

S U M A R I O

ENSAYO

- "Arte, comercio, especulación e inflación", por
Enrique Lafuente Ferrari..... 371

NOTICIAS DE LA FUNDACION

- Comisión Asesora..... 383
Participación en el II Coloquio de Fundaciones..... 383
Nombramientos..... 383
Operaciones Especiales..... 384
Becas para especialización en métodos físicos
aplicados a la Biología..... 386
Estudios e investigaciones..... 386
Noticias de becarios..... 388

INFORMACION CIENTIFICA, CULTURAL Y ARTISTICA

Temas culturales

- . ¿Crisis o mutación de la ayuda internacional?
(René Maheu)..... 389

Ciencia

- . Tras las apariencias de la ciencia y el arte: algunas reflexiones críticas ("Impacto")..... 394

Educación

- . Problemática de la educación permanente ("Revisita de Occidente")..... 401

Arte

- . Muestras de arte contemporáneo español ("Kulturbrief")..... 407
. Músicos españoles en París ("Triunfo")..... 407
. Texto e imagen: a propósito de los libros de cine en España ("Informaciones")..... 409

- Otras Fundaciones..... 411

+ + +

ANEXO

- . Hoja Informativa de Literatura y Filología, L.F., nº 21

ENSAYO

ARTE, COMERCIO, ESPECULACION E INFLACION

Por Enrique Lafuente Ferrari

"El problema del arte en el siglo XX consiste en cómo organizar las cosas de modo que la producción sea controlada por los que producen y por los que la usan, apartando del control a los que se limitan a venderla"

Eric Gill, Art 1934

Tenía razón quien dijo que cualquier partícula del universo = -grano de polvo, piedra, secreción animal, flor, obra humana = (una obra de arte, por ejemplo) estudiada en todas sus conexiones posibles nos daría un esquema de la historia de toda = la Creación, del Universo íntegro. La obra de arte nos puede llevar a la entraña de los problemas creativos, formales, estéticos, de significación, de función social o simbólica; los problemas de valor o estimación económica de la obra de arte nos introducen, también, de lleno en los aspectos que puede = tener de mercancía y, con ello, de su implicación en el proceso económico total.

Economía y sociología en la obra de arte no pueden hacernos = olvidar lo que economistas y sociólogos de hoy propenden a dejar de lado: que la obra de arte, aparte de todas las implicaciones que su existencia comporte es, como dijo Ortega, un = trozo de la vida de un hombre. Ese hombre que en su vida y en su producción, será después coaccionado, manipulado, abrumado a veces por la sociedad y la economía. Cada hombre nace en = una situación histórica determinada, con todas las condicionantes y limitaciones que ello arrastra y que le ligan a su = sociedad: ubicación geográfica, entorno económico, clase social, tradiciones, o ideales de futuro... pero también obran = en él su talante psicológico, sus inclinaciones, sus complejos... etc. En la situación hay un fuera y un dentro, y con = esos factores se teje la trama de la vida que la obra de arte, a su modo, refleja. No se trata de negar en esa trama el hilo sociológico, pero no todo es sociología en la obra de arte, como ahora quieren los exagerados sistemáticos.

Por ello merece consideración, en los tiempos que corremos, = sobre todo, el peso de las leyes económicas en el producto = artístico. En cuanto producto, la obra de arte puede convertirse en mercancía potencial cuyas posibilidades de mercado = constituyen la fundamentación del status social del artista co

mo profesional de un oficio. Durante muchos períodos de la -- historia, la Edad Media, por ejemplo, ese status era el de un artesano remunerado y, generalmente, anónimo. El artista trató de hacer valer, cuando la situación social se lo permitió, el elemento creativo de su obra, que le debía elevar sobre el artesanado. La salvación del nombre, el reconocimiento del valor individual de su obra, la conquista de la fama, laten en la obra de arte, que postula ese reconocimiento social. El espíritu renacentista pone el acento en esta individualidad; se va a la concepción del artista como genio, poseído del soplo divino, del rapto del que Sócrates hablaba en el "Ion" platónico. Pero con genio mayor o menor el artista tenía que imbricarse en la estructura económica de su sociedad y recibir, como cualquier artesano, la paga de sus obras, remuneradas con dinero. Demanda y producción tenían que guardar un proporcionado equilibrio. El artista no superproducía, como en nuestros tiempos, para un comprador anónimo, sino que trabajaba por en cargo de un cliente. El principal y primer cliente era la -- Iglesia; después, las clases dirigentes que gustan de ornarse con lo superfluo. Iglesia y príncipes tenían sus necesidades artísticas; el artista satisfacía esta necesidad y recibía su remuneración. Las preferencias de los clientes determinaban el mayor o menor favor otorgado a los artistas. Algunos clientes se aficionaban a las obras de alguno de ellos y los adscribían de modo permanente o temporal a su servicio: Juan van Eyck, Miguel Ángel, Velázquez, fueron ilustres ejemplos. Apareció = el mecenazgo.

