

DIA DAS ARTES GALEGAS

1 ABRIL 2019



SEDO ANTE

REAL ACADEMIA GALEGA DE BELAS ARTES

Texto: @ Xosé Díaz Arias de Castro
Ilustracións: © Fundación Luis Seoane
Ilustración cuberta: @ Quintana Martelo

Editorial: Deputación Provincial
Avda. Porto da Coruña, 2
15003 A Coruña

Dep. legal: C 219-2019

Imprenta Provincial
A Coruña, 2019

EDICIÓN NON VENAL

LUIS SEOANE: UNHA VIDA E UNHA OBRA CON GALICIA AO FONDO

Por Xosé Díaz Arias de Castro

Pintor, gravador, muralista, ilustrador, deseñador gráfico, editor, escritor, xornalista, dinamizador cultural, emprendedor industrial... Luis Seoane constitúe un exemplo formidable da experiencia vital dalgúns dos protagonistas da cultura galega da século XX que puxeron a súa creatividade e o seu alento ao servizo da causa galega, da súa cultura e da reivindicación da súa memoria, por veces deturpada e moitas silenciada. Toda a súa obra supuxo un formidable esforzo por dignificar a cultura de Galicia, nos campos da arte, a gráfica ou a historia. O exemplo da súa ampla labor plástica e da súa conduta humana resulta emocionante.

Velaquí, en primeiro lugar, unha síntese da súa existencia e do seu proceder; en segundo lugar uns listados que enumeran a parte máis importante da súa obra plástica e literaria, e finalmente reproducimos dous textos luminosos de Luis Seoane, esclarecedores do seu pensamento: ún sobre arte e outro sobre sobre deseño, os dous eixos por onde transcorreu o seu labor.



Seoane retratado en Compostela en 1929

SÍNTESE BIOGRAFÍA

1910. Nace en Bos Aires o 1 de abril na céntrica rúa de Alsina, fillo de Luís Seoane Brocos e María López Mosquera, oriundos da comarca de Arzúa, que emigraran a Arxentina nos últimos anos do século XIX. Os pais transmiten ao neno as súas ideas galeguistas e progresistas. O pequeno Luís toma contacto cunha Galicia mítica, lonxana, a través dunha imaxe fantástica que se ía formando polo escoitado, ou mellor evocado, na súa casa, unha etapa de formación da imaxe de Galicia que ía perdurar ao longo da súa vida. Esa Galicia soñada, imaxinada, desde un fogar lonxano de emigrante, é a Galicia que recreou Seoane en toda a súa obra, é a Galicia pola que loitou toda a súa vida e a que reivindicou como eixo central da súa existencia.

1916. Aos seis anos de idade a familia Seoane retorna a Galicia cos seus fillos e se instala na Coruña, onde o pequeno Luís realiza os seus estudos primarios. Na Coruña, entre o mar bravo do Orzán e a bonanza da ría, o pequeno Luís reencóntrase coa Galicia imaxinada en Bos Aires. Son catro anos tamén de gran importancia na súa formación e na súa maneira peculiar de entender Galicia. O alporizado mar dos Ártabros, que batía as súas ondas no Orzán, e faro de Hércules, foron para o pequeno Luís o símbolo do que era Galicia, unha terra en penumbra envorcada sobre o océano, buscando desesperadamente unha saída cara o outro lado do mar.

1920-1927. A familia trasládase a Compostela. O neno Luís ingresa en 1920, aos dez anos de idade, no instituto de segundo ensino Xelmirez. En Compostela asiste inquedo e curioso a todo canto acontecemento cultural ten lugar por aqueles anos. Alterna a súa estadía en Santiago con Arca, onde pasa as vacacións. O contacto coa aldea vai ter unha enorme influencia anímica no carácter do adolescente, e marcarán profundamente a reconstrución da historia, a mitoloxía e a propia esencia de Galicia que levou a cabo Seoane na súa traxectoria creadora. Anos máis tarde evocará as lembranzas de Arca no prólogo do seu álbum *Oito cabezas e dez paisaxes*, de 1973.

É nesta etapa de bachiller cando empeza a manifestarse no mozo unha vocación debuxística; de maneira que asiste a algunhas clases de debuxo e pintura que o profesor Mariano Tito Vázquez imparte na Escola de Oficios Artísticos de Compostela. Algúns comercios das rúas céntricas do casco vello

santiagués amosaron nos seus escaparates debuxos que realizaba naquela época.

1927. Comenza os seus estudos na Facultade de Dereito compostelana. Serán uns anos de gran intensidade, nos que o mozo ábrese a un mundo inqueda e en franca transformación; anos nos que define as súas orientacións artísticas e se forma unha conciencia política concreta, que naquela época adquire unha intensidade moitas veces apaixonada e en ocasións dramática, de insospeitadas consecuencias para os seus protagonistas.

En realidade o mozo Seoane estudia Dereito sen convencemento e sen vocación. Faino para non contrariar ao seu pai, pois era a carreira que este quere para o seu fillo. Pero a universidade serviralle ao estudante para conectar fondamente cos problemas do seu tempo e para encamiñar a súa auténtica vocación, a de artista plástico.

Estamos ás portas da República. Seoane ingresa na FUE [Federación Universitaria Escolar] onde leva a cabo unha importante actividade desde distintos fronts, incluído o propagandístico, deseñando numerosos carteis para divulgar os actos da organización, xeralmente polo procedemento do estarcido, tan querido polo pintor.

1929. En febreiro fai a súa primeira exposición en 'Amigos del Arte', onde amosa unha serie de retratos que translúcían unha notable influencia do dadaísmo e o expresionismo, en especial do seu admirado George Grosz. En xullo fará a súa segunda exposición no mesco local. En outubro participa na Asemblea de Constitución da Asociación Profesional de Estudantes de Dereito, da que foi nomeado contador. A finais deste ano formará parte da xunta de goberno do Centro Republicano de Santiago que presidía o dramaturgo Xesús San Luís Romero.

1930. Organiza, xunto a outros activistas da FUE, a tuna universitaria, que chegou a ter setenta membros. Era o encargado da escenografía, que facía no convento de San Francisco. Coa tuna viaxa ata Bilbao, e asiste ao recital que dan no penal de El Dueso, onde coñece ao debuxante catalán Alfons Vila i Franquesa, que firmaba co pseudónimo de "Shum", naquela época encarcerado pola dictadura.

A folga estudiantil de marzo contra a política do goberno Berenguer estivo a piques de expulsalo da Facultade de Dereito, sendo máis adiante procesado

xudicialmente, xunto a Martínez López, Castroviejo, J. Caamaño e outros estudantes, “por inxurias á autoridade do Rector”.

Seoane mantíña posturas ideolóxicas de esquerda radical e galeguista —nun proceso de aproximación ao marxismo, filosofía pola que mantivo simpatías durante toda a súa vida—, e loitou para conquistar os dereitos fundamentais do home e rachar dunha vez por todas “a longa paciencia de Galicia, o seu modo colectivo de protesta e construción, de dar as costas e liscar como protesta, ese ‘Galiza non pide, emigra’ do pé do debuxo de Castelao”, segundo as súas propias palabras. “Aqueles anos coa súa desorde —segue a dicir Seoane— enriqueceron a nosa vida máis que ningún sistema de estudos da Universidade, á que nós dabamos vida”.

Asiste á reunión na que se firma o Pacto de Lestrove, na casa de Rosalía de Castro, da que saíu a Federación Republicana Gallega, da que Seoane é firmante do seu manifesto político. No mes seguinte, o 23 de abril, pronuncia unha conferencia no Centro Republicano que titula «Humorismo en la sociedad moderna: Bagaría e ‘Shum’», onde denuncia a persecución que están a sufrir estes humoristas satíricos, radicalizando o seu discurso.

Colabora como caricaturista no xornal vigués *El Pueblo Gallego*, que dirixía Manuel Portela Valladares, dentro da sección ‘Scholarum’.

Paralelamente aos seus estudos de Dereito, Luís non para de debuxar. As clases tomadas anos atrás na Escola de Oficios Artísticos de pouco lle tiñan servido, e vai a ser o traballo do natural, xunto ao pintor Carlos Maside, a súa auténtica escola.

Neste ano de 1930 realiza a súa terceira exposición no Café Español da rúa do Vilar, e comeza a colaborar en diversas revistas, primeiro en *Guión* e máis adiante en *Yunque*, que dirixía en Lugo o seu compañeiro de estudos e escritor Ánxel Fole.

Por esta época realiza incursións por camiños vangardistas, participando en sesións de escritura e debuxo automáticos, realizando colaxes, carteles con gráfica moi innovadora, témperas e acuarelas con cores planas e liñas soltas e sintéticas.

1931. O 29 de abril participa no acto de creación da Agrupación Nacionalista Independente, sendo nomeado secretario de actas. Neste acto o seu presidente,

Lois Tobío Fernández, dá lectura ao “Anteproyecto de Estatuto de Galiza”, que preparara a sección de Ciencias Xurídicas do Seminario de Estudos Galegos. O 4 de xuño deste ano asiste á assemblea da Coruña que elabora o primeiro Estatuto de Autonomía. E o 14 de xuño asina o manifesto de Esquerda Galeguista, que lidera Álvaro de las Casas.

1932. Este ano licénciase en Dereito e Ciencias Sociais na Universidade de Santiago. En decembro actuará como ún dos quince secretarios na Asamblea de Concellos en Santiago de Compostela para debater e aprobar o texto definitivo do Estatuto de Autonomía de Galicia. Participa nalgún acto político da Unión Socialista Gallega, que lidera Xoán Xesús González, escisión do PSOE que algo máis adiante se integrará en Izquierda Republicana.

Federico García Lorca visita Santiago en agosto, nunha xira coa súa compañía teatral ‘La Barraca’, onde o día 24 dese mes representa tres entremeses na praza da Quintana á que asistiron entre seis e sete mil persoas. A arte e a personalidade de Seoane impresionan de tal maneira a Lorca, que anos despois en Madrid, en 1936, preguntáralle a Lorenzo Varela por “ese gran debuxante, un mozo increíble, de Santiago de Compostela, Luís Seoane” [son palabras do poeta andaluz que transcribe Varela].

1933. desde o Comité de Cooperación Intelectual de Santiago participa na organizacións das conferencias de Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna ou o capitán Iglesias Brage. Tamén organiza co citado Comité un recital



Castelao, Seoane,
Eiroa e Arturo Cuadrado
en Compostela en 1932.
Castelao terma do fillo de
Norberto A. Frontini,
autor da fotografía.

de Mony Hermelo, a compañeira do avogado arxentino Norberto A. Frontini, que anos despois terá unha gran amizade con Seoane.

Colabora nas exposicións que a 'Barraca de Feria Resol' leva a cabo na Ferradura durante as festas patronais do mes de xullo; unha iniciativa de Arturo Cuadrado na que tamén participan Carlos Maside, Manuel Colmeiro, Arturo Souto e Xosé Eiroa, todos eles mozos artistas interesados en achegar a arte ao povo.

Son anos dun gran bulicio cultural provocado polo novo marco político da II República. Os intelectuais e artistas infórmanse do que está pasando fóra de Galicia e discuten o camiño a tomar. Seoane asiste ás tertulias máis importantes que teñen lugar por aquela época en Santiago, a dos cafés Derby e Español, e as que fomenta Ánxel Casal nos locais da editorial e imprenta Nós. "Santiago foi decisivo na miña galeguidade —recordaba Seoane polos anos setenta—. Santiago é decisivo sempre. Alí afianzáronse definitivamente as cousas que tiña adeprendido no fogar emigrante dos meus pais. As ideas dos compañeiros, as actividades da FUE, as loitas políticas foron amosándose cousas", e engadía que aqueles anos, en Compostela, "axudáronme a me facer, como home e como artista, as conversas e as discusións cos meus compañeiros nunha tertulia á que pertencía con Carlos Maside, García-Sabell, Luís Manteiga, Arturo Cuadrado, Ánxel Fole, Cunqueiro, Del Riego, Iglesia Alvriño, Xohan Ledo, Ánxel Casal e, por veces, Rafael Dieste, Bal y Gay e os que eran máis vellos ca nós, como era o caso de Castelao, cando viña a Santiago. Cito omitindo moitos nomes, pero alí nos fumos facendo todos.»

1934. En abril toma parte na organización do grupo local de Izquierda Republicana, sendo nomeado secretario da comisión organizadora deste partido. A finais deste ano ou a comezos de 1935, Seoane se afilia ao Partido Galeguista.

Nesta época, como membro do Patronato da Exposición de Arte da Facultade de Filosofía e Letras, Seoane está na organización de diversas exposicións, como a de gravados checoslovacos —na que pronuncia unha conferencia Xosé de Castro Arines sobre o tema do gravado—, ou a de Arturo Souto ou a de Laxeiro.

