneo y debido también a la afluencia de artistas que lo visitan”.¹⁸ Dicha conferencia tuvo lugar en el salón biblioteca del casino principal del Puerto de la Cruz, al medio día del 21 de septiembre de 1952, acto que estuvo presidido por el Sr. Baldueras, Decano de la Facultad de Ciencias de la Universidad de La Laguna en representación del Rector de la misma, el alcalde de Puerto de la Cruz, Sr. Luz Cárpena y miembros del recién creado Instituto de Estudios Hispánicos, organizador del evento. Sartoris pronunció su conferencia en español, aludió al Puerto de la Cruz como marco ideal para las manifestaciones contemporá-

16 Anónimo: “Se crea un Museo de Arte Contemporáneo en el Puerto de la Cruz”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de septiembre de 1952, p.3.

17 Anónimo: “El arquitecto Alberto Sartoris llegará el sábado”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de septiembre de 1952, p.4; Eduardo Westerdahl: “La Enciclopedia de Sartoris”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de julio de 1950, p.3

18 Anónimo: “Conferencia de Alberto Sartoris en el Puerto de la Cruz”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de septiembre, 1952, p.4; Anónimo: “Se crea un Museo de Arte Contemporáneo en el Puerto de la Cruz”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de septiembre, 1952, p.3.



Residencia internacional para artistas e intelectuales. Puerto de la Cruz (Tenerife). Perspectiva de los pabellones de músicos y escultores. Segundo proyecto. 1954. (A. Sartoris. *Magia de las Canarias*. 1987).

neas del arte, haciendo un breve y personal recorrido por la complicada selva de los ismos desde 1850 para desembocar en la significación del arte abstracto.¹⁹ En el mismo acto Sartoris hizo donación de un lote de pinturas de artistas contemporáneos italianos, belgas y suizos, prometiendo su envío para la inauguración del museo, prevista para febrero de 1953.²⁰ La conferencia sobre Leonardo la pronunciaría unos días después en el Museo Canario de la vecina isla, en un acto celebrado en la tarde del 2 de octubre y presentado por su amigo Juan Rodríguez Doreste. El público de Tenerife tendría, por contra, que esperar hasta su siguiente visita a Canarias, cuando ya en la sala del Instituto de Estudios Hispánicos ha-

editó el grupo grancanario en su serie de monografías “Los Arqueros” en 1952. El manuscrito en francés fue traducido por Ventura Doreste al español.²² En ambas provincias se perseguía conectar el Archipiélago con los centros innovadores. Ya en 1936 Westerdahl tuvo ocasión de materializar una iniciativa análoga con la incorporación de la *gaceta de arte* a A.D.L.A.N. Fruto de dicha colaboración fue la definición de un triángulo cultural entre Barcelona, Madrid y Tenerife. En este último vértice se celebró una trascendental exposición de arte contemporáneo, cuyos ecos frustró el inmediato estallido de la Guerra Civil.²³

El apoyo de Sartoris al proyecto del Museo de Arte Contemporáneo del Puerto de la Cruz

19 Anónimo: “Conferencia del profesor Sartoris en el Puerto de la Cruz”, *Las Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de Septiembre de 1952, p.3.

20 *Ibid.*

21 Anónimo: “Alberto Sartoris en el Museo Canario ayer tarde”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de octubre de 1952, p.2; Anónimo: “Conferencia de Sartoris en el Instituto de Estudios Hispánicos”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de agosto de 1953, p.3.

22 Anónimo: “Una interesante monografía por Alberto Sartoris”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de octubre de 1952, p.4.

