



de la forma —de la forma física, de los volúmenes— por las incidencias de los colores. En fin, la tercera gran cuestión, decisiva en muchos aspectos, es la del dinamismo, de la dinamicidad, que el artista promueve en toda su obra. Cruz Diez no es un "beato" de la obra físicamente móvil. No recuerdo ahora ninguna obra con este tipo de movilidad de nuestro artista. Sin embargo, sus obras promueven una movilidad óptica. Hay en sus obras un estudiado desplazamiento molecular que implica dinamismo. Cuenta para ello no sólo con disposiciones cromáticas o con disposiciones formales: cuenta, además, con el previsto desplazamiento físico del espectador potencial de cada obra, el cual amalgama, a veces unifica y casi siempre desplaza colores y formas, adquiriendo de paso un sentido móvil de las mismas. Claro está que, ya lo he dicho, su ideario básico es la forma pensada y racionalizada: no la expresión. Y con ello advierto ya su posición básica respecto a esa distinción —también básica— que a mí me gusta hacer para entenderme: en arte, todo lo que no es expresión es dimensión. El está en la dimensión. Pero alguna vez, a través de esa dinamicidad que promueve, acaso enseñe algo la oreja una cierta expresividad. A veces. El, sin embargo, sigue pensando, midiendo, proyectando sus formas "de servicio público". Y eso de pensar, medir y proyectar son potencias de la razón que están más bien en la vía de un arte de la dimensión.

tonja es su condición y su facultad de escultor, a la hora de calibrarlo, hace falta saber que ese factor, el de su conciencia y su técnica ingenieril cuentan, y muy decisivamente.

Cuenta ello, me parece, en la gestación y en el origen "paraboloideo" de muchas de sus formas: a partir de una organización serial de muchos vectores rectangulares encadenados, configurar una forma escultórica, con sus curvas correspondientes, sin forzar para nada la cualidad rectilínea del vector de base. Y además, la concepción igualmente escultórica de muchas formas que en su origen tienen una misión de servicio a una construcción superior... Lo de Santonja —la escultura de Santonja— tiene siempre esa doble valencia de lo que está al servicio de una estructura superior, con otra función, y de lo que puede ser escultura en sí mismo, acaso monumento conmemorativo.

Ahora que hablo de monumentos, me acuerdo de cuando me encontré hace años con Santonja en Baeza. Iba con su mujer y con su perro. E íbamos todos a inaugurar un monumento a don Antonio Machado el bueno. Allí nos recibió la Policía y el alcalde de Baeza a palos. Muchos acabamos en la cárcel. En aquella ocasión, cada uno le hizo a don An-

FRANCIS BACON

PINTURAS DE 1954-1974

PABLO PICASSO

PINTURAS DE 1908-1969

galería theo

Marqués de la Ensenada, 2 Teis. 410 26 51/52-Madrid-4

Esculturas de Santonja

Galería Inguanzo

Pepe Castro Arines, en la introducción a la escultura de Santonja hace una bella apología de los números y de todas las circunstancias numerales que, en definitiva, son las que han incitado a este ingeniero, a Santonja, a sobrepasar su actividad para realizar esculturas como las que en esa exposición nos ofrece. Porque, sí, yo creo que son los números —tiene razón Castro— los incitadores inmediatos de toda esa caterva escultórica. Los números y, claro, un cierto demonio de las artes incrustado en las facultades numerales de ese constructor de grandes obras ingenieriles.

Porque sí, ahora y aquí, lo que hay que tener en cuenta de San-



Santonja.

tonio el homenaje que podía: Nosotros, Santonja y los tontos como yo, con nuestra veneración. Ellos, el alcalde y la Policía, a trancazo limpio.

Pero todo eso, la veneración machadiana de Santonja y su concepción de la forma como algo que desborda su pura acción ingenieril, todo eso pone de manifiesto algo que sí conviene tener en cuenta: Antes que un ingeniero, antes incluso que un escultor, Santonja es un humanista. Eso es lo que promueve el hecho de que ese hombre sienta de pronto la necesidad de trascender su profesión técnica con su vocación artística. ■ JOSE M. MORENO GALVAN.