La riqueza independiente del rango social -comerciantes, banqueros- gusta de imitar a los príncipes en el nivel suntuario de vida; surgen el mecenazgo particular y el coleccionismo. Los Medici, Los Portinari, los Fúcares, coleccionan y protegen artistas. Después, al extenderse la riqueza dineraria, = con el aumento de la producción y del tráfico, nuevos estratos sociales acceden al bienestar y al consumo del arte- banqueros menores, comerciantes, magistrados; el coleccionismo = se extiende. En el siglo XVII, los burgueses de las ciudades = holandesas son clientes de los pintores -retratos colectivos de corporaciones, cuadros de gabinete; la relación entre obra de arte y dinero va apareciendo más evidente.

La Revolución francesa quiebra las estructuras tradicionales del mecenazgo en las clases superiores y en la Iglesia. Pero la democratización, relativa, de la riqueza no va acompañada siempre de la tradición del gusto.

La Administración, el Estado llano y la nueva burguesía son = herederos, mas bien torpes, de las clases ociosas y refinadas = del antiguo régimen; en lo que al arte respecta son advenedizos, parvenus. El Estado no sustituye eficazmente a los altos mecenazgos anteriores; obtusos personajes administrativos ponen su pata pesada en materias delicadas que no entienden. Su gestión no suple la función selectiva que la Iglesia, la Realeza o la aristocracia operaban naturalmente. Se crean órganos estatales para las Bellas Artes para premiar a los artistas de mérito, pero los Salones Oficiales, o, en España, la Exposición Nacional, no suplen con tino y fortuna su misión selectiva.

El artista queda aislado de su relación natural y personal -- con el cliente; su libertad es desvalimiento. Surge como una necesidad de mercado el intercambio, el buscador del cliente anónimo cuyos gustos hay que satisfacer, no que educar. El arte se hace objeto de consumo, de comercio y las obras de arte valen lo que alguien está dispuesto a pagar por ellas. Por otra parte, las guerras, desamortizaciones, crisis, la inestabilidad de las fortunas arrojan al mercado masas enormes de objetos de arte que buscan, a través del comercio, nuevos propietarios. Al lado del comprador adinerado e ignorante, surge el coleccionista refinado y pobre que, con sacrificios y tenacidad, puede reunir un pequeño tesoro selecto; es el Cousin Pons de Balzac. Gusto y dinero, en gran parte de los casos, se han divorciado.

Con la aceleración de los cambios del gusto, los poderosos y el Estado se van distanciando de los artistas creadores; surge el tipo del artista maldito, del genio que no vende porque la sociedad no le reconoce. Es la historia del Salon des Refusés, de la incompreensión de los mejores. El drama del artista, desconocido en las épocas de la modesta artesanía anónima, nace ahora. Porque el artista auténtico quiere hacer su obra, expresarse, y se siente humillado, a la vez, por los gustos becios de un público que le rechaza y por la explotación del marchante (1). El artista hambriento o fracasado del siglo XIX nace de esta situación. Los impresionistas -Monet, Renoir, Pissarro,- llegaron a carecer de todo, de colores inclusive. Sus cuadros, en el decenio de 1.870, llegaron a ser vendidos a cuarenta, cincuenta o cien francos. Lo mismo le ocurrió a la generación de Picasso a comienzos de este siglo. Decenios después, la especulación hacía subir estos precios miles de veces, hasta topes increíbles. Los artistas puros defendían su pureza; Pissarro escribía a sus amigos en 1883: "no es que crea que no hay que vender, pero es perder el tiempo pensar exclusivamente en eso; perdéis de vista el arte y exageráis vuestro valor" (2). Lo mismo en nuestro siglo: Michel-Georges Michel, en su libro Les Montparnos, que es una crónica novelada de la vida artística en el París de principios de este siglo, pone en boca de un pintor estas heroicas palabras: "Manger, je m'en f... Mais faire ce que je veux faire..." (3). El