23 Federico Castro Morales: “A.D.L.A.N. y Gaceta de Arte” en *Serta gratulatoria in honorem Juan Régulo Pérez*, Universidad de La Laguna, 1990, pp. 99-110.

queda de manifiesto, no sólo por su contribución a los fondos con las donaciones prometidas, sus proyectos museográficos para el mismo, sino principalmente por el papel jugado en la difusión de las nuevas corrientes estéticas, expuestas de una forma sistemática y didáctica en la citada conferencia, con claridad y sencillez para llegar al público y despertar el interés por la renovación artística de la isla, consciente, sin duda, de la importancia y trascendencia del acontecimiento de fundar un museo de tales características en la ciudad norteña. Su admiración e interés por la isla, especialmente por el Puerto de la Cruz, queda explícito en el siguiente testimonio escrito, entregado a Antonio Ruiz Álvarez, secretario general del recién creado Instituto,²⁴ a su marcha de Tenerife, el 13 de octubre de ese año, fecha en la que concluye su segunda estancia en el Archipiélago:

“En el momento de dejar Tenerife, mi mirada se detiene aún en un paisaje que me agrada entrañablemente: el Puerto de la Cruz. He contemplado esa población por varias veces y he vuelto a su atmósfera tranquila y acogedora. Éste es el motivo por el cual sustentó el deseo insistente de volver a ella muy pronto, pues tengo la certeza de que este lugar admirable y único me proporcionará siempre algo nuevo y afectivo. El Puerto de la Cruz representa para mí el misterio, a todas luces inexplicable, pero profundo y tangible de la más cordial y la más pura de las amistades”.²⁵

De ahí que nos parezca oportuno la transcripción del texto de su conferencia, tal cual lo escribió en su día, respetando incluso su grafía original, dando a conocer su contenido que como el de las otras tres publicadas por Ediciones Nuestro Tiempo, versa sobre la problemática del arte contemporáneo.

CONFERENCIA “*ESQUEMA PANORÁMICO DEL ARTE MODERNO*”, IMPARTIDA POR ALBERTO SARTORIS EN LA BIBLIOTECA DEL CASINO PRINCIPAL DE PUERTO DE LA CRUZ, EL DÍA 21 DE SEPTIEMBRE DE 1952, DURANTE UN ACTO ORGANIZADO POR EL INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS DE CANARIAS

“Para comprender cuáles son los móviles y qué influencia incitan a un artista a expresarse por el medio del arte abstracto, es necesario primeramente admitir que el artista busca, ante todo, eternizar su emoción por todos los medios de que dispone, y que sufre —aún a pesar suyo— las consecuencias ineluctables de una pesadísima herencia constituida por los innumerables ismos del arte moderno, los cuales se han sucedido con una rapidez increíble durante un siglo, de 1850 hasta nuestros días.

Los ismos del arte nuevo no tienen solamente una utilidad directa por el hecho creador artístico en sí mismo, sino que son indispensables a la crítica para estudiar y apreciar este hecho creador. El conocimiento de los ismos del arte representa una línea de análisis de la que nadie puede prescindir.

Yo he reunido aquí algunos (los principales, porque casi alcanzan el centenar) para que permitan moveros más fácilmente en la prodigiosa y complicada formación del arte moderno, que ignoran todavía los tratados de historia general del arte.

El primero cronológicamente es el tachismo, o impresionismo italiano, que se desarrolló sobre todo en Toscana, a partir de 1859. Su principal exponente, el pintor Giovanni Fattori, componía sus obras procediendo por una serie de oposiciones de manchas de colores de dimensiones diferentes. De aquí la denomina-

24 Anónimo: “El Instituto de Estudios Hispánicos. Organismo recién creado en el Puerto de la Cruz”, *Tenerife Gráfico*, n° 34, Santa Cruz de Tenerife, septiembre-noviembre de 1952, p.10.

25 Anónimo: “Sartoris se despidió de Tenerife”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de octubre de 1952, p.4

ción italiana de macchiaiolo, que quiere decir tachista, o sea el que mancha. Esta teoría del arte abandonó en parte la distribución tradicional de las tonalidades para cargar el acento en las profundidades atmosféricas.

El impresionismo francés le sucede. Esta expresión parece peligrosa. La calificación del impresionismo descansa, en efecto, en un equívoco. Siempre pesará sobre este término el recuerdo de un cuadro de Claude Monet titulado Impresión, y que fue expuesto por primera vez en París en 1867. Pero es así como nacen las palabras, y es así igualmente como nació la etiqueta genérica del impresionismo. Esta tendencia de arte, que ha conservado hasta su decadencia un carácter claramente francés, es decir de frescura y de improvisación, aunque aún fuertemente ligado al estudio integral de la naturaleza, fue abandonando gradualmente la representación plástica de las formas que nos rodean por captaciones rápidas del aire libre, de tonos esfumados, de atmósferas pasajeras intensas o flexibles.