Axiña os seus debuxos fanse populares, e amigos e compañeiros peléxanse por un retrato ou unha ilustración de Luís para algún dos seus libros. Cun deles, co poeta e escritor Alvaro Cunqueiro, manterá unha gran amizade e unha

colaboración de fonda intensidade. Cunqueiro e Seoane tíñanse coñecido en setembro de 1931 nunha das tertulias do Café Español da rúa do Vilar. O poeta mindoniense non se atrevía a amosar os seus poemas, mais un día caeron nas mans de Luís, que se entusiasma con eles. Cunqueiro cóntao así: “Cando, ao final, apartei os poemas que compuñan *Mar ao Norde*, díxome que había que publicalos, e que o libriño o iba a ilustrar el. E fixo el todo, falar con Ánxel Casal pra que o libriño fose editado por Nós, escoller o papel e formato, e fixo, nunha serán de moita chuvia, diante de min, na súa casa da rúa de Fonseca, os debuxos”. *Mar ao Norde* saíra á rúa en xuño de 1932. Na primavera de 1933 Seoane ilustrara outro libro de Cunqueiro, *Poemas do si e do non*, que “forman pra min parte esencial do libro, danlle craridade, aumentan ou crean o seu patetismo, fano todo dunha veracidade absoluta. Tanto é así, que non podería ler estes poemas nun caderno que non reproducira as ilustracións de Luís...”, según escribe o propio Cunqueiro. E este mesmo ano fará a portada de *Cantiga nova que se chama riveira*, tamén do poeta de Mondoñedo. “Débolle, pois, a Luís Seoane —segue escribindo Cunqueiro— algo que nunca esqueceré, que endexamáis esqueceré, e que irá comigo á terra, á vella terra maternal onde xa nos agarda [Seoane]”.

Seoane ilustrara *Huellas*, de Feliciano Rolán, en 1932; *Corazón ao vento*, de Aquilino Iglesia Alvariño, en 1933; colaboraba cos seus debuxos en *Resol*, a follina que editou Arturo Cuadrado de 1932 a 1935, e en *Universitarios*, a revista da FUE para a que Seoane fai as portadas do segundo número e do derradeiro, con temas nos que amosa a súa preocupación pola realidade social de Galicia. E fora cofundador das revistas *Claridad* e *Ser*, ámbalas dúas de Santiago.

Claridad, que aparecera do 23 de decembro de 1933 ata o 3 de xuño de 1934, estaba dirixida por Luís Manteiga ata o número 23; a partir do número 24 estará codirixida por Seoane e Suárez Picallo. Imprimíase nos talleres gráficos da Editorial Nós, baixo o patrocinio de Ánxel Casal. Nesta revista aparecen os primeiros debuxos políticos de Seoane, xeralmente de temática antifascista, como a caricatura do banqueiro Juan March de bandido. Na primeira e última páxina do número do día 14 de abril de 1934, que conmemora o terceiro aniversario da II República, reproducense gravados de Seoane en cor vermella. A revista *Ser*, que saíra en 1935 co subtítulo de ‘Semanario gallego de izquierdas’, virá a ocupar o vacío deixado por *Claridad*, e estará dirixida por Ramón Suárez Picallo. Nela colaborará Seoane deseñando a cabeceira e debuxando viñetas satíricas de furibundo contido crítico contra a dereita en xeral e contra

Gil Robles en particular, que por aquelas datas está tendo moito protagonismo ao ser nomeado por Alejandro Lerroux, en maio de 1935, ministro do seu goberno.

En setembro deste ano Seoane publica un texto teórico, premonitorio do seu futuro pensamento e praxe, titulado 'Un arte da Terra', no número 3 de *Alento*, que dirixía Álvaro de las Casas. Nel defende unha arte diferenciada, unida á terra e ao home, pero que non renega dos achados e as experiencias da vangarda artística que está tendo lugar noutros países. Dúas ideas que Seoane defenderá durante toda a súa vida.

A finais deste ano, 1934, trasládase á Coruña e ingresa no Colexio de Avogados desta cidade, onde ten unha intensa actividade cultural, artística e política. A codirección do semanario *Claridad*, de amplo eco naquel momento, os seus traballos de ilustración para diversos libros e medios de comunicación —recordemos que Seoane publica os seus traballos no diario *El Pueblo Gallego* de Vigo, en *Ser*, etc.—, e a súa militancia no Partido Galeguista, ocupan o seu tempo.

Pero as primeiras ilusións da etapa republicana axiña esvaécense e en 1934, coa chegada do goberno Lerroux, que paraliza moitas das reformas sociais en marcha, o que dá lugar a numerosos conflitos que desembocarán na revolución de outubro. O avogado Seoane responsabilízase do seu papel naquela encrucillada e defende aos traballadores do Sindicato de Transportes.

Máis adiante funda, con Manuel Boedo Rouco e con Antonio Bremón y Llanos, un estudio xurídico colectivo, un dos primeiros gabinetes de avogados laborlistas creados en Galicia, ao que máis adiante se unirá Ramón Suárez Picallo. Instálano no baixo do nº 9 da rúa Sánchez Bregua e defenden, entre outros casos, aos implicados nos dramáticos sucesos de Asturias, como avogados que son pertencentes á ASO.

Na Coruña asiste á tertulia do Café Galicia, con Antón Villar Ponte, Plácido R. Castro, Caridad Mateo e Santiago Rey Pedreira, Luís Huici, Fernandez Moratinos ou Luís Vidal, que crean iniciativas, como a preparación da exposición de Picasso na Coruña, que estaba sendo coordinada, ademais do propio Luís Seoane, Luís Huici e Arturo Souto, e que non se chegou a realizar debido aos sucesos de 1936.

Tamén é asiduo ás reunións que teñen lugar no obradoiro de Luís Huici xunto a Souto, Cebreiro, Francisco Miguel —o pintor que traballara cos grandes muralistas mexicanos e que sería asasinado nos primeiros meses de 1936—, Juan González del Valle, Julio J. Casal, alma mater da revista *Alfar*, Concheiro, ou Cándido Fernández Mazas. Goza Seoane da amizade do anfitrión, o xastre Luís Huici, excelente gravador e home de exquisita sensibilidade e xenerosidade, que introduce na Coruña todas cantas novidades artísticas teñen lugar mundo adiante. Huici será asasinado nos primeiros momentos do golpe militar.

1935. No mes de abril participa en actos políticos do Partido Galeguista en Carral e Cecebre, en homenaxe aos mártires do levantamento de 1842. E dous meses máis tarde participa nun mitin de propaganda galeguista en Oleiros e Perillo.

1936. Neste ano entrega á editorial Nós o libro de debuxos *Síntese do crime*, que ía acompañado de sete poemas de Álvaro Cunqueiro e, como epílogo, unha carta de Santiago Montero Díaz, de decembro de 1932, escrita antes da súa viraxe ideolóxica que tanto incomodara a Seoane. O libro non chega a editarse, pois a guerra estala en xullo e desaparece coa destrución da editorial polos sicarios da reacción.

Neste ano Maruxa, que vive na Coruña, e máis el xa son noivos formais. Coñeceráa desde neno na casa familiar de Arca, pois eran curmáns carnaís.

16 de febreiro: trunfo da Fronte Popular. Castelao consegue acta de deputado por Pontevedra, Suárez Picallo e Antón Villar Ponte consíguena pola Coruña. Aíña o galeguismo pónse a traballar na organización do plebiscito do Estatuto de Autonomía e, gracias aos desvelos e labores de Castelao, que acada un pacto con Azaña, convócase para o 28 de xuño o Plebiscito de Autonomía de Galicia. A campaña ocupa a tódolos intelectuais comprometidos con Galicia. Seoane é un dos poucos artistas que realiza carteis para a propaganda estatutaria, o groso da propaganda realízase en Santiago, no taller de escenografía de Camilo Díaz Baliño, autor, co seu fillo Isaac e con Castelao, da case totalidade da cartelería estatutaria.

No cartel de Seoane, un enorme polbo, que simboliza o centralismo e o caciquismo, ten atrapado a un campesiño, que simboliza Galicia. Na parte inferior unha lenda berra: “O Estatuto libertará a Nosa Terra”. O cartel será o símbolo



Cartel de Seoane para o Plebiscito do Estatuto de Autonomía de xuño de 1936

do seu compromiso coa causa de Galicia, pero tamén do drama da guerra civil que estalará un mes despois do plebiscito, xa que resulta practicamente a única obra que sobreviviu de Luís Seoane da etapa anterior á guerra, que terminaría destruindo a case totalidade dos seus debuxos e pinturas.

As primeiras noticias do golpe militar poñen en garda a toda a intelectualidade comprometida coa causa de Galicia e da República. Luís, como representante do Partido Galeguista, asiste á reunión que ten lugar no goberno civil o día 19. Alí infórmase da gravidade da situación [esa mesma noite do 19 constrúense barricadas xunto ao edificio do goberno civil, e se instalan ametralladoras na avenida da Mariña, na rúa Real e no mesmo edificio do goberno civil]. Luís ten medo, pois anque posúe pasaporte arxentino, sabe que se están producindo execucións entre os que apoiaron a Fronte Popular, pois comezan a chegar á cidade as noticias dos mortos nas cunetas, dos paseos nocturnos con tiros na nuca... o seu amigo Huici asasinado, e Francisco Miguel, e centos de amigos e coñecidos que comezan a ser pasto do odio fascista. O día 24 dese mes fusilan ao gobernador civil Francisco Pérez Carballo. Na súa familia terían tamén problemas: Manolo, o irmán de Maruxa, médico en Palavea, será detido en febreiro de 1937 e fusilado o día 17 de xullo dese ano, cando xa Maruxa se atopaba en Bos Aires.

Durante os días 19 e 20 de xullo Luís sae tódolos días para informase da situación e verse cos amigos no Café Galicia. Aquí, neste café, o profesor Díaz Grande, dille que se agache, que o andan buscando. Sen embargo, o día 21, cando se dispón a saír de casa para defender o goberno civil, que está sendo bombardeado polos sublevados, a súa nai colle unha cadeira, plántase diante da porta e dille ao fillo: “Ou pasas por riba de min ou non saes”. Gracias a este xesto instintivo e premonitorio da súa nai, que coñece o carácter apaixonado e impulsivo do seu fillo, este logra salvar a vida.

Luís agáchase en Montrove, na mesma na que morara Casares Quiroga, na que permanece oculto durante días. Unha noite escoita ruidos, asómase e ve a uns falanxistas que disparan tiros. Ao día seguinte vai mirar e ve o cadavre dun home executado, coas mans atadas a unha árbore. Colle medo e decide marcharse inmediatamente.

A mediados do mes de setembro Luís fuxe a Lisboa en tren xunto ao seu irmán Rafael. Logran os visados gracias a un policía amigo de Emilio, o irmán de

Maruxa. Embarcan ámbolos dous cara Bos Aires a finais de setembro, a onde chegarán a mediados de outubro de 1936.

Nada máis chegar ao porto bonaerense Luís atoparase cos seus amigos e compañeiros de Galicia, tamén fuxidos da represión, e se incorpora á colectividade galega, como sempre o fixeran os intelectuais que fan chegando á emigración ou ao exilio, antes ou despois do propio Seoane.

A Bos Aires van chegando Arturo Cuadrado, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Blanco-Amor, Otero Espasandín, Sánchez Guisande, Luís Pita, Castelao, Martínez López, Núñez Búa, Antonio Baltar, Luís Villaverde, Luís e Virxilio Trabazo, etc. Luís Seoane réunese cos artistas Manuel Colmeiro, Maruxa Mallo, Federico Ribas, Xosé Suárez e outros, para mobilizarse en favor da causa republicana, nunha tertulia que el mesmo anima no Café Tortoni da Avenida de Mayo.

1937. Superados os problemas por non ter feito o servizo militar, como cidadán arxentino que era, mora uns meses na casa dos Frontini e máis adiante, cando xa gaña algún diñeiro, trasládase a unha pensión, agardando a que Maruxa viaxe a Bos Aires, cousa que se produce o 30 de marzo, acompañada dos pais e a irmán pequena de Luís.

Luís traballa durante un tempo no Consulado de España, mentras este se mantivo fiel á República; publica traballos no diario *Crítica*, e se incorpora á redacción de *El Diario*.

En xullo, seis meses despois de poñer pé no porto bonaerense, publica o seu primeiro libro, *Trece estampas de la traición*, unha colección de debuxos que pretende ser o prólogo da súa tarefa como exiliado: a condena e denuncia do réxime militar que estaba engulindo ao seu país. É o primeiro libro que se produce na Galicia desterrada en América que denuncia o terror militar.

1938. Comeza a colaborar como ilustrador na editorial Losada, onde realiza ilustracións para libros de George Kaiser, Aldous Huxley e Jean Paul Sartre.

1939. Por iniciativa de Rodolfo Prada, é nomeado director da revista *Galicia*, do Centro Galego de Bos Aires, cargo que ocupa durante vinte anos, en dúas etapas, de 1939 a 1956, e de 1965 a 1967 [na etapa intermedia dirixirá a revista o escritor Eduardo Blanco Amor, antes do seu regreso definitivo a Galicia].