(1) "Terrible período, para los pintores al óleo, el que corresponde al apogeo del segundo imperio. Todo lo que se aproximaba a la buena pintura, parecía entonces como lo peor." Así escribe Jacques-Emile Blanche en su libro Les arts plastiques, de la colección La Troisième République, París 1931, pág. 53.

(2) Pissarro, Lettres à son fils, París 1950, p. 44.

(3) Les Montparnos, París 1929, pag. 21. Este gesto de orgullo se repite en los raros artistas de nuestro tiempo que conservaron alta idea de la dignidad de su trabajo. El expresionista alemán Emil Nolde, en una carta de 1915 manifestaba, coincidiendo con el inglés Eric Gill, su indignación ante el contubernio del comercio con el arte. "Aunque acaso me quedé solo -decía- soy feliz de no depender de los comerciantes". Y en 1917, escribía: "Yo no tengo tienda, sino taller en el que trabajo. Y mi taller es, al propio tiempo, mi hogar". Véase P.F. Schmidt, Emil Nolde, Leipzig 1920, pág 14.

trauma está no solo en las dificultades que la vida, la vida diaria, tiene para el pintor que no vende, sino en la interrogante que Hermann Grimm se planteaba: "¿Qué es un artista sin público capaz de comprenderle?". Pero aun ese veneno de la necesidad de comprensión, de admiración, de gloria, es un tóxico moderno que nada tiene que ver con el valor intrínseco de la obra de arte. Los escultores que cincelaron las estatuas = de las catedrales góticas, aun las más sublimes, dormían apaciblemente, acabado su trabajo, sin la preocupación de leer = en los diarios las críticas de algún plumífero que les era -- bien inferior. Y, en cuanto al dinero, su contrato, previamente establecido y registrado por algún escribano, les aseguraba la congrua remuneración, y en paz. Hoy el dinero lo ha emponzoñado todo en la vida del arte. El mercantilismo y la especulación, mezclados con la obras de arte, dan por resultado escandalosas cotizaciones, en provecho de los intermediarios. Si se fija en 100 el valor de los cuadros impresionistas o = postimpresionistas en el mercado internacional hacia 1930, en 1960 sus precios habían subido el 5.000%. El mercado de arte entre 1925 y 1960, nos dicen los expertos, había subido sus = cotizaciones un 300% más que la Bolsa. La consecuencia fue la peor: La mejor inversión para los especuladores era la obra = de arte (4).

Nació de aquí esa fiebre de especular con las obras de arte = que, al fin, como todos los males, vino a abatirse sobre nuestra España, siempre retrasada. Si los Austrias y Borbones tienen derecho a figurar en la historia como magnos coleccionistas de buen gusto, la aristocracia española no siempre siguió su ejemplo; retratos de familia, cuadros para sus fundaciones religiosas fueron, principalmente, sus encargos artísticos. El nuevo coleccionismo se nutrió de otras clases sociales: los = grandes banqueros, los grandes hombres de negocios, clases -- que en un país como España, con tan escaso sentido de lo económico y su desdén hidalgo por las ocupaciones mercantiles, no fueron muy fomentadas por el poder; preferíamos entregarnos a la banca extranjera que se llevaba sus ganancias del país. Tam poco participamos adecuadamente en el XIX en la expansión de riqueza que la revolución industrial trajo consigo. Las gran-