El divisionismo fue fundado en Milán, en 1882, a continuación del movimiento tachista florentino y del movimiento impresionista francés. Su representante más eficaz ha sido Gaetano Previati, pintor religioso universalmente conocido por sus numerosos tratados teóricos sobre la técnica de la pintura. Giovanni Segantini se adhirió a esta concepción del arte y aplicando las reglas de la pintura divisionista compuso la mayoría de sus obras maestras. El divisionismo es, en resumen, una escuela de pintura basada en la química y la óptica de los colores. Por este medio la división clara de los colores da exactamente, vista de cierta distancia, la impresión de la tonalidad y de la forma deseada por el pintor.

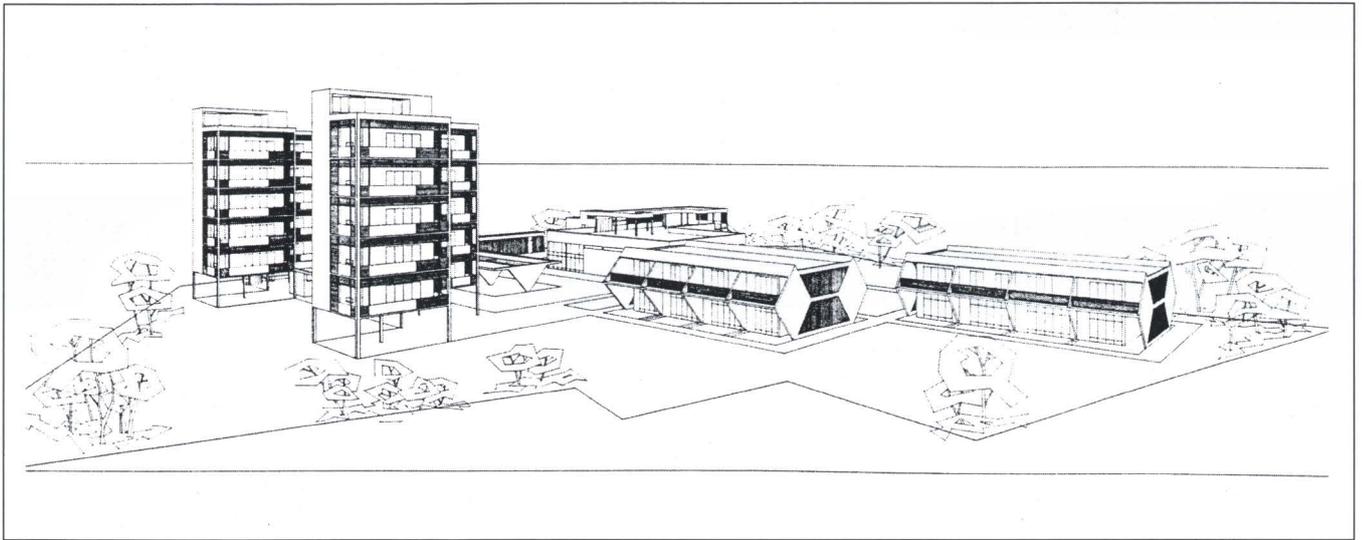
El post-impresionismo, involuntariamente creado por el pintor francés Paul Cézanne en 1883, es el guión que une la tendencia impresionista y la tendencia cubista. Es decir, que opone nuevas búsquedas constructivas a las impresiones de atmósfera. Además, anuncia la teoría

cubista por una evidente armonía geométrica en la disposición de las formas y de los colores.

El puntillismo, como lo indica claramente su nombre, es una concepción de arte esencialmente pictórico, que opera fijando en la tela una sucesión de puntos de color de las mismas dimensiones que, vistos en conjunto, dan a la vez una impresión de simplicidad y de riqueza. Este procedimiento, lento y difícil, fue fundado en 1890 por el pintor francés Georges Seurat. Es, sin disputa, una derivación del divisionismo.