Unha das grandes tarefas de Luís Seoane en Bos Aires é a de dotar á cultura galega dun aparato editorial que a dignificara, en especial en aqueles momentos en que Galicia se atopaba amordazada pola dictadura militar. O mozo exiliado non para e axiña pon en marcha a monumental tarefa de modernización da cultura gráfica de Galicia —entre outras moitas tarefas que levou a cabo, como iremos vendo—, participando sen querelo na eclosión das artes gráficas e editoriais arxentinas dos anos corenta.

É inconmensurable a tarefa editorial que alí realiza. Pero non só funda editoriais e coleccións, diseña libros ou publica álbums de debuxos e gravados, senón que creará revistas ou as animará, escribirá, ilustrará e pintará, chegando incluso a realizar unha emisión radial para difundir as súas preocupacións sobre Galicia. Todo un exemplo de rigor, creatividade, forza e tesón. Todo o esforzo é pouco para intentar superar a profunda crisis pola que atravesa Galicia; e Seoane está firmemente decidido a non quedarse cruzado de brazos.

1940. Funda as coleccións “Hórreo” e “Dorna” para EMECÉ Editores, xunto ao seu amigo de Compostela Arturo Cuadrado, que por esas datas chegaba de Francia; as dúas coleccións están orientadas á publicación de libros e autores galegos.

1942. Participa na fundación do ‘Hogar Gallego para Ancianos’, extraordinaria obra social que goza da súa enorme xenerosidade.

1943. Con Lorenzo Varela e Arturo Cuadrado funda *Correo Literario*, unha publicación de periodicidade quincenal que se converte nunha das revistas de máis prestixio de hispanoamérica, con destacados colaboradores: Rafael Dieste, Francisco Ayala, Octavio Paz, Ernesto Sabato, ou os propios fundadores. A subida de Perón ao poder precipita a súa clausura. Este ano funda con Cuadrado a Editorial Nova, coas súas coleccións “Pomba” e “Camiño de Santiago”, tamén de autores galegos. Nesta editorial sairá, en 1944, un libro emblemático, *Homenaje a la Torre de Hércules*. E na colección “Camiño de Santiago” sairá un libro fundamental da literatura galega do século XX, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, de Rafael Dieste.

1944. Publica *Homenaje a la Torre de Hércules*, libro que pecha en certa maneira a etapa da líña e abre a da cor, e que resulta unha especie de testamento artístico do seu primeiro período artístico, pois é a partir da súa publicación cando Seoane comeza a desenvolver a súa faceta pictórica. Este libro, peza fundamental da arte galega actual, é seleccionado polo American Institute of



Seoane debuxando
en Bos Aires, ca. 1943

Graphic Arts e a Pierpont Morgan Library, ámbalas dúas de Nova York, como un dos dez mellores libros de debuxo publicados no mundo entre 1935 e 1945; entre os seleccionados está a *Historia Natural* de Buffon, ilustrada por Picasso. O xornal *The New York Times* reproduce a un cuarto de páxina un dos debuxos do libro de Seoane no seu suplemento cultural do día 13 de outubro de 1946; hai outras reproducións nesa páxina, pero só unha do mesmo tamaño que a de Luís: un debuxo de Picasso no que se ve a un fermoso cabalo branco, pertencente ao mencionado libro de Buffon.

1945. Comeza a expoñer a súa obra pictórica en solitario, primeiro na galería Amauta de Bos Aires, despois na prestixiosa Sociedade Hebraica Arxentina. En adiante Seoane fará exposicións anuais na capital arxentina e numerosas cidades de Latinoamérica, USA e Europa, e participará en certámenes internacionais e mostras colectivas representando á República Arxentina.

O matrimonio Seoane pasa os veráns deste ano e o seguinte na cidade-bañeiro de Miramar, ao sur de Mar del Plata, onde se xuntan cos seus amigos, os Dieste, os Baltar, Otero Espasandín... pero Luís non gosta moito da praia nin das aglomeracións, e non repiten veraneo.

1946. Director artístico da revista *Cabalgata*, que promove o editor catalán Joan Merli, e na que tamén participa Lorenzo Varela. Nela publica os seus

primeiros artigos Julio Cortázar, escritor co que Seoane manterá unha gran amizade.

1948. Funda a Editorial Botella al Mar, con Arturo Cuadrado, que publicará libros de escritores e poetas mozos. Con este selo editorial Seoane publicará varios libros propios, tanto de creación literaria —*Tres hojas de ruda y un ajo verde* e *Na brétema Sant-Iago*— como de creación plástica —*Veinte dibujos*, *Testimonio de Vista*, *Paradojas de la Torre de Marfil*, *Figurando recuerdos* ou *Libro de Tapas*.

1949. Viaxa a París para participar no Congreso Mundial da Paz. Coñece a Pablo Picasso, a Óscar Domínguez, Ginés Parra, Hernando Viñes, Joaquín Peinado... De París trasládase a Londres, onde participa no Congreso pola Integración das Artes e entra en contacto con Fernand Leger, Henry Moore e Lucian Freud. En setembro abre unha exposición na Twenty Brook Street Gallery of de Arts, que lle inaugura a célebre actriz Jill Balcon, nai do famoso actor Daniel Day-Lewis. De regreso a Bos Aires, o barco fai escala en Vigo, onde se reencontra con Valentín Paz-Andrade, Laxeiro, Carlos Maside, Fernández del Riego, Manuel Colmeiro e Álvarez Blázquez.

1950. Co gallo da morte de Castelao, o día 7 de xaneiro, prepara o número especial da revista *Galicia* do Centro Galego adicada ao rianxeiro. Encárgase, asimesmo, da publicación de *As cruces de pedra na Galiza* e do número especial de *A Nosa Terra* adicado a Castelao. Funda Ediciones Galicia do Centro Galego.

1951. Visita a Antonio Baltar en Chos Malal, na provincia de Neuquén, cuxas paisaxes inspíranlle unha fermosa colección de óleos. Viaxa a Montevideo, onde se entrevista co pintor Torres García. Publica a monografía *Jules Pascín*, na editorial Poseidón, e *Catro poemas galegos*, coas partituras de Julián Bautista, en Editorial Argentina de Música.

1952. Publica *Fardel de eisilado* en Edicións Ánxel Casal, un poemario sobre o drama da emigración, cantada desde a propia emigración, onde o poeta lle concede ao povo galego, como colectivo que soporta a historia, o tratamento de heroe. A exposición de óleos que inugura na Galería Viau de Bos Aires convértese nun importante acontecemento artístico, cun catálogo prologado por Lorenzo Varela.

1954. Funda e dirixe a revista *Galicia Emigrante*, que se edita durante catro anos, ata 1959. Son 37 números nos que Seoane realiza todo, practicamente só e con enormes esforzos, desde as cubertas —que son unha verdadeira xoia gráfica—, ata a redacción de editoriais e moitos dos seus artigos [algúns deles asinados por Seoane cos pseudónimos de Conrado Alén e Maximino Brocos], a produción e impresión, etc. A revista resulta unha nova maneira de enfocar a prensa da emigración, tratando de informar con dignidade e compromiso dos problemas de Galicia, pero sen deixar de querer ser unha revista popular. Neste ano pon en antena un programa radiofónico, o 10 de outubro, do mesmo nome que emitirá ata 1971 por Radio Libertad de Bos Aires. Trátase dunha audición patrocinada por dúas firmas comerciais que se escoitou tódolos domingos de 14,05 a 14,30 horas, durante case 17 anos. O programa, para o que Seoane escribe máis de 1.300 colaboracións con temas variados de arte, emigración, historia ou literatura, difunde notas relacionadas con Galicia, comentarios diversos e música galega, sempre desde unha visión non só informativa, sinón tamén, e sobre todo, pedagóxica e concienciadora.

1955. O matrimonio merca unha casa de campo en Ranelagh, nunha localidade próxima, a uns corenta kilómetros de Bos Aires. Aquí terá lugar unha importante etapa da súa pintura, que xa empezaba a ser recoñecida pola crítica e a acadar o seu posto no panorama artístico do gran Bos Aires, cidade na que Luís xa é un destacado protagonista. En Ranelagh, nos primeiros anos sesenta, Seoane xa está facendo unha pintura en pleno esplendor, onde, cunha liberdade absoluta de linguaxe e un dominio da color xenial, produce uns cadros que sintetizan as formas e limitan os trazos a una expresividade esencial, sen abandonar xamáis a figuración.

En Ranelagh, ademais de traballar e descansar, o matrimonio Seoane xunta aos seus amigos de cando en vez, de maneira que non é difícil atopar por alí aos Núñez Búa, aos Baltar, aos Díaz Pardo, aos Baudizone, aos Sofovich...

1956. Participa na organización do Primeiro Congreso da Emigración Galega, alentada polo Consello de Galiza, que se celebra en Bos Aires e que reúne a toda a intelectualidade da diáspora galega, incluído o propio Seoane. Publica *Na Brétema Sant-Iago*, onde recrea a Compostela medieval, nun exercicio de dignificación da historia dende o misterio, a maxia e a lenda, que utiliza como soporte comunicacional da realidade galega que quere transmitir.

1957. Funda e codirixe a Editorial Citania, que ven ser coma o órgano de expresión de AGUEA [Asociación Galega de Universitarios, Escritores e Artistas], fundación na que tamén participa Seoane e que alenta o médico Antonio Baltar. Nela crea catro coleccións, dous para textos de creación, “Idacio” e “Mestre Mateo”, outra de ensaio, “Martín Sarmiento”, e unha cuarta de poesía, “Herba de Namorar”. Autores da importancia de Blanco Amor, Díaz Pardo, Valenzuela, Dieste, Martínez Risco, Valentín Paz-Andrade ou Emilio Pita atópanse no seu catálogo. Tamén edita nela Seoane libros da súa autoría, como *As cicatrices* ou *Figurando Recuerdos*. Realiza o mural “O nacemento do teatro arxentino” no Teatro Municipal General San Martín de Bos Aires, un gran fresco de 33 metros de longo e 11 de altura. Publica *A soldadeira*, unha peza teatral de temática medieval.

1958. Recibe a medalla do Senado da Nación Arxentina. Participa en exposicións de arte arxentino en diversos países: Bélxica, México, Perú, EE UU. Realiza varios murais en Bos Aires.

1959. Publica o álbum de debuxos *Figurando recuerdos*, o poemario *As cicatrices* e a obra de teatro *El irlandés astrólogo*. Participa na Bienal de São Paulo e nunha colectiva no MOMA de Nova York. Un óleo seu é regalado polo presidente Frondizi ao presidente dos EE UU durante a súa visita a Arxentina. Prosigue a realización de murais en diversos puntos de Bos Aires.

1960. Viaxe a Portugal, Suiza, Italia e España. Realiza varias exposicións en Bos Aires.

1961. Exposicións, Nova York, Gran Bretaña, Brasil, Suiza, Xapón e varias cidades arxentinas. Segue realizando murais en Bos Aires.



Seoane, a dereita,
conversa coa actriz
María Casares
en presenza
de Víctor L. Molinari.
Bos Aires, 1957

1962. Ilustra *La insepulta de Paita* de Pablo Neruda e *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti. Participa en exposicións en Nova York, Glasgow, Edimburgo, Estocolmo e Cincinatti. Recibe o prestixioso Premio Palanza, que outorga a Academia Nacional de Belas Artes da Arxentina.

Venden a casa de Ranelagh, para acceder a un estupendo piso na rúa Montevideo de Bos Aires, no elegante barrio Norte.

1963. Estancia de varios meses en Galicia, despois de viaxar por Suíza e Francia. Con Isaac Díaz Pardo crean as bases do Laboratorio de Formas de Galicia. A Dirección Xeral de Belas Artes organiza unha exposición retrospectiva da súa obra nas salas da Biblioteca Nacional de Madrid.

1964. Publica o álbum de xilografías *Homenaje a Venecia*. Murais en varios edificios de Bos Aires, entre eles catro de cerámica na rúa O'Higgins.

1965. Retoma a dirección da revista *Galicia* do Centro Galego de Bos Aires. Exposicións en Xenebra, Nüremberg, Múnic e Bos Aires. Decorados e figurinos para a obra de Rafael Alberti *El trébol florido*.

1966. Leva a cabo con Isaac Díaz Pardo a publicación de *Galicia Hoy*, que sae co selo editorial de Ruedo Ibérico, a mítica editorial antifranquista creada en París por José Martínez Guerricabeitia. Este libro, xunto ao de Alberto Míguez, *El pensamiento político de Castelao*, tamén editado en Ruedo Ibérico supón un pequeno gran golpe ao réxime de Franco, que naquel momento intenta presentar unha Galicia feliz e sen problemas [e tamén un Castelao únicamente artista e totalmente despolitizado]. Viaxa a México, Nova York, Alemaña, Holanda, Francia, onde visita a Julio Cortázar, e Italia, onde visita a Rafael Alberti.