Propuestas desde la imagen

El concepto de "exposición" —como los de "galería de arte" y "museo"— se halla en crisis desde hace bastantes años. Frente a él han surgido muy diversas propuestas entre las que un punto común se alza por encima de su heterogeneidad: la necesidad de encontrar unas nuevas fórmulas que rompan el esquema clásico, donde el espectador contempla pasivamente la obra colgada por el artista. El deseo, común a todas las artes, de que el público participe de manera activa en aquello que se le pone ante los ojos, se traduce aquí en la búsqueda de unos canales de comunicación capaces de alterar decisivamente la relación "cuadro"-"espectador" e incluso el ámbito en que ésta solía desarrollarse. Con marcadas diferencias entre sí, dos trabajos contribuyen hoy mismo en Madrid a este debate: "Leer la imagen", de Alberto Corazón (Galería Iolas-Velasco), y el "Montaje audiovisual", realizado por el Colectivo de Artes Plásticas en la Galería Futuro.

La obra de Alberto Corazón —sea el que sea el medio gráfico a través del que se exprese— constituye siempre un desafío a la inteligencia visual del espectador. Este se ve obligado a "trabajar" con las propuestas planteadas por el autor, a profundizar en aquellos terrenos a cuya entrada es invitado. En tal sentido, "Leer la imagen" se autodefine como una "exposición técnica" destinada a aclarar conceptos en torno a nuestra mecánica perceptiva. Lo que en ella se muestra no son obras cerradas ante las que sentir admiración, repulsa o indiferencia, sino

"proyectos" que el público debe hacer efectivos mediante una labor personal que continúe —y, en su caso, concluya— aquello que el autor ha iniciado. En ocasiones ("Historia de un triunfador"), bastará con reproducir un "comic" publicitario, aislándolo de su contexto habitual, para que ponga en evidencia sus propios significados; otras veces (Realidad-Código-Reproducción), el autor señalará diversas imágenes como representativas cada una de ellas de un determinado "mensaje" gráfico; incluso (ampliación de una página de manual escolar donde se glosan "episodios heroicos" de la Historia de España) se invitará al visitante para que complete una imagen con palabras, dibujos o colores, adquiriendo así una dimensión distinta y hasta opuesta de la original.

Pero donde el trabajo de Alberto Corazón alcanza en "Leer la imagen" un mayor sentido y espectacularidad es en otros dos de sus "proyectos": "La construcción del mito 18 de Julio" y "La construcción de la realidad. La mujer". El primero —presentado por su autor en la última Bienal de Venecia— recoge todas las portadas publicadas por "ABC" los 18 de Julio entre 1939 y 1975, y en las que existe una "clara intención de construcción iconográfica". Por ello, de su análisis conjunto cabe deducir aquellos componentes esenciales que el franquismo quería consagrar: la mitificación de la figura del dictador, y la creencia en familia, municipio y sindicato como cauces auténticos de representación popular. Unidas ambas constantes con una amplia serie de connotaciones ideológicas y políticas, entre las que pueden detectarse los "cambios de rumbo" decididos por el régimen para asegurar su supervivencia. El segundo "proyecto" contiene todas las fotos —excluidas las publicitarias— en que apareció una mujer a lo largo de una semana de Prensa madrileña elegida al azar. Así, tras la observación de dichas fotos, surgen diversos patrones de actitudes, de comportamiento, de apariencias inclusive, con los que una y otra vez se bombardea al lector, quien llega a identificar automáticamente esa realidad con la realidad. En palabras del propio Alberto Corazón se intenta "construir una imagen que el espejo devuelve como realidad obvia. Desvelar este mecanismo es el primer paso en la crítica a la ideología de los medios".