El fauvismo es debido al célebre pintor francés Henri Matisse. En las primeras obras que expuso en París, en 1900, hacía gala de un cierto heroísmo pictórico, expresándose por medio de una gran libertad en la composición, por anchas pinceladas de colores puros y por grandes superficies unidas. Colores a menudo violentos, brutales, salvajes; formas aparentemente desordenadas, pero dotadas de un equilibrio poderoso, donde la simplicidad de las formas luchaba con la simplicidad sabia de los tonos, bajo el efecto de una imaginación de un orden imprevisto.

El futurismo es la bandera bajo la cual nació y se desarrolló en Italia una conciencia artística nueva. A principios de siglo, Italia parecía ser exclusivamente, más que ningún otro país, la tierra del Pasado. Arqueólogos, profesores y chamarileros se daban cita en ella. Parecía muerta para siempre el alma italiana. Marinetti, el poeta de la velocidad, la despertó. El movimiento futurista nació en Milán en 1909. El 20 de febrero del mismo año, Marinetti publicaba en *El Fígaro* de París el primer manifiesto futurista. La estética futurista apelaba a las fuerzas primarias de la vida: la inteligencia natural, el instinto, el subconsciente. Demolió la quietud y la estática y expresó plásticamente el movimiento, el dinamismo. Los futuristas hicieron patente una nueva concepción del espacio por la confrontación de lo interior con lo exterior. Para ellos el gesto o la acción no fue ya un momen-



Residencia internacional para artistas e intelectuales. Perspectiva norte. Tercer proyecto. 1954-55. (A. Sartoris. *Magia de las Canarias*. 1987).

to fijado del dinamismo universal, sino la sensación dinámica eternizada como tal.

Como para el impresionismo, la expresión cubismo es peligrosa. La denominación de cubismo descansa también sobre un equívoco. Fue ante un cuadro de Georges Braque, “Casa sobre la colina” (inspirado en el espíritu geométrico de Cézanne), expuesto en el Salón de los Independientes de París, en 1908, cuando fue pronunciada por primera vez la palabra cubismo. Mas, de hecho, fue en 1910 cuando el movimiento cubista se fundó en París por dos pintores españoles: Pablo Picasso y Juan Gris.

Esta escuela de arte busca expresar una visión nueva del universo plástico, de una manera fragmentada, en pedazos, consciente o inconsciente. El cuadro se convierte entonces en un espacio ritmado. Lo que distingue al cubismo de la pintura tradicional es que no es un arte de imitación. En lugar de comunicar la ilusión impresionista del espacio, basada en la perspectiva atmosférica y el naturalismo de los colores, el cubismo da las formas simples y abstractas disociándolas y en sus relaciones precisas de caracteres y de medidas.

El arte metafísico es la tendencia más lírica del arte moderno. Procede del futurismo y ha sido creado por el célebre pintor italiano Giorgio de Chirico, en Ferrara, en 1910. El arte me-

tafísico tiene por objetivo la representación plástica de lo inmaterial por medio de lo material, de lo invisible por lo visible, de lo desconocido por lo conocido.

El bruitismo es el futurismo musical y verbal. Fue concebido en 1912 por el pintor y compositor italiano Luigi Russolo: el autor del arco de violín inarmónico, de las orquestas de entonarumores y de un piano con el cual es posible tocar composiciones basadas exclusivamente en los ruidos y los rumores de la naturaleza, de los pájaros, del trabajo y de la actividad humana en general.

El simultaneismo es una tendencia de arte francesa creada por el pintor Robert Delaunay en 1912, muy influenciada por el futurismo. En poesía se sirve del verso libre, de las palabras en libertad, de las disposiciones de poemas en planos múltiples. En literatura adopta el medio de la palabra libre, a la cual se le concede la mayor comodidad de expresión imaginista; mientras que en pintura estima que la única realidad apta para construir un cuadro consiste en la simultaneidad de los colores, los contrastes plásticos simultáneos y todas las medidas impares brotadas del color, en su expresión total y en su movimiento representativo y alusivo.