1967. O matrimonio permanece en Madrid varios meses e logo viaxan a Galicia, onde pasan varios meses con Isaac Díaz Pardo no Castro de Samoedo, e elevan a escritura pública o Laboratorio de Formas de Galicia, centrándose ambos os dous na posta en marcha de Sargadelos, para a que Seoane deseña as primeiras formas. No Castro edita dous álbums de gravados: *O pulpo* e *El toro júbilo*.

1968. Publica en Arxentina *Retratos furtivos* e *El buitre*, de Franz Kafka, e en Galicia *Retratos de esguello*.

1969. Nova estancia de varios meses en Galicia, onde segue a deseñar novas formas para Sargadelos. Viaxe a Coímbra, onde Ricard Salvat está a montar na

súa Universidade o espectáculo *Castelao e a súa época*, prohibida pola ditadura salazarista; Seoane fixera os decorados e os figurinos.

1970. Viaxan de novo a Galicia, onde prosigue o deseño de formas para Sargadelos. En maio participa na inauguración da planta circular de Sargadelos e na inauguración do Museo Carlos Maside, no Castro de Samoedo (Sada), dous proxectos estrela do Laboratorio de Formas. Retorna a Bos Aires, onde inaugura varias exposicións.

1971. Comeza a publicación da sección “Figuracións” no xornal *La Voz de Galicia* da Coruña. Trátase duns artigos haxiográficos compostos dun retrato a pluma e un texto, por onde desfilaron personaxes de todo o mundo e de todos os sectores da sociedade: políticos, intelectuais, artistas, músicos, actores, arquitectos, etc. Estes debuxos comentados, que eu gosto denominar as ‘líñas da memoria’ constitúen unha auténtica testemuña da personalidade de Seoane, non só pola súa intención integradora da función da arte e pola súa capacidade divulgadora, senón e sobre todo polo seu espírito universalista de querer estar informado do que acontece no mundo e traelo ou comunicalo a Galicia [algo no que Seoane insistíu constantemente nos seus textos teóricos: “Interesa que a arte sexa expresión do drama do home da súa época, do intre que lle toca vivir, e que sexa espello —como sempre ocorríu— da loita do artista por se expresar en relación ás formas da época”]. Exposición retrospectiva no Museo de Arte Moderna de Bos Aires. Viaxe a Roma para visitar de novo a Rafael Alberti.



Seoane e Maruxa en Sargadelos, en 1968, coa nave circular en construción ao fondo

1972-1978. Vive entre a Coruña e Bos Aires, onde publica nestes anos numerosos ensaios sobre pintura e pintores e fai abondosas exposicións en diversas galerías e centros de arte; tamén en Montevideo, La Plata, Madrid, Milán, Londres... En Galicia publica diversos álbums de gravados e participa en diversos proxectos culturais, como a creación do Instituto Galego de Información, así como relacionados coa situación política española.

1979. Viaxa de Bos Aires á Coruña en xaneiro. Ve a luz en Bos Aires a segunda edición de *Imágenes de Galicia*, a súa derradeira publicación. O 5 de abril morre na Coruña, cando está a preparar unha edición en homenaxe a Lorenzo Varela, que falecera en Madrid a finais do ano anterior. Os seus restos repousan no cemiterio de Santo Amaro, a carón do seu venerado mar Ártabro.



No seu estudo de Bos Aires, ca. 1978



Pintando o mural *Los músicos* na Galería Santa Fe de Bos Aires, 1953

A OBRA DE LUIS SEOANE (selección)

Narrativa

Tres hojas de ruda y un ajo verde. Editorial Botella al Mar. Bos Aires, 1948.

Poesía

Fardel de eisiliado. Edicións Anxel Casal. Bos Aires, 1952.

Na brétema, Sant-Iago. Editorial Botella al Mar. Bos Aires, 1956.

As cicatrices. Editorial Citania. Bos Aires, 1959.

A maior abundamento. Edicións Cuco-Rei. Bos Aires-A Coruña, 1972.

Obra poética [completa]. Edicións do Castro. A Coruña, 1977.

Teatro

La soldadera. Editiral Ariadna. Bos Aires, 1957.

El irlandés astrólogo. Ediciones Losange. Bos Aires, 1959.

Crónica e Ensaio

Luís Seoane escribiu centos de artigos sobre temas diversos; ensaios sobre arte galega, sobre deseño e sobre problemática da arte actual; monografías sobre artistas galegos e internacionais; numerosos prólogos para libros propios e de outros autores; textos de carácter autobiográfico, e abondosos textos de temática política e literaria.

Libros e álbumes de debuxos e gravados feitos por Luís Seoane [selección]

Trece estampas de la traición. Debuxos. Prólogo de N. A. Frontini. Edición do autor. Bos Aires, 1937.

Muiñeira. Litografías. Poema de Rafael Alberti. Edicións Resol. Bos Aires, 1941.

Siete grabados en madera. ¡Eh, los toros!, poemas de Rafael Alberti. Emecé Editores. Bos Aires, 1942.

María Pita e tres retratos medievais. Gravados en madeira. Poemas de Lorenzo Varela. Edicións Resol. Bos Aires, 1944.

Homenaje a la Torre de Hércules. Debuxos. Prólogo de Rafael Dieste. Editorial Nova. Bos Aires, 1944.

Veinte Dibujos. Edicións Botella al Mar. Bos Aires, 1951.

Paradojas de la Torre de Marfil. Debuxos. Edicións Botella al Mar. Bos Aires, 1952.

Testimonio de vista [Retratos]. Debuxos. Edicións Botella al Mar. Bos Aires, 1952.

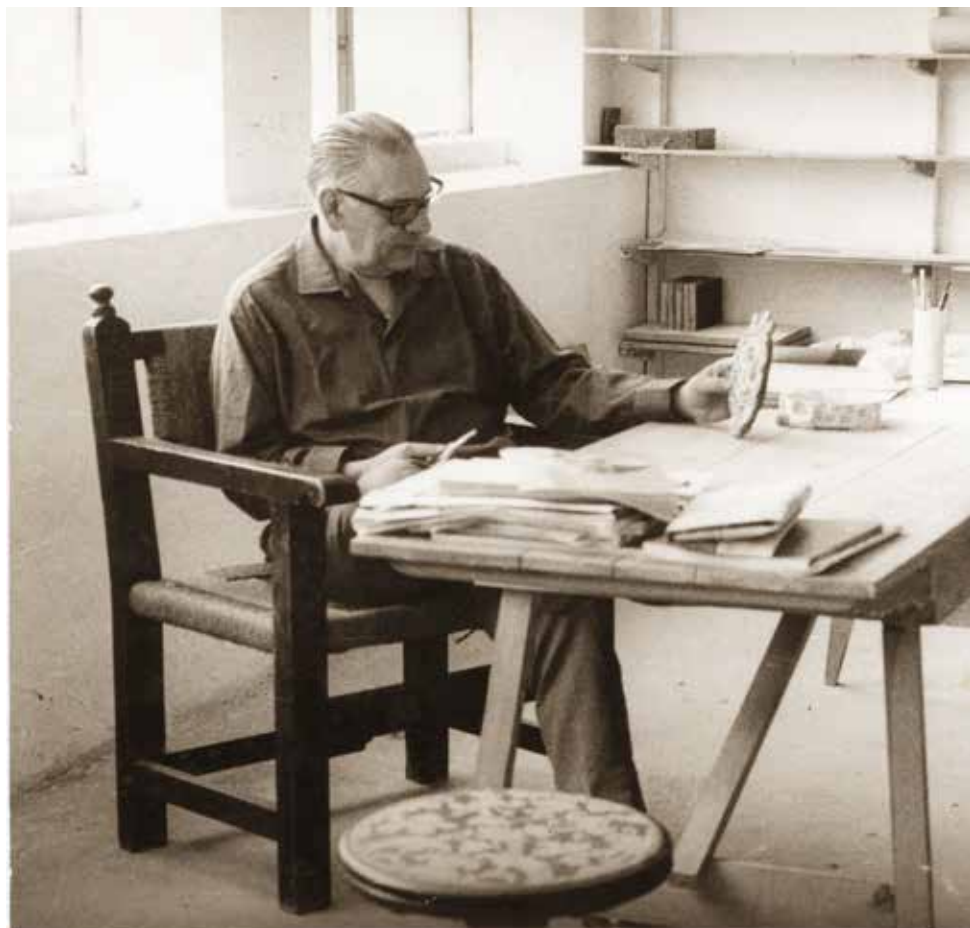
Libro de Tapas. Debuxos en cores. Poema de Lorenzo Varela. Prólogo do autor. Edicións Botella al Mar. Bos Aires, 1953.

Campesinos. Serigrafías. Poema de Rafael Alberti e prólogo do autor. Ediciones Bonino. Bos Aires, 1954.

Segundo Libro de Tapas. Debuxos en cores. Prólogos de Eduardo Jonquières e do autor. Ediciones Bonino. Bos Aires, 1957.

Doce Cabezas. Gravados en madeira. Prólogo do autor. Ediciones Bonino. Bos Aires, 1958.

Figurando recuerdos. Debuxos en negro e cores. Prólogo do autor. Editorial Citanía. Bos Aires, 1959.



No seu obradoiro do Castro de Samoedo, Sada, en 1967

La Dama y otros grabados. Gravados en madeira. Poemas de Lorenzo Varela. Edicións Stilcograf. Bos Aires, 1959.

El toro júbilo. Gravados en madeira. Prólogo do autor. Ediciós do Castro. A Coruña, 1963.

O Meco. Gravados en madeira. Prólogo do autor. Ediciós do Castro. A Coruña, 1963.

Homenaje a Venecia. Gravados en Madeira. Prólogo do autor. Poema de Guillermo Whitelow. Ediciones Bonino. Bos Aires, 1964.

Diez xilografías originales. Bestiario. Gravados en madeira. Ediciones Ellena. Rosario [Argentina], 1965.

32 Refranes criollos. Gravados en madeira. Prólogo de León Benarós. Ediciones Eudeba, Bos Aires, 1965.

9 Xilógrafos. 6 gravados en madeira. Ediciones Ellena. Rosario [Argentina], 1968.

Los Pulpos. Gravados en madeira. Edicións Das Schwarze Schaft. Münster [Alemania] 1968.

Retratos Furtivos. Debuxos. Prólogo do autor. Editorial Brújula. Bos Aires, 1968.

Retratos de esguello. Prólogo de Isaac Díaz Pardo. Ediciós do Castro. A Coruña, 1968.

Almanaque 1969. Centro Editor de América Latina. Bos Aires, 1968.

Homenaxe a un paxaro. Gravados en madeira. Prólogo do autor. Ediciós do Castro, 1968.

Otros retratos furtivos. Debuxos. Editorial Brújula. Bos Aires, 1969.

O Conde asesino de Sobrado e outro grabados. Edicións Cuco-Rei. A Coruña-Bos Aires, 1971.

Intentando golpear ideas. Gravados en madeira. Edicións Cuco-Rei. A Coruña-Bos Aires, 1972.

Martina Céspedes. Gravados en madeira a dúas cores. Edicións Martina Céspedes. Bos Aires, 1972.

Oito testas e dez paisaxes. Gravados en madeira. Cuco-Rei. A Coruña, 1973.

Un feixe de dibuxos case esquecidos. Ediciós do Castro. A Coruña, 1973.

El Circo. Serigrafías. Ediciones Art Gallery. Bos Aires, 1974.

Ramallos, caracolas e outros dibuxos. Ediciós do Castro. A Coruña, 1975.

Insectario. Gravados en madeira. Prólogo de Reimundo Patiño. Editorial Tres, catorce, diecisiete. Madrid, 1975.

Bestiario. Gravados en madeira. Prólogo de Alberto Guirri. Ediciones La Garza. Buenos Aires, 1976.

Carantoñas e outros dibuxos. Prologo do autor. Edicións Cuco-Rei. A Coruña, 1977.

Imaxes Celtas. Gravados en madeira. Edicións do Castro. A Coruña, 1977.

Imágenes de Galicia. Gravados en madeira. Prólogo do autor. Ediciones Albino y Asociados. Bos Aires, 1978.

Homaxes [a Lorenzo Varela]. Gravados en Madeira. Edicións Cuco-Rei. A Coruña, 1979.

Outras obras

Realizou máis de trinta murais en Bos Aires e noutras cidades da Arxentina, e algúns en Galicia.

Fixo numerosos cartóns para tapices tanto na Arxentina como en Galicia.

Realizou a escenografía e os figuríns de moitas montaxes teatrais en Bos Aires, Portugal e Galicia.