En una perspectiva muy dis-

tinta, pero no necesariamente antagonica, nace el "Montaje audiovisual", del Colectivo de Artes Plásticas. Es una primera y elogiada tentativa de sintetizar formas musicales con formas plásticas mediante la reproducción simultánea de ambas: en este caso, dos obras de Cristóbal Halffter ("Plancto por las víctimas de la violencia" y la cantata "Gaudium et spes-Beunza") y diapositivas sobre creaciones de, entre otros, Genovés, Tino Calabuig, Millares, Duarte, Salvador Victoria, Lucio Muñoz, Enrique de Salamanca, Verdes y Canogar. Pensado principalmente para ser mostrado ante un público amplio, este "Montaje audiovisual" consigue mejor sus objetivos en el caso de la Cantata, dentro de cuyo desarrollo se logra en ocasiones esa decisiva mutua necesidad entre los materiales artísticos combinados, esa nueva riqueza expresiva deseada. ■ FERNANDO LARA.

CINE

Matteotti: Un crimen de estado

"Yo ya cumplí con mi deber. Ahora os toca a vosotros prepararme el ataúd", les dijo Giacomo Matteotti a sus compañeros parlamentarios en la tarde del 30 de mayo de 1924. Acababa de pronunciar un valiente discurso en el que impugnó la validez de las elecciones celebradas el mes anterior, dominadas por los fascistas mediante la utilización de todo tipo de coacciones y violencias. "¿Qué clase de partido tengo que dejar las manos libres a la oposición hasta ese punto?", fueron las palabras con que Mussolini "invitaba" a sus hombres a acabar con el diputado socialista. La orden no tardaría en cumplirse: el 10 de junio, dos días antes de la fecha prevista para que Matteotti denunciara en el Parlamento las financiaciones ilegales recibidas por el fascismo, el secretario del Partido Socialista Unitario es raptado por un grupo de "escuadristas" al mando de Amerigo Dumini. Le introducen en un coche donde, tras una encarnizada pelea, Matteotti muere asesinado por

la acción de un cuchillo que le clavan en el pecho. Significa tal crimen el inicio de la liquidación violenta llevada a cabo por Mussolini contra la oposición al fascismo. Meses después —en enero de 1925—, superada ya la crisis en que le sumergió el asesinato de Matteotti, el Duce y su partido impondrán a Italia una dictadura de cuya "noche oscura" no saldría hasta casi veinte años más tarde (1).

De las diversas maneras en que el "caso Matteotti" podría ser llevado al cine, Florestano Vancini eligió quizá la más adecuada: reconstruir una página de la Historia italiana mediante la presentación de las diversas fuerzas que convergen en ella, tratando de profundizar en el contexto político del hecho narrado. En vez de una fácil hagiografía del personaje cultural, en vez de centrarse en la investigación del crimen, en vez de simplificar los términos del asesinato, "Il delitto Matteotti" (1973) ofrece al espectador la cuidada descripción del decisivo momento histórico en que se produjo el "affaire", así como el papel jugado por sus protagonistas principales tanto en el poder como en la oposición. Mussolini, Marinelli, De Bono, Víctor Manuel III o Turati, Amendola, Gramsci, Don Sturzo, van apareciendo sucesivamente en el film, cada uno en la manera en que intervino a propósito de la situación creada a raíz de este crimen de Estado. Porque eso fue un crimen preparado y decidido desde el propio Estado fascista para acallar definitivamente a una de las voces que más se habían distinguido en su denuncia desde la toma del poder por Mussolini en 1922. Como en tantas otras ocasiones, y no sólo de la Historia italiana, se atribuiría en principio el asesinato a "extremistas incontrolados", aunque meses más tarde el Duce asumiera la responsabilidad "política y moral" —pero no jurídica— del hecho ante un Parlamento ya únicamente fascista y que muy pronto iba a clausurar. Todo ello queda dicho en el film de Vancini, fielmente seguidor de la realidad a través del detallismo impuesto por él y su guionista, Lucio M. Battistrada, en la reelaboración del material histórico.

Pero un detallismo que no sólo se aplica a la actuación fascista,

(1) Una mayor información sobre el asesinato de Matteotti y el contexto en que se produjo puede hallarse en el último número de TIEMPO DE HISTORIA: "Matteotti, víctima de la violencia fascista", por Gennaro Califano.