El primer arte abstracto, el arte abstracto primitivo, es obra del pintor italiano Giacomo

Balla. Por primera vez, en 1913, tuvo la idea de pintar la vida de las cifras y de los números, de pintar estados de alma haciendo intervenir exclusivamente la geometría, de pintar, en suma, fuera de toda concepción figurativa.

El suprematismo es un movimiento artístico ruso fundado en 1913 por el pintor Kasimir Malewitsch. Preconiza la composición abstracta y fría surgida de líneas esenciales. Condensa toda su expresión en un cuadrado negro sobre una tela blanca y se expresa geoméricamente a través de diversas superficies negras en forma de cuadrados.

El expresionismo, descubierto en 1915 por Paul Klee y Franz Marc, es un movimiento de arte alemán. Opera con la música alógica de los colores, con un esfuerzo de síntesis antitradicional, con la deformación de los volúmenes plásticos y busca sobre todo intensificar los valores artísticos de la materia y de la naturaleza reducida a simples objetos experimentales.

El ultraísmo es una nueva teoría española fundada en Madrid en 1915 por el escritor Ramón Gómez de la Serna. Tuvo la ambición de conducir la pintura a su estado puro, eliminando todos los elementos parasitarios que ocultaban su verdadero rostro. Condenó la retórica en el arte, considerando la anécdota como la negación de la belleza eterna. Afirmó que la imagen no puede ser perenne, que, científicamente, el reflejo de la belleza se gasta. La obra, el objetivo del ultraísmo fue por tanto reducir el lirismo a su elemento primordial: la metáfora.

El elementarismo es una transposición del cubismo en el plano de la simplicidad más desnuda. Fue fundado en 1916 en Holanda por el arquitecto-pintor Théo van Doesburg. Sus principales lapidarios indican que todo aquello que no es simple y esencial no es útil. Los elementaristas holandeses declaran que sólo las verticales, las horizontales y las diagonales son los elementos de que debe servirse el artista moderno.

El orfismo es una forma intensificada del

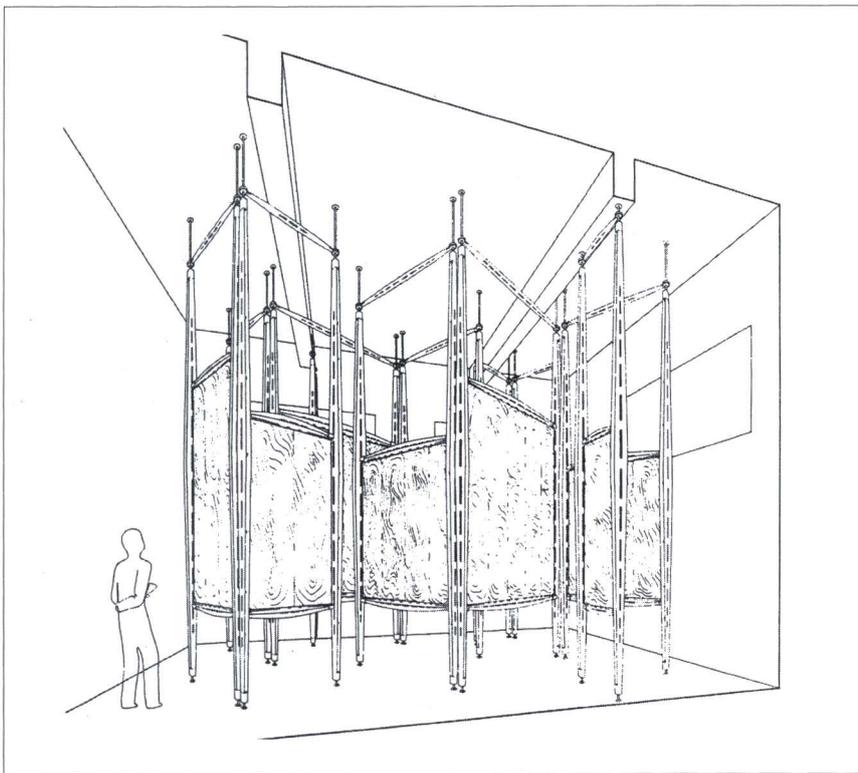
cubismo, del dinamismo futurista y del simultaneísmo. Fundado sobre el refuerzo absoluto del color y del asunto, este musicalismo refinadísimo de la pintura creada en París en 1916 tuvo como teórico a Guillermo Apollinaire.