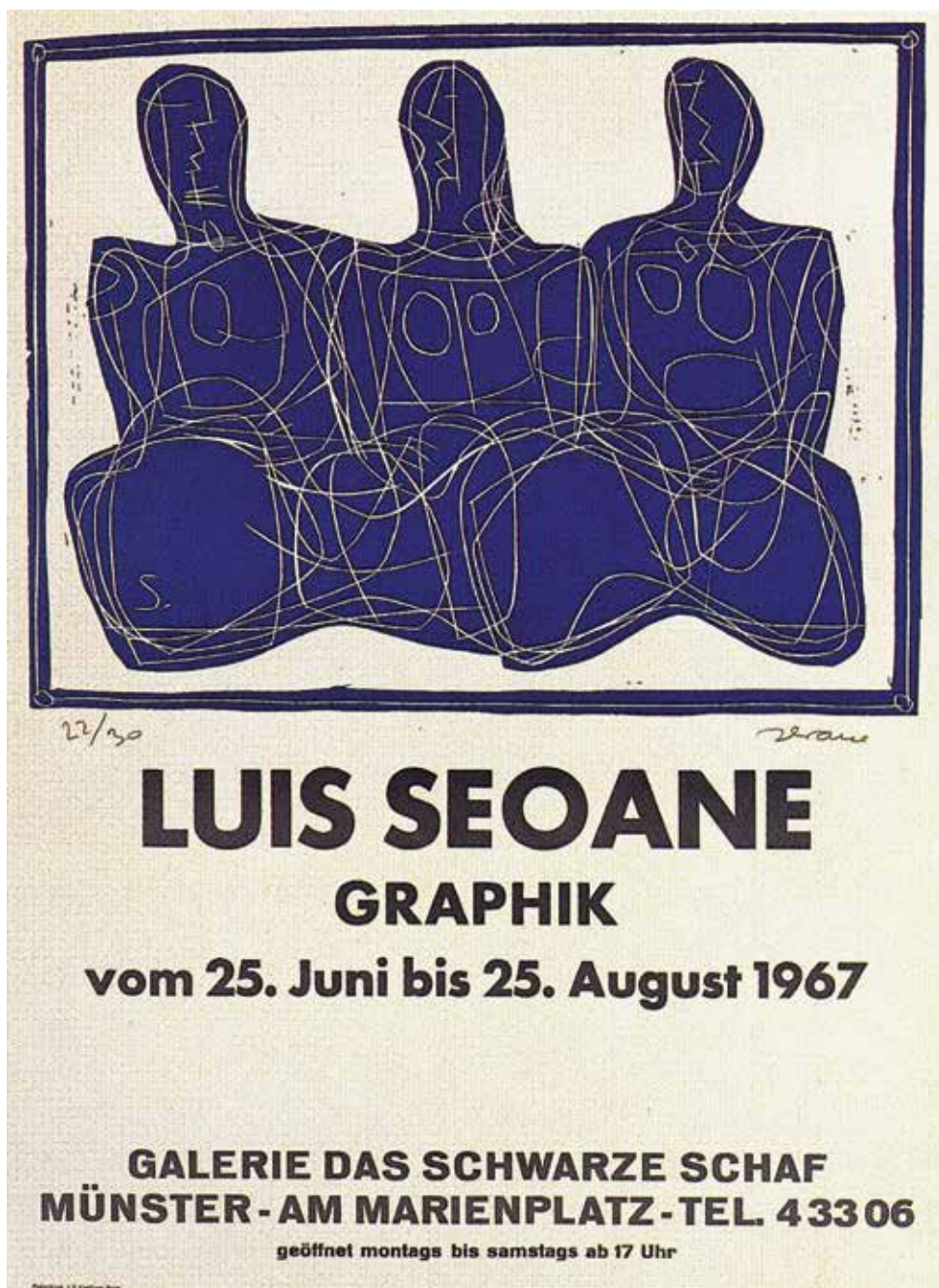
Editou, deseñou e ilustrou centos de libros de autores galegos e internacionais.

Deseñou unha numerosa colección de carpetas de discos, todas elas de produción arxentina.

Exposicións e museos

Realizou exposicións colectivas e individuais en moitas cidades do mundo: Bos Aires, Nova York, Madrid, Londres, Caracas, Colonia, Müncher, Munich, Detroit, Lima, Montevideo, Tel Aviv, Tokio, Venecia, México, Bruxelas, Cincinnatti, Dallas, São Paulo, Washintong, Río de Xaneiro, Estocolmo, Santiago de Chile, Xenevra, Nurenberg, Ljubljana, Carpi, Milán, Ravenna, e varias cidades de Galicia e de España.

Moitos museos do mundo posúen obra súa: na Arxentina, EE.UU., Venezuela, Israel, Italia, Uruguay, Chile e España.



Cartaz para unha exposición de gravados en Münster, 1967

poemas do SI e NON



Álvaro Cunqueiro

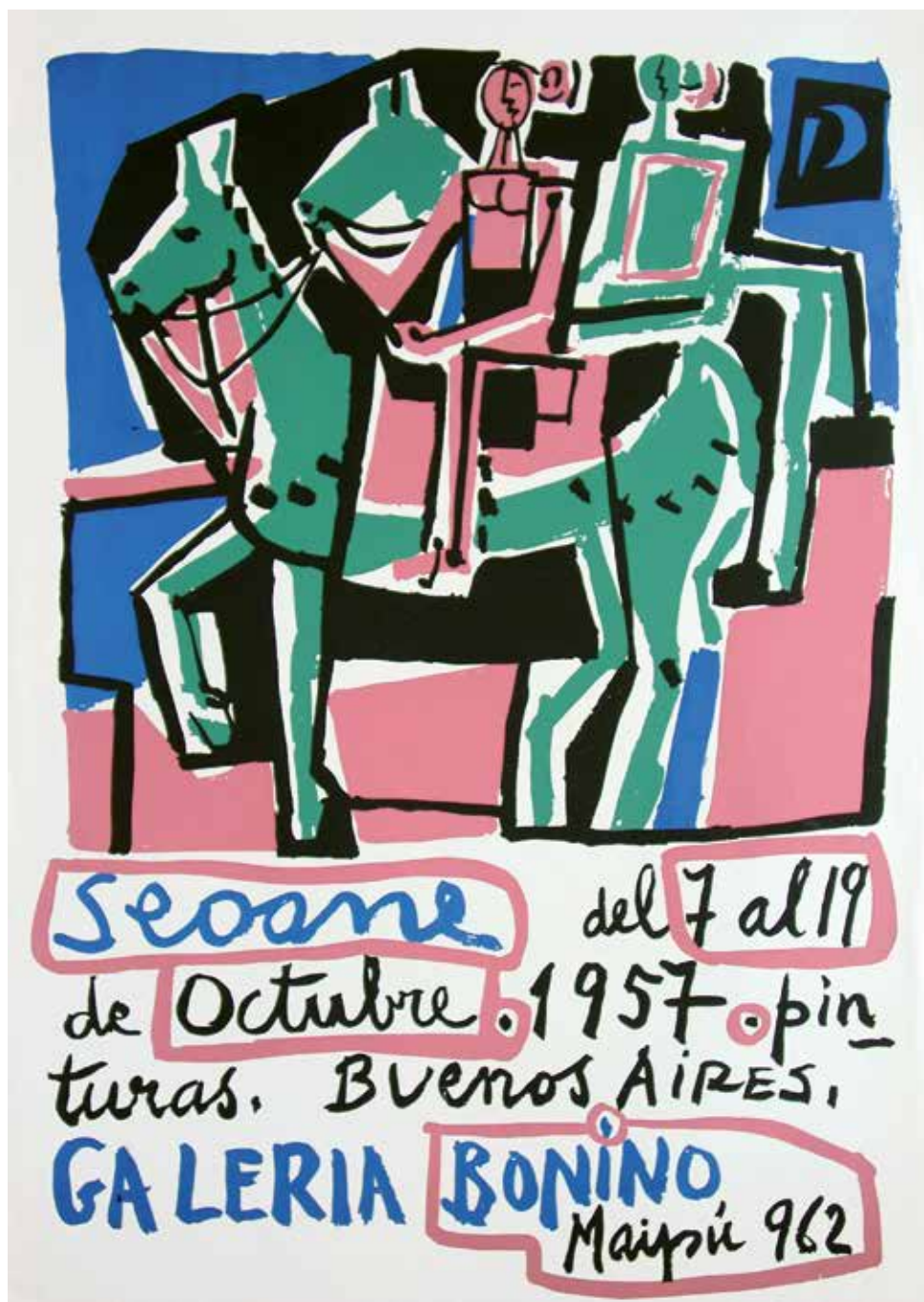
Cuberta e ilustración de Luis Seoane para o poemario de Álvaro Cunqueiro impreso na Imprenta Nós en 1933



GALICIA *emigrante*



Portada do nº 1 da revista Galicia Emigrante, de 1954



Cartaz para unha exposición en Bos Aires en 1957



Cartaz publicitario para Cinzano, 1952

FESTIVAL CELTICO 1964



**ORGANIZADO POR EL CENTRO GALLEGO Y LOS
CENTROS: CORUÑES, LUCENSE, ORENSANO, Y
PONTEVEDRES**

**INTERVENDRAN, CONJUNTOS FOLKLORICOS
GALLEGOS, IRLANDESES, GALESES, BRETO-
NES Y PORTUGUESES**

LUNA PARK 31 DE MAYO 18 HS.

D. DINANES - DISEÑO 64

Cartaz para un festival de música celta, 1964



Las remolachas, óleo sobre lenzo de 1959



Grave figura sentada, óleo sobre lenzo de 1963



Ramo I, diseño de Seoane para Sargadelos, ca. 1969

**DOUS TEXTOS
DE LUIS SEOANE
SOBRE ARTE E DESEÑO**

ANOTACIÓNS SOBRE A CREACIÓN ARTÍSTICA

[Publicado en “Pintura actual en Galicia”, *Grial*, n.º 2. Editorial Galaxia. Vigo, 1951]

Hai anos prantexeime a min mesmo certas preguntas sobre a creación artística, para as que non consigo respostas claras. De seguro que as respostas están mellor dadas nos resultados da miña obra, pois penso desde logo que o que cómpre ás preguntas íntimas dun pintor é que aparezan contestadas na súa pintura. Ogallá os demais vexan estas respostas na miña e adiviñen nelas as miñas preguntas. O pintor pregunta e responde pintando, e cando nos seus cadros non se atopa nin pregunta nin resposta, non hai arte.

A nacionalidade na arte

Na arte, non no simulamento artístico, o artista verque o seu espírito no traballo e non ten por que se preocupar do problema da nacionalidade da súa obra que, pola contra, é, como obra artística, universal, pois a nacionalidade, a particularidade, xurde das coincidencias espiritoais, da comunidade de gostos e sentimentos coas xentes do seu povo. Na maneira instintiva do artista de empregar os medios de expresión, descóbreanse ás veces os caracteres comúns dunha nacionalidade. O tema, importante ou non, pouco ten que ver coa caracterización nacional da obra de arte, aínda que tamén o gosto por determinados motivos —no caso da pintura figurativa— axuda á súa filiación. Aínda no xeito de traballar a terra empregando os mesmos trebellos de labranza e usos de oficio, caracterízase unha nacionalidade. Sendo igual minifundistas, e tendo de seguro a mesma tradición labrega, na Península Ibérica é diferente o senso decorativo dos campesiños —poñendo por comparanza— de Portugal, Galicia e de Valencia. É este un aspecto do folklore non estudiado aínda, polo que eu sei.

Neste tempo é característico o exemplo da nomeada escola de París, que é exactamente un conxunto cosmopolita de escolas. A universalidade das propostas de dita escola non conseguiu arrincar, nos artistas máis representativos, o carácter nacional dos seus autores: Juan Gris e Picasso mantiveron a condición española da súa natureza, coma Matisse e Braque a súa de franceses, mentres os italiáns mantiveron as características xerais do diferencialismo histórico da súa arte. O anseio universal de case todos os pintores da escola de París, non puido afogar o que de instintivo, de imponderable, pon o artista nos seus traballos. Os expresionistas alemáns afincaron, aínda contra da súa vontade, o carácter diferencial permanente da súa arte nacional; o mesmo ocorreu cos neo-futuristas, abstractos, e “raionistas” rusos, e cos expresionistas belgas.

A vitalidade da arte vive en grande parte nisa constante permanente. Cada nova xeración, nun país calquera, arrepónse contra os esquemas do pasado; pero por moi fondamente que se faga esta revolta, ao final contribúe a afondar nos diferenciamentos tradicionais, productos de certo das singularidades da natureza que arrodea a un fato de homes e da propia do home mesmo. Unha parte dista desigualdade, que contribue a afirmar ao artista, está condicionada por estes diferenciamentos de natureza, que inflúen na súa vida, que o distinguen, coma home, doutras colectividades alleas á súa, aínda que os problemas de toda clase sexan universais, ou cada vez máis universais.

Mesmamente, no acento personal da súa obra en relación co acento persoal da dos outros artistas do seu pobo, vai tomando corpo o carácter substancial do seu país de orixe, que non é só o de nacemento ou formación; e isto afírmase, a pesares das propostas estéticas do artista, que nalgúns casos —como ocorre hoxendía cunha parte importante das últimas escolas—, propóñense deixar que se esvaian estas distincións. O home, como é, estas aparecen sempre en cada obra de arte, non a máscara do home, a que se pon para convivir na sociedade, senón o home nos seus desexos e anxeios máis íntimos e auténticos; e ao home débúxao fatalmente, aínda que se resista cara esta formación, a sociedade que o arrodea, con tódolos seus defectos e virtudes.

Na pintura galega coñecida por min —a que se facía en Galicia antes de 1936, e a que segue a facer na emigración— ofrecíanse, desde logo, estas características, como se tiñan ofrecido no pasado, desviacións dentro de estilos xeracionais; por exemplo, na arquitectura dos nosos constructores, e na obra dos nosos escultores, tallistas e canteiros; que non foron levados por ningún fin estético definido, nin propaganda nengunha, ao acentuar as características nacionais do románico e do barroco galegos, que xurdiron naturalmente, ou foron froito do ser galego. Isto mesmo ocorre coa actual pintura e escultura de Galicia, co expresionismo total que ven caracterizándoos, e que entronca claramente, nalgúns casos, co románico e o barroco nosos. As afinidades existentes na obra dos pintores galegos actuais, fóronse establecendo, a pesares, si se quere, diles; mais a verdade para quen saiba velo, é de que existen; como tamén existen o que poderíamos nomear unha pintura de lembranza, que penso ten algunha relación coa saudade, coa morriña, coa nostalxia, co que sexa, e que evidentemente se manifesta co noso amor e odio de homes.

O problema do estilo

Aínda a academia e o manierismo, que tanto fixeron por acougar ao artista e mecanizar a arte, erguendo a categoría o secundario nel, foron impotentes diante da forza extraordinaria da personalidade do artista, e do pobo e nacionalidade á que o artista pertence por nacemento, caste ou propia decisión.

Ademáis, a tradición artística dun país non se segue, nin se imita senón que ven facéndose presente, aínda sen a intención do artista; e do xenio orixinal del pódense sacar as variantes desta tradición. Nunca se puido chegar a seguir un estilo sen atopar ao seguidor —de talento, enténdese— con novas formas independentes, como tampouco se puido xamais imitar un estilo sen matar a arte. É propio do home facer que ningún estilo sexa eterno. O artista ven a atopar no traballo as liñas do propio xeito de se expresar, e con elas as constantes de relación coa tradición artística do seu povo.

A obra de arte independente do artista

É falso que a obra de arte remate en si mesma; mais ben comenza en si mesma, na súa relación entre ela e o espectador. O artista é un descontento, que xamais queda —non pode— satisfeito da súa obra, e non pode dala por rematada sen treicioarse a si mesmo; non pode, pois, rematar nela ou con ela. A obra é independente do artista e da súa vontade, e con ela comenza unha nova relación; a permanente entre a obra e o público que a ve. O artista, ao non dar por rematada a súa obra e librala ao destino de toda creación de arte, non fai senón recoñecer a súa impotencia para conquistar o seu ideal artístico, e renunciar amargamente á perfección pensada.

A obra total dun artista está feita de refugamentos, e distes ven a súa gran homildade fundamental, íntima, aínda que na súa apariencia externa, defendéndose, semelle ter fachedosas e insolentes actitudes distintas. Non existe obra de arte sen esta loita do artista contra da súa impotencia para levar a cabo exactamente o seu ideal, e onde non sexa patente este fracaso interior, este drama prometeico da alma do artista.

No artista o importante non é o que “fai” senón o que “é”

O realismo que nós tentemos ou percuremos ten que ser un realismo cun contido ideal diferente ao do pasado, no que interveña a realidade humana, política e social dos nosos días; e a técnica do pintor e do escultor diste novo realismo, non ha ter senón, como tivo sempre, o caracter de medio, de procedemento persoal; o que tivo en tódalas épocas nas que o academicismo, a mediocridade, os manifestos, e as regras, non acougaron a arte.

O artista, asegún un clarísimo concepto de Delacroix, é o encargado de ver onde outros, ou o que outros, non ven. Non se trata, pois, dun realismo procedente dun xeito de ver xeral, senón daquel que vai nascendo da visión interior do artista, da súa maneira de ver, e da súa experiencia persoal e tamén social para contribuír coa súa arte á renovación da sociedade e da vida; isto porque el contribúe como o suxeito de calquera outra arte, o home de ciencia, e o revolucionario, ao

progreso. Asemade, libera a súa obra, aínda que non o queira, ao xuízo, máis que dos homes que o arrodean e que as máis das veces o abafan e o cinguen, aos días que virán, ao tempo. De pouco pode servir ao home e ao povo dos nosos días, unha arte que non o represente nos seus desexos e aspiracións íntimas actuais, diante da historia vindeira: no caso de que o home e o povo teñan conciencia de si mesmos, e do auténtico significado espiritual da arte.

A arte ha ser, pois, significativa do home do noso momento vital, como a arte do pasado foi dos homes, das necesidades e dos azos de outros tempos. Non se trata de que quede para o porvir, como noticia dos nosos días, como documento para o que tanto pode servir coma non a obra de arte, interesa que sexa expresión do drama do home disa época, do momento no que lle toca vivir, e que sexa espello —como sempre ocorreu— da loita do artista por se expresar con relación ás formas da época. Aínda así, non ha ficar como característica toda a pintura ou escultura que se faga nistes días; só — como de cote na historia da arte— vaise salvar aquela obra artística infiel ás regras e manifestos, que leve impresa en si mesma o carácter e a intensidade do drama humano particular do seu autor, en loita con si mesmo.

“No artista o importante non é o que fai, senón o que é”, dixo unha vez Picasso; e engadiu: “Cezanne nunca me houbera interesado se houbera vivido e pensado coma Jacques Emile Blanche, nin aínda cando a mazá que pintou fora dez veces máis fermosa. O que avivece o noso interés é a inqueda de Cezanne. E niso aséntase a lección de Cezanne; o verdadeiro drama de Van Gogh son as súas angurias, o demais é unha farsa”. Picasso refírese, non tanto aos xestos e angurias producidas polo acto de pintar e que ficaron manifestas na violencia expresiva e esgazada de tódolos seus óleos e debuxos. Isto é o que mellor que nadie, enxerga na obra dun artista calquer outro creador, sexa artista plástico, escritor ou músico. Todo o demais, anécdota persoal, encanto do motivo, procedemento ou frivolidade artística de moda, é o que constitúe o doadamente enxergable para moitos —para a arte non hai maioría nin minoría—, e o que se ven empregando para a ‘publicidade’ de calquera artista. É a farsa á que se refire Picasso.

Sobre a realidade que cingue ao artista

Ténse dito, aproximadamente, que todo artista está ao servizo de algo, e que todo artista aínda non comprometido, é, dun xeito elevado, propaganda. O artista non é un simio solitario, capaz só de imitación e de xestos inúteis. O artista é un home, non sei se coa sensibilidade máis aguillada que os demais homes, pero sí coa linguaxe máis axeitada e fonda que os outros para expresar o afervoramento, a anguria e tamén o pracer se existe, do momento no que vive; e nese sentido, todos, desde os pintores e escultores formalistas, tamén

nihilistas, que son os máis abondosos da pintura abstracta, ata os realistas de calquera das ramas vixentes, representan as ideas xerais, as inquiredanzas normais dos seus anos de vida. Pode ser, naturalmente, un precursor e pode non ser aceptada a súa obra por unha parte dos seus contemporáneos; mais as xeracións seguintes atoparán en algo, quizais indescribable, desa obra, as coincidencias de moral, de nación e de época. Ninguén dubida nos nosos días, en aceptar ao Greco como un artista da Contrarreforma, e a Goya como un pintor popular, 'socialista', importándonos pouco ou nada que manifestasen eles as súas intencións relixiosas ou políticas, ou se sentiran comprendidos ou non nas súas épocas, pois opoñíanse a elas; non sabemos cales son os elementos intuitivos ou razonados que os vencellaron ao tempo no que viviron. Esta é unha das forzas da arte. Por conta dela, o home vai expresando intuitivamente, subconscientemente, os medos, a ledicia, a moral, os pensamentos, o modo de ser da colectividade do seu tempo; e este é o elemento imponderable que vai xunto cos novos problemas, as novas conquistas técnicas, a mellor educación do modo de ver, e da nosa sensibilidade.

Ortega y Gasset ven de publicar no seu libro *Papeles sobre Velázquez y Goya* unhas memorias e avisos da época, que sirven non só para retratar o ambiente no que viviu Velázquez, senón tamén para nos dar a coñecer de que xeito era ese ambiente, aínda opoñéndose —como verdadeiro creador— a el. Ahí pode o lector ver que distinta era a realidade desa época —á que se opuxo Velázquez— da nosa e das que devalaron entre elas. A arte foi sempre, é, propaganda; é un dos máis aptos e eficaces instrumentos para espallar unha nova moral, un espírito diferente, un xeito de ver e de ser que logo será popular. A arte —ícomo lle doe isto aos satisfeitos de todo!— sempre quere comunicar algo aínda que o público e autor non o desexen, e espállao sutilmente; espalla o espírito da época.

Das dúas direccións da arte de hoxe

A realidade non ten límites. Ninguén nos pode dicir do seu principio e do seu fin, nen dala por representada. Non facemos máis que amosar a nosa intención de exhibila valéndonos da nosa arte. Nen sequera a máquina fotográfica, ou o aburrido pintor naturalista —outra especie de máquina— danos verdadeiramente a realidade. Esta suprema e imposible aspiración da pintura figurativa, é a que establece a grandeza dos seus autores de tódalas épocas, e a súa humanidade. O que Chamamos arte abstracta, e as súas conquistas técnicas das que se valeron moitos dos mellores artistas do noso tempo, ten o límite da imaxinación, da capacidade inventiva do artista, e estivo sempre —ao meu xuízo— ao servizo da arte figurativa; e, desde logo, cando foi a arte máxica, relixiosa, ou simbólica dos primitivos. Non conta a arte xeométrica, sen misterio e sen alma, dos musulmáns, pois ficou reducida a unha condición so decorativa.

Os chamados elementos abstractos, que responden unicamente a unha vontade práctica, estiveron sempre dentro de toda obra de arte figurativa, cando non se separan dela para construír tan só signos e obxectos estéticos, e sirven para consolidar tamén unha arela tan só decorativa. Estes ídolos gravados, que se teñen por figuras abstractas a pesares de “que seuls quelques attributs sexuels permettent de reconnaître”, como afirma Le Conneur, son unha de tantas maneiras da arte figurativa esquemática. Coido comprender o que se quere dicir cando se fala de actividade creadora unicamente plástica, e quérese coutar o mundo expresivo do pintor ao ensaio das infinitas combinacións de formas e cores. Pero mellor entendo cando se di que o pintor debe poñer a súa realidade interior, a súa experiencia, e a súa linguaxe, ao servizo do home en xeral.

Esta división da arte de tódolos tempos, chegou á súa maior agudeza na nosa época. Atopámonos hoxe ben lonxe —no tempo e na cultura— de cando os pais da Igrexa Católica discutían nos primeiros séculos da nosa era sobre esa división, arredor da arte máis ou menos intelixible, e sen embargo, no fondo, o problema ven sendo o mesmo. De calquera maneira a condición puramente plástica destes, como a dos pintores figurativos, sitúase na cualidade da súa linguaxe; e para o tempo, asemade, na densidade humana da súa mensaxe, ao través, non dos seus manifestos, conferencias e propósitos, senón das súas obras.

O presente da obra de arte

Desde o meu punto de vista, defendendo unha forma de arte da que as posibilidades de expresión non estean reducidas a regras, e onde o real —a miña realidade interior reflexando a exterior—, teña a calidade axeitada ao meu espírito; ilo sen esquecer por un momento, e afirmándoo, que a arte da nosa época está emprazada, como ben dixo Gaston Diehl, baixo o dobre signo da visualidade e da síntese. A arte diferénciase da ciencia no que é unha creación permanente do espírito do home. Para a educación da cal non son necesarias regras pre-establecidas. Creio, como o sabio Frei Benito Jerónimo Feijóo, que: “tal vez es mayor perfección apartarse de las reglas, porque se sigue rumbo superior a los preceptos ordinarios”; e en arte conta, mais que as regras “o non sei que” do que o mesmo Feijóo esbribía.

Eu tento atopar os medios de expresión axeitados ao meu modo de ser, e ao meu desexo; mais poñéndome sempre, deliberadamente, no punto de vista da nosa época, do presente no que vivimos. Na arte, como en calquera actividade humana, só aparentemente se producen retrocesos, e non existe o pasado senón como expresión, como historia, como algo morto, que nós no presente vitalizamos. Penso que na obra dun artista, un cadro, unha escultura, un debuxo, significan nada ou pouco; o importante é a totalidade desa obra, que é a que nos di da estrutura mental ou moral do autor. As búsquedas puramente formais dun

artista pódense atopar nunha das súas obras; mais a intensidade destas, o só dramatismo de prantexalas, hase atopar máis claramente en toda ela, así como tamén na súa relación coa inqueda do mundo, do home, que o arrodean.