El neo-plasticismo es el corolario lógico del elementalismo holandés. Por la división horizontal y vertical del rectángulo, el neoplasticismo obtiene la tranquilidad, el equilibrio de la dualidad: es decir, de universo e individuo. El neo-plasticismo fue fundado en Holanda, en 1916, por el pintor Piet Mondrian.

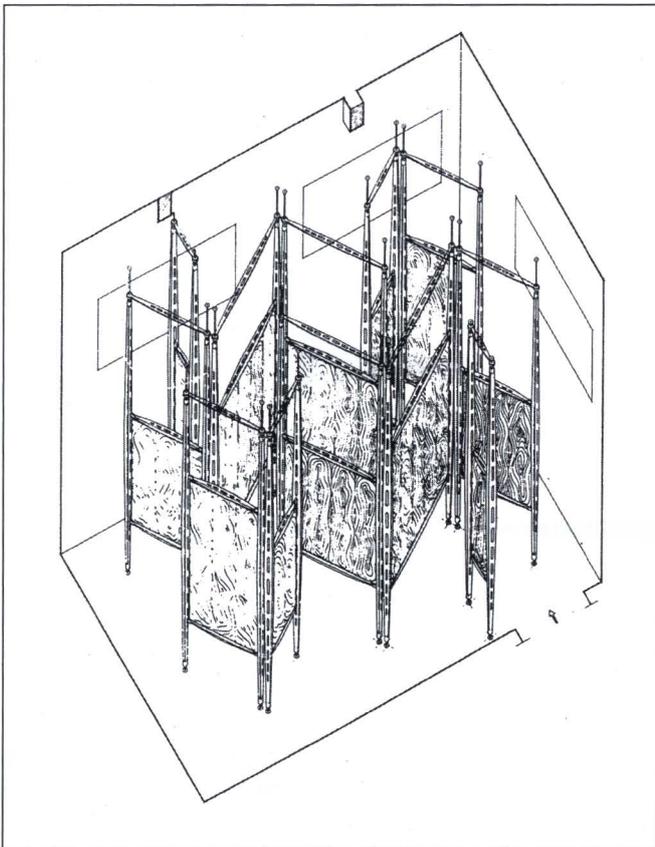
El dadaísmo vió la luz en Zurich, el 8 de febrero de 1916. Es una invención del poeta rumano Tristan Tzara. El dadaísmo es un resultado de la filosofía intuitiva. Bergson, Rimbaud (desgraciadamente) y Einstein prepararon el manantial del dadaísmo. Negación del mundo, negación del hombre, negación de Dios. El dadaísmo fue una tentativa de suicidio intelectual, una huída hacia el absurdo organizado, la expresión palpable de un aniquilamiento perpetuo. El dadaísmo ha asaltado las bellas artes y ha llevado la afirmación y la negación hasta la carencia de sentido. Con el fin de llegar a la indiferencia se ha convertido en destructor de toda armonía plástica.

El constructivismo es una tendencia de arte rusa, instaurada en 1917 por el pintor Vladimir Tatlin. Los constructivistas no ven el mundo sino a través del prisma de la técnica. No quieren dar ninguna ilusión con colores sobre una tela trabajando directamente en hierro, madera o cristal. Los constructivistas intentan probar que entre las matemáticas y el arte, entre un objeto de arte y una invención técnica no pueden determinarse límites. Las líneas y las formas de sus obras son una exaltación exasperada de la estética de la máquina.

El verismo, movimiento germánico, cuyos iniciadores son los pintores Otto Dix y George Grosz, nació en 1917. El artista verista coloca un espejo ante la mueca de sus contemporáneos. Dibuja y pinta por oposiciones de formas estrictamente naturalistas. Quiere conven-



Museo de Arte Contemporáneo. Sala Eduardo Westerdahl. Puerto de la Cruz (Tenerife). Axonometría interior. 1953. (A. Sartoris. *Magia de las Canarias*. 1987).



Museo de Arte Contemporáneo. Sala Eduardo Westerdahl. Puerto de la Cruz (Tenerife). Axonometría interior. 1953. (A. Sartoris. *Magia de las Canarias*. 1987).

cer a nuestro mundo de su fealdad, de sus enfermedades, de su hipocresía y de su brutalidad.

El proounismo es un movimiento pictórico y arquitectónico ruso. El Lissitzky, su fundador, ha establecido sus reglas en 1919. Posición estética situada entre la pintura y la arquitectura, el proounismo se expresa por volúmenes plásticos de una simplicidad absoluta.

El purismo ha sido instituido en 1920 por Amedée Ozenfant y Le Corbusier. Considera que la pintura es una máquina para la transmisión de los sentimientos. La ciencia nos proporciona una suerte de lenguaje fisiológico que nos permite producir en el espectador sensaciones fisiológicas precisas. Es esto lo que

forma la base del purismo: pintura de formas puras, arquitectura de formas puras.

El neo-realismo o realismo mágico es una consecuencia de la tendencia metafísica del arte. Creado en 1920, en Milán, por el pintor Carlo Carrá, constituye un surrealismo anticipado, antes de haber sido formulada la teoría del mismo. No pretende dar el aspecto sino más bien la sensación de la naturaleza, la visión lírica de la realidad. Abandona todo objeto o asunto que no posea una importancia primordial desde el punto de vista plástico.

El compresionismo, movimiento de arte alemán, fue fundado en 1923 por los pintores Oskar Schlemmer y Willi Baumeister. Posee una característica arquitectónica claramente destacada y se expresa a través de expresiones plásticas de un orden constructivo, que engloba líneas, volúmenes e interpretaciones de superficies policromas, en un conjunto perfecto.

El surrealismo, creado en 1924, en París, por los poetas Breton y Aragon, se basa en las manifestaciones del subconsciente y del sueño. Es



El pintor Anthony Stubbing y Carla Prina. Foto Wester Dahl. (A. Sartoris. *Magia de las Canarias*. 1987).

profundamente individualista y por él el artista puede emprender el estudio de productos nacidos de un mundo nuevo, de un orden estético hasta entonces insospechado. Se ha hablado de cuadros sin objetos; pero en realidad valdría mejor hablar de cuadros de objetos múltiples que no tuviesen fin en sí mismos. El surrealismo ve más allá de la apariencia de las cosas; busca la esencia íntima y oculta de estas cosas.

El clasicismo quiere producir según el espíritu. Fundado en 1925 por el pintor italiano Gino Severini, estableció su método sobre la regla de oro. Método muy severo, surgido no solamente de la ciencia, sino también de un equilibrio riguroso entre el arte antiguo y el moderno. Descansa toda su teoría en la ciencia de los colores y su disposición racional, así como en las reglas ortogonales de la geometría.

El arte abstracto orgánico, que ha visto la luz en 1930, a continuación de todas estas teorías, busca alcanzar lo inobjetivo en el arte, por medios no figurativos, pero sin embargo concretos. Forma rica y sensible, el arte abstracto es el resultado de sistemas múltiples, de los

cuales reconoce no obstante las imperfecciones, las divisiones y las contradicciones. No toma a veces de ellos sino los propósitos contradictorios para construir su sistema de unidad estética, con los medios de una geometría suprema y de una geometría concreta.

Como hemos podido darnos cuenta, el arte abstracto no ha nacido del azar. Y si es verdad, por otra parte, que la arquitectura es un arte abstracto y no de imitación, y que por solo esta gran razón el arte abstracto se justifica, ya que hace de la arquitectura un arte de invención, dicho arte abstracto actual—tal como lo concebimos en nuestros días— por lo que se refiere a la pintura y la escultura no es sino un paso, no constituye sino una etapa transitoria de renovación.