Nun mesmo lapso de tempo poden coexistir tendencias distintas que poden representar igualmente unha época. Hai extraordinarios exemplos semellantemente grandes desas diversas e simultáneas tendencias: Góngora e Lope de Vega son contemporáneos, igual que o son San Juan de la Cruz e Cervantes; e uns e outros sen querelo, de xeito deliberado, e nas obras de finalidades ben distintas, déixanos o retrato das inquedanzas do momento europeo no que viviron. Négame a adoptar, como fan algúns pintores contemporáneos —dende logo, coido que os menos— que a creación artística teña que servir ao home como unha máquina ou un moble, e sexa condenada a unha función ornamental e decorativa. O home pon na obra das súas mans o seu sentimento: onde non estea reflexado dunha ou doutra maneira, xurdirá un resultado mecánico, académico, morto, e non existirá obra de arte.

O mundo interior de calquera home está decote invadido polos sucesos e fenómenos do mundo exterior, e a linguaxe puramente plástica das liñas e das cores —coma calquera outra linguaxe artística humana—, se ha ser sincera, responderá a dito fenómeno. A abstracción e a deformación, como medio de expresión que tanto nos preocupan hoxe, son elementos permanentes de toda obra de arte, e de tódolos tempos. O pretexto exterior da obra de arte xamais se esvae totalmente; comenza, en moitos casos de arte clasificado como abstracto, co modelo real. Este é o caso de grande parte da obra de Paul Klee, e de moitos dos pintores actuais que, por extensión, foron nomeados abstractos. O problema consiste, para min, en que o artista non debe limitar a súa obra ao ensaio e á especulación plástica, e moito menos en asegurar que esta especulación sinxelamente técnica é o reflexo —sería ben probe— do seu suxeito interior.

Comprendo, e acéptoa como ensaio, a pretensión do artista cando tenta liberar das formas naturais, do mundo sensible, á obra de arte; pero tamén creo sinceramente que o artista ten obrigas humanas que fan erma esa liberación, ese límite expresivo. A obra de arte ten vida independente da vontade do artista, en unión co público, e cos outros homes, e estes percuran, tanto como enténdense a si mesmos, comprender o que lles arrodea. A obra artística de calquera xenero, axuda a esta comprensión, descobre aos demais novas visións do mundo e, por conseguinte, na relación co mundo, de nós mesmos. Na linguaxe da especulación artística abstracta, o que foron primeiro formas puras, devalan no traballo constante dun mesmo autor, en formas repetidas. Algúns pintores teóricos esquecen que unha colección de conceptos non fan por si mesmos a obra de arte, que existe a necesidade de apoñelos á realidade. Agora ben, da realidade exterior han nacer as formas máxicas, líricas, creadoras, que enriquecen a nosa realidade interior, e a nosa calidade de homes.

Sobre a necesidade de se liberar do obxeto

Cáseque envexo o acto de desprezo e de soberbia dos que sinten a necesidade de desfacerse do obxeto, do home, do exterior, cos azos de entrar no propio limbo. Eu sinto máis ben a necesidade oposta: a de me liberar de min mesmo, das miñas costumes, das miñas confusións, e só no alento da miña obra, á que tento engadir o mundo das miñas lembranzas e do meu coñecemento, vou liberándome como podo.

Por isto, canto fixen parece nervudo e contradictorio, exaltado, nostálxico, fantasioso, tal como estou certo de ser, pois así amósase expresado claramente nas miñas creacións. Con elas tento aproximarme á colectividade, seguindo nisto a liña xeral máis acusada da tradición artística e intelectual da miña raigame peninsuar. A invención das formas, os problemas da composición e da cor, o ritmo, están guiados en min máis que polas regras, pola emoción. “Amo a emoción que corrixe a regra”, replicou Juan Gris ao aforismo racionalista francés de Braque, e esta frase convertina no meu lema de pintor.

O público, o artista, e a primeira ollada

Creo que o artista debe esixir do público unha colaboración máis efectiva para a comprensión da obra pintada ao esculpida. A calidade dunha obra de arte, os valores máis entrañables dela, non se poden descubrir pola soa ollada botada a un cadro, ao percorrer unha exposición, e sen adicarlle ningún esforzo mínimo espiritoal. A obra de arte esixe a parada do espectador diante dela, como tamén, para sentila na súa integridade, requírese unha educación artística anterior. Esixe que o espectador tente comprender, de entrar na intención do autor, de descubrir o aporte deste ao arte. Debe reclamarlle, tan sequer, igual esforzo que o adicado á comprensión da obra musical e literaria. Nalgún caso, parella atención á que adican á revisión dunha neveira eléctrica.

Todos coñecemos a eses homes que din “isto non o entendo”, pero que, ademais da falta dunha elemental cultura artística que faga posible que entendan, amosan unha evidente falta de anceios por entendelo, e unha indiferencia mental para conquerilo. Creo, nalgún momento, ter observado menos honradez na maior parte do público que en moitos artistas que teño por pouco honrados. Así e todo, estes e o público chegan ao entendemento, polo menos convencionalmente, sen dificultade. Chegaron a crear un ‘modus vivendi’ a través dalgunhas convencións artísticas; sobre todo esa que nomean ‘lirismo’ e que non é, moitas veces, senón falsa e mala retórica pola que chegan doadamente, público e falso artista, á complicidade.

O mesmo pasa co mentido e mecánico impresionismo, e co amanerado naturalismo de moitos pintores. Para estes, o importante é refugar tódolos pro-

blemas da súa arte, a prol dos intereses secundarios; e para algún público, o cómodo é coidar e rexeitar por sistema, como intelixible, como sen valor, a obra onde o artista prantexa problemas alleos á súa falta de sensibilidade e cultura. O artista verdadeiro, o realmente aficionado, o intelixente en arte, comprende sempre cando nunha obra se prantexan verdadeiros problemas; entende sempre aínda que se poña na posición contraria á do autor. Fai falta rematar co artista pouco honrado, ao marxe da súa época, levado de calquer interés crematístico; rematar co que semella ser artista, e tamén co público falsamente entendido, o que está de volta de todo, que non da á obra de arte a súa colaboración sensible e ilustrada, e que en xeral, propónse non entender. Refírome aquí tamén ao público sectario de escolas, e quero clarexar que o público de arte ou literatura non é o povo. O povo non ten ideas presupostas, e non está de volta de nada, nin o supón todo coñecido; el ten, coma diría Valle-Inclán, os ollos abertos á milagre.

Contra diste público de falsos entendidos, e contra dises artistas deshonestos, así como contra os mercaderes avaros, numerosos dabondo, que sirven de ponte entre uns e outros, debe loitar o artista creador con toda a súa alma; eles son a negación da arte e do progreso. De tódolos xeitos fai falta, no mellor caso, que o expectador se fie menos do seu gosto e menos da aparencia externa do cadro, que da súa realidade interna. Hai que lle ensinar o que todo o mundo sabe; que a primeira ollada é un engado, que non é de fiar.

Sobre a miña pintura

A miña pintura compónse de medios elementais, e de cores fortes e vivas. Acen-túo as formas para resaltar a seu caracter expresivo, e quero que elas collan importancia por si mesmas, independentemente de cada valor, e da cor. Percuro facer unha pintura plana, pero fuxindo de caer no falso primitivismo; así e todo, trato de facer esa pintura plana, construída, de forte caracter expresivo. Fuxo das facilidades manuais, e dos 'acentos' artísticos, así como tamén desa pintura confusa, triste, suxa, e xurdida do fregoteo que poderíamos chamar, por dicilo dalgún xeito, existencialista. Emprego valores abstractos na miña pintura figurativa, para conquistar novas posibilidades expresivas da miña imaxe artística da realidade. Trátase, como foi dito, de que con liñas e cores fagamos xurdir o cadro dun plano; mais no meu caso tento facelo, repito, coa maior pureza de medios.

Penso que non existe natureza algunha que fique fóra do artista e do home en xeral; que non hai necesidade interior que non estea apoiada por ela ou nela, e polo tanto son un pintor figurativo, aínda que pola deformación expresiva, faga tamén as miñas transfiguracións. Coido que na arte existe a posibilidade de moitas clases de xogos fermosos, mais se temos un pouco de sentido

da nosa responsabilidade actual de homes, debemos pospoñelos para darlle unha finalidade afirmativa e colectiva á nosa obra. Resumindo, debería dicir sobre a miña pintura, que me limito a pintar; o pintor pensa pintando, e aos demais corresponde a clasificación. Alá eles: “obras son amores y no buenas razones”.

Unha arte colectiva

Os puros elementos plásticos poden estar presentes na pintura representativa, da miña parte loito para que estean, e, desde logo, coido necesario que o artista refugue os temas sen vitalidade. A arte non pode ser tan mesquiña que tente soamente xustificar a un autor; chegará o día no que o artista, pintor ou escultor, teña medios para voltar á colaboración co arquitecto nun interminable labor afirmativo de loubanza da vida. Non se poderán facer tampouco, daquela, interpretacións demagóxicas, reaccionarias, e falsas da Historia, como fixeron nos muros algúns pintores mexicanos; nin tampouco o artista deberá afacerse ao gusto dos propietarios de casas de apartamentos.

Digo reaccionario dalgúns pintores mexicanos pensando neses frescos de condición ilustrativa, referidos á conquista, e nos que sobresaie a seu aspecto de crueldade non diferente a calquera outra conquista feita en calquera época; e, sen embargo, esquécese, acóchanse, os seus aspectos positivos: os referentes á implantación dunha civilización máis adiantada. Algo semellantemente reaccionario sería se os franceses ou os españois destacasen soamente a crueldade dos romanos e non o claro progreso civilizante que significou a súa invasión. Esa arte colectiva e verdadeiramente constructiva do futuro, ten o seu anuncio primeiro na obra individual e revolucionaria dos grandes pintores europeos da primeira metade deste século, e no amor ao obxecto artístico, á pura obra de arte dos nosos días.

○ meu realismo

Non se atopará de seguro nos meus óleos e debuxos unha visión á moda do mundo; tampouco tento ser orixinal, senón ser eu mesmo. Pero ben poderá atoparse neles a lembranza do espectáculo desconxunturante da diversidade de personaxes do medio no que vivo e loito, ou no que vivín e loitei, e das actitudes deses personaxes.

A realidade da lembranza e a realidade do presente, mistúranse nos meus cadros. Para este realismo nacido sobre todo da nostalgia, máis concretamente da saudade dunha terra perdida, fuxo deliberadamente de todo virtuosismo e de todo elemento que non sexa ademais de plástico, verdadeiro.

Un público descoñecido

No noso tempo existe un público case inédito para o artista, que na súa limpeza no seu xeito de ser e o estado de inocencia estética no que vive, fáille aínda capaz de loubar a aparencia torda dunha maternidade labrada en pedra por un escultor do povo, refírome ao público labrego. Para que se entusiasmen coa realidade dunha obra de arte, non lles compre a servidume maquinal da copia, senón da imaxe artística dela. Á realidade da natureza faille fronte coa súa vida enteira, sórdida noutro aspecto polo actual estado da economía mundial, e falta de ilusión; por máis que a vida faille manter a virxitude da súa visión e a extraordinaria sensibilidade maxinativa que sempre o caracterizou. El ve nos ríos, nas árbores, nas montañas, en xeral en tódolos elementos da natureza, algo máis do que ve nos quince días das vacacións o público urbano, afeito ao pechamento das rúas, dos muros, co máxin prisioneiro da cadea das cifras e costumes, e afeito a tódolos convencionalismos.

O campesiño, como o home do mar, o pescantín e o mariñeiro, ve na natureza tódalas posibilidades de transformación e milagre. Lémbrome, pois ven a conto, dos vellos campesiños labrados de anos do povo da miña familia, cos seus días e noites adicados a cavilar e maxinar. Nos días de choiva, arredor da lareira contan vellas lendas fantásticas, que son a súa historia coñecida, e narracións de fenómenos da natureza e as súas transformacións, que os seus ollos —eles din— axexaron.

¿Que ten que ver con esta realidade, a gran cantidade de semicultos personaxes urbanos, con ideas aprendidas en revistas, ou oídas, que van escépticos da mesma realidade ás salas de exposicións?. Por isto comprendín perfectamente cando un escritor norteamericano dicía no capítulo dun libro seu no que escribía sobre un cadro de Picasso exposto no Pabellón Español da Exposición Internacional de París, que soamente o entendían os intelectuais e os campesiños. Naturalmente, fóra desta comprensión ficaban os perfectos artelladores da máquina de sumar, os burócratas, os snobs, os suxeitos de alma limitada, tódolos novos e vellos desenganados de todo; os que sempre están de volta, e para quen a realidade, como a abstracción ou calquera outra posición artística, é un problema resolto en lecturas aprendidas, ao que apoñen a seguridade teimuda, ousada, dos a medias sabidos, dos poseedores desa falsa seguridade intelectual que dan o diñeiro, a costume da relación social, o bo emprego, etc.