Además, para conocer cuáles podrían ser las reglas o los principios en los que descansa una obra abstracta, bastará pensar que son los principios de siempre quienes la rigen, las reglas eternas que han servido para la composición de una figura, de una naturaleza muerta o de un paisaje, es decir: la armonía. Buscando la más perfecta armonía, cada uno es libre de re-

crear el universo como le venga en gana, considerando que una forma geométrica es tan bella como una forma humana, que una forma abstracta es tan bella como una forma antropomorfa.

En la arquitectura y en el arte existen como perspectivas imposibles que habían presentado algunos humanistas en sus trabajos de imaginación o de intuición y que se han convertido posteriormente en realidades. Dejando a un lado las utopías, los sistemas no viables, los principios sin salvación, gracias al control suministrado por la observación experimental, resulta que una idea que parecía temeraria reciba hoy la consagración del uso, mientras que aquella otra que se impone no constituye sino una regla antigua, abandonada o perdida. Así, las especulaciones más modernas han contribuido considerablemente a la inteligencia de algunos problemas arrinconados desde centenas de años. Esta recuperación permite tomar de nuevo leyes que en definitiva han permanecido válidas, porque pertenecen a todos los hombres y a todos los tiempos. En efecto, el examen de las principales obras de los futuristas, cubistas, elementalistas, neo-plásticos, absolutistas, que son los artistas adheridos a la tendencia llamada abstracta, y surrealistas de Italia, Francia y España, no solamente revela que una inspiración abstracta se está aún promoviendo como principio profundo y como filosofía del arte presente, sino que estos creadores han basado sus pasos en el estudio de las obras maestras de todos los periodos de la historia: obras maestras analizadas y comparadas por primera vez. Y han sido confrontadas directamente invenciones plásticas concebidas en edades muy diferentes (desde las épocas más remotas a nuestros días) y de civilizaciones de varios continentes.

¿Cómo comprender lo que hay que comprender y sentir lo que hay que sentir en una

obra de arte abstracto y tal vez estimar su valor? El arte, cualquiera que sea su tendencia (los diferentes estilos del arte a través de la historia lo prueban), es un don excepcional que el hombre recibe y que no puede adquirir. El arte no se puede aprender, pero si se pueden destruir los gérmenes concertados o darles una forma armoniosa y potente. Esto depende del uso que se haga del mismo.

Para comprender el arte abstracto y estimar el valor de sus creaciones, es necesario estar iniciado en él. El arte para todos, comprensible inmediatamente por todos, no es arte, sino una forma banal y alborotadora de propaganda. El arte verdadero, el gran arte (como el arte de las basílicas romanas y de las catedrales medievales) ha sido siempre un arte minoritario. ¿Quién podría comprender antes, por ejemplo, el sentido de ciertos frescos maravillosos o la utilidad plástica estética, monumental o técnica de los contrafuertes y de los arbotantes? El arte abstracto puede ser tan puro y tan religioso como el de las basílicas y catedrales, cuando transforme la armonía en grandiosidad y en perfección.

Séame permitido, para terminar, citar un pensamiento de Igor Strawinski que os permitirá fijar la situación de los artistas innovadores en el mundo y de comprender por qué el arte minoritario ha sido a veces tratado irreverentemente de escandaloso (escándalo debido solamente a la ignorancia del público): “En materia de arte el pueblo no es para mí sino una cuestión de número, que nunca he tenido en cuenta... Y un artista no puede conscientemente llamar a los sentimientos del pueblo sino colocándose a su nivel. Es el alma aislada de cada uno lo que importa y no el sentimiento colectivo de un grupo de hombres”: Yo añadiré, por mi parte, que el arte para las multitudes es un señuelo pernicioso.²⁶

26 El texto de la conferencia que se reproduce fue entregado por Alberto Sartoris a Celestino González Padrón en septiembre de 1952. Archivo González Reimers.