Excluindo unha minoría de intelectuais e aficionados, á falta de sensibilidade e de ideas de tódolos antes sinalados, os artistas estanse destinando desde hai anos á finalidade da obra de arte; e discuten, pintan, esculpen, escriben, fan manifestos, dictan conferencias, para este enorme coro aldraxante, abafante coma un pesadelo. ¿Teñen logo, a inxenuidade e a pureza que se debe esixir

ao espectador de arte? Non obstante, hoxendía é xeral para eles o gosto do artista e o da crítica de arte. Sen embargo ese enorme público de campesiños, por exemplo, que ten condicións ideais para a comprensión da obra artística, fica fora da preocupación estética. Pero este é un problema social.

Unha arte e un espectador auténticos

A arte, independentemente de que se clasifique en cadriños: abstracto, expressionista, concreto, cubista, realista, etc. ha ser en primeiro termo, verdadeira, e para que o sexa, ha reflexar o gosto, o carácter, a moral, o modo de ser do artista; non a esixencia da moda ou do público medio que semella saber o que quere, e ponse voluntariamente anteolleiras para non dubidar, para non exercer esta facultade marabillosamente humana, natural, da dúbida. Por iso, a xeralidade do público que semella saber, ama ao artista trapalleiro que conquistou unha maneira, e lle puxo un cartel, e sobre dela discursou, discute, escribe. Unha maneira que, nalgúns, ten aquela dose de literatura e daquel 'lirismo' necesario, polo visto, para aturar a canseira diaria do tráfico cidadán.

O artista que vive no contacto verdadeiro coa realidade, ou o que viviu e se lembra dela, gana para o arte moito da súa bruteza. Digo tamén o que se lembra dela, poisque hai quen non chega a saber como é unha paisaxe, un home, ou unha luz, non vendoos ata que se atopa fóra desa paisaxe, dese home, ou desa luz. Así, isto quere dicir que non hai artista auténtico que non procure o seu primeiro apoio en si mesmo, no contacto coa realidade que vive ou que viviu, e na propia experiencia, de xeito que o espectador da súa obra vexa nela, non ao artista como se supón que é, e como semelle ser, senón como é realmente.

O artista no mundo actual

O artista actualmente fai o posible para reatopar o seu posto social no mundo. O que lle corresponde pola evidente función moral que realiza, ademais das outras aportacións das que tanto se escribeu. Pero ven sendo un exiliado na presente estrutura da sociedade, un heroe illado nas súas loitas. Non obstante, no mundo que nasce, no que se está a erguer paseniño, con mágoa, en cada país, acha o artista consciente da súa función, e na súa calidade primeira de home, o seu posto auténtico.

CARA A UN DISEÑO QUE CONSIDERE AS PARTICULARIDADES DE CADA PAÍS

[Publicado no *Caderno nº 1 do Laboratorio de Formas de Galicia*. Ediciós do Castro, 1970]

Según algúns expertos en electrónica é posible prescindir do deseñador industrial a partir da década que comenzo este ano, en 1970.

O deseño por computadoras substituirá ao cerebro e á man do debuxante. Ivan Sutherland creou, en 1962, a TX-2, unha computadora que, a partir dun boceto debuxado con lápis-luz, traza a máquina, o moble, ou calquera obxecto que necesitemos, indicando materiais, tipo de publicidade precisa para o seu lanzamento ao mercado, data para ese lanzamento, etc. Outro técnico, Timothy Johnson, realizou a DAC-3, nacida a partir da de Sutherland e máis completa nalgunhas custións que a TX-2. A unha e a outra sucédelle a *Illustromat* que incluso critica os proxectos non axeitados do técnico e aporta datos imposibles de reunir nunha mente normal arredor dun obxecto calquera deseñado por ela, encargándose do seu porvir, en relación co mercado, a competencia e outras custións. En Tokio, en Londres, en Bos Aires, téñense realizado experiencias de debuxos ao través dunha computadora. Na Galería Bonino de Bos Aires fixéronse estas experiencias en 1969. Resultan sorprendentes. Dícese, en canto ao deseño industrial, que a máquina non ten esquecementos como o home, pode executar deseños simultáneos, pode predicirle un porvenir inmediato, incluso as súas implicacións sociais e políticas, etc.

É evidente que se pode establecer a relación home-máquina, mais non se pode, que saibamos, substituír ao home en canto ás dúbidas deste, vacilacións, que constitúen tamén elementos de creación, e sentimentos.

A máquina é capaz, non o dudamos, de razonar ata acadar resultados inconcebibles, todos, e moitos máis, dos que nos veñen habituando os autores de ciencia ficción. Técnicos electrónicos tan importantes como Sutherland e Johnson poden conseguir novas perfeccións coa *Illustromat*, na TX-2 e na DAC-3, se unhas non seguen ás outras, e é posible que nunha década o mundo se teña uniformado en canto á arquitectura e deseño de obxectos utilitarios; que os soños dos compoñentes do Bauhaus, e, os menos libres, máis universalistas e actuais de Ulm, se convirten en verdadeira prehistoria. Tamén os inxenuos e pedantes tecnócratas dos nosos días, máis pedantes que inxenuos, que pretenden orientar as nosas vidas sen a seguridade de cálculo das computadoras. Frente a estas, valéndonos destas se cabe, nós defendemos o cultivo das características

culturais constitutivas dun país ou nación. (Exclúo a palabra rexión. Coa palabra rexión quíxose substituír politicamente diferencias máis fondas, xeografía, historia, idioma, costumes, que as unións parciais que poden determinar unha rexión). Non se trata de remedar formas e estilos do pasado nun país, senón da actualización para o presente e para os obxectos de uso corrente daquelas formas características e racionais do pasado que podan adaptarse á industria actual, imprimíndolles o que se denominou *vontade de estilo*, é dicir, exercendo unha cualidade característicamente humana, que é a que precisamente ordena á máquina vontade, e *de estilo*, algo que singulariza a unha arte, a obra dun núcleo de artistas, a un povo... E que xurde da sensibilidade dun home.

A fantasía veu unida desde a antigüidade ao deseño. A fantasía únese á practicidade na máquina a vapor descuberta por Wat, ao sillón Morris, ou ao que en Bos Aires argallaron Bonet, Kuchar e Ferrari. O deseño caracterizouse ata case os nosos días porque unía lóxica e fantasía. O racionalismo extremo decídese arredor de 1950 e, máis concretamente, por Max Bill e Maldonado en Ulm. Afírmase que o deseño non é un xénero das artes visuais, entre outros motivos polas limitacións estéticas ás que se suxeita a produción, pero nós non estamos moi seguros de que nel non inflúa a expresión persoal e o medio cultural no que xurde. A función técnica é o que máis importa, dícese, mais ata agora véuna suliñando dalgún xeito a fantasía. Frente a este racionalismo extremo e polas mesmas datas, aproximadamente, xurden nas artes visuais os neo-dadaístas, o novo realismo, o pop-art, os surrealistas resucitados, que proban a necesidade de ornamento no home. Xurden máquinas sen finalidade práctica algunha e as cores detonantes iluminan vellas máquinas actualmente superadas e rexeitadas polo novo deseño. Todo isto proba que o home continúa sendo o mesmo no século XIX que o deseñador das primeiras ferramentas na prehistoria. Progresou a técnica, inventáronse moitas máis máquinas, automatizáronse, e incluso govérnanos, ou están en camiño de facelo, como ocorre coas computadoras. Mais o home reacciona contra ese novo poder que o ameaza e, incluso, en canto ao traxe e a moda, comenzou a prescindir de debuxos e modistas inventando a súa propia roupa ou aceptando aquela menos racional entre as que se lle propoñen. Sinala con esta actitude, non só a necesidade ornamental que sempre o caracterizou, senón, ademáis, a súa independencia fronte a quenes queren diciplinar a súa vida, facer iguais todas as vidas, anque só sexa ao través de roupas e obxectos. Nós aspiramos a unha liberdade semellante, cunha limitación, a de recoller da historia do noso povo aquelas formas que foron caracterizándoo ao través da historia. Ao facelo, tratamos de afirmar unha diferenciación cultural que non queremos se perda, empobrecendo, por pequena que sexa a súa importancia, ao mundo. Unha aixada executada polas mans de campesiños galegos foi, é distinta, a outra proxectada en outro país europeo ou da mesma península. O debuxo que por instinto veñen marcando coas súas

sementeiras os campesiños de calquera comarca galega é diferente ao que en outro país minifundista de Portugal ou España realizan os seus labregos; resultan produto dunha sensibilidade herdada e, sen embargo, os resultados prácticos son os mesmos.

No Bauhaus fundamentábanse as novas formas para a industria partindo das establecidas por artesáns e teimábase nos procesos da arte popular, “unha actitude populista —manifesta Giulio C. Argán— substancialmente análoga á dos artistas de vangarda”. Recorda o mesmo Argán o entusiasmo de Pevsner pola pintura bizantina, “de Kandinsky polos temas decorativos e as cores da arte popular, de Chagal pola imaxinería dos exvotos e da pintura espontánea”. “O seu propósito —o do Bauhaus— era levar á produción industrial as xenuínas forzas creadoras e a antiga experiencia operativa das clases traballadoras”. En certo modo o moble danés e os obxectos en xeral do Báltico na súa búsqueda de calidade ao través dos materiais, a madeira sobre todo, esa teoría dos gallos finlandeses, suecos ou daneses, constitúen unha continuación da artesanía carpinteira campesiña deses países, como as formas dos cubertos feitos agora en metal seguen as das vellas formas labradas en buxo, con navalla, xunto ao lume no inverno, igual que en Galicia e no norte, en xeral, de España. A quenos coñecemos de nenos os garfos e culleres de buxo talladas nos meses de choiva nas cociñas campesiñas, non nos asombran nunca as formas dos cubertos suecos, máis ben recoñecémolos como algo que tamén nós puidemos ter feito, ou que nos pareceu tan nosos como deles. Algo semellante sucedeu coas formas sinxelas da nosa cerámica popular de Buño ou de Niñodagua e as que eles universalizaron.

Un máximo de calidade cun custo mínimo foi sempre o ideal dos traballadores, o ideal, por necesidade, dos campesiños. O pirogravado, por poñer un exemplo de técnica popular, servía para ornamentar os xugos das vacas, as cachas das navallas e as zocas, e o pirogravado pode novamente constituír un procedemento que acompañe á ornamentación, como tamén poden recollerse da antiga simboloxía de cada país aqueles elementos que podan servir de antecedente á nova decoración. Agora trátase de que sirva para a execución mecánica, para a industria. Ao afirmar isto non nos inscribimos nunha posición de atraso, senón que tratamos de defender as creacións colectivas deste povo, de cada povo, de tódolos povos. Suxeitámonos a unha *vontade de estilo* que procede do pasado, que herdamos e que estamos seguros que poda avanzar cara ao porvir, adaptándose, naturalmente, ás novas esixencias do progreso técnico. Todas estas formas e signos constitúen como un idioma que nos distingue e que enriquece aos homes. Coñecemos o que sucede coa industria na sociedade de consumo, a importancia dos custos, fabricar de xeito que a cantidade producida abarate a unidade, mais nós non cremos que a nova sociedade

que se ven creando paseniñamente se pareza demasiado a esta que vivimos. Isto é precisamente o que cambia, non a alma dos povos. Unha máquina de afeitar fabricada en Alemania ou no Xapón terán, seguramente, igual deseño cosmopolita, mais o envase comercial, o papel de envoltura, pertence, ata agora, ao gosto de cada povo. Defendamos, pois, ese gosto popular, unido a unha sensibilidade particular, antes que nos oprima a *Illustromat*, nos bote cara a un lado como inúteis seres humanos, capaces só de botala a andar, de facer preguntas e de agardar respostas.

Os técnicos da electrónica poden converter en inútil ao deseñador industrial e facer que en moi pouco tempo toda a vida humana dos últimos séculos e a de hoxe mesmo se convirta en prehistoria, mais isto sucederá se non defendemos as nosas formas herdadas, os nosos símbolos, as diferencias que crean en nós ter sido educados e vivir en medios xeográficos e climas distintos que non impoñen as súas características. Finalmente queremos facer notar ao defender a investigación do pasado do deseño e o desenrolo das características diferenciais de cada país, que non tratamos de folclorismo tal como se entende polos directores de coros ou os empresarios de turismo, senón de algo moito máis fondo, dese mesmo algo que, aínda sen idiomas diferentes, fai que as nosas fonéticas, falando nun só idioma, o sexan.