-
- (4) Tenemos ya manuales clásicos sobre la materia. Lo es el = libro de Richard H. Rush, Art as an investment, New York 1961, del que existe una traducción italiana, Arte come = investimento, Milan, s.a Aldo Martello, Editore. También, el libro de Gerard Reitlinger The Economic of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices (1760-1960) London, 1961. Por otra parte, la realidad, históricamente conocida de = que los artistas que, por parecer revolucionarios o extra vagantes, ofensivos para el gusto establecido y desdeñados por su tiempo, sean luego los más estimados, ha favorecido el falso razonamiento de que todo artista que hoy ofende al gusto de la mayoría es, obligadamente, el mejor. Es éste uno de los sofismas que favorecen las más irracionales especulaciones y que ya va conviniendo desenmascarar. Es curioso que, en nuestros días, los términos se han invertido; cuanto más deshumanizado y agresivo es un arte, mayor apoyo encuentra en los poderosos.

des fortunas se hicieron por los proveedores del Estado y del Ejército en un siglo de penuria y guerras civiles mientras = nuestros ferrocarriles los construían los franceses y los ingleses explotaban nuestra minas. La desamortización, ocasión perdida, sólo enriqueció a paletos y a usureros de los que no había que esperar mecenazgos. La riqueza siguió, en nuestro = concepto, identificada con la tierra pero la propiedad territorial no es expansiva, ni generosa. Y menos en nuestro país: = los grandes terratenientes eran nobles que se arruinaban poco a poco y entregaban sus tierras al cuidado de sus administradores, paletos taimados y poco fieles que se enriquecían con = el descuido de los señores.

Artísticamente, España se empobrecía en pura pérdida también = durante todo el siglo. Las depredaciones de los generales de Napoleón, saqueando iglesias y monasterios, -no hay que olvidar tampoco a Wellington- formaron grandes colecciones que en Francia o en Inglaterra se quedaron. A ello siguieron después los razzias de marchantes y coleccionistas extranjeros en la España posterior a la desamortización; el Barón Taylor formó la colección para Luis Felipe de Orleáns que llegó a reunir = 402 cuadros españoles. Y con retales de este inmenso saqueo = de las casas religiosas constituyeron sus colecciones los pocos coleccionistas notables del siglo pasado: el Marqués de = Castro Serna o los banqueros isabelinos: Aguado, Remisa, Salamanca. Sus obras acabaron dispersándose también. Sus inversiones en obras de arte fueron gangas y en todo caso se alimentaban de obras que estaban en España, sin adquirir nada en el Extranjero.

España se cerraba una vez más sobre sí; ni los coleccionistas ni, claro es, el Estado, se interesaron por el arte que fuera de España se producía. Concretamente, en el país más próximo, en Francia, capital de la pintura en el XIX; por eso no hay = en España, que yo sepa, ningún David, ni Delacroix (5), ni Corot, ni Courbet, ni impresionistas, ni post-impresionistas, = cuando estos cuadros pudieron adquirirse en el mercado contemporáneo a precios harto modestos (6). Porque ricos, ricos, siempre hubo en España con capacidad económica para haberlo = hecho; muy pocos de ellos tuvieron aficiones artísticas y los que las tuvieron, no se aventuraban fuera del pobre mercado = nacional, ni de la caza de gangas del chamarileo interior. = Porque, con tan pobre situación, no era de esperar que se -- creara en España un mercado de arte de obras antiguas de alguna entidad y solvencia. Todavía en este siglo, Augusto L. Mayer, decía, según le oí a mi amigo Juan Allendesalazar, que = en España no había anticuarios, sólo había traperos. Aun los chamarileros que manejaban millones tenían unas tiendas de = bric-à-brac galdosiano y, todo lo más, actuaban como agentes o espías de marchantes extranjeros a los que procuraban, cuando podían atraparlas, las mejores piezas.

(5) Un solo Ingres conozco, y no muy representativo, en la colección ducal de la Casa de Alba.

(6) Estoy seguro de que en los últimos años algún cuadro habrá entrado en colecciones españolas con atribuciones de campanillas, de las que mi experiencia me dice que hay = siempre que desconfiar.

El ciclo era éste; familia arruinada o comunidad religiosa menesterosa > chamarilero > venta en comisión a un marchante forastero > aparición de la pieza en un gran museo o coleccionista de Europa o América. Así desaparecieron obras maestras de Murillo, de Zurbarán, del Greco o de Goya, más buen lote = de pinturas no españolas que aquí se conservaron durante siglos, especialmente flamencas. Los españoles no compraban cuadros de valor internacional, ni siquiera de aquellos pintores españoles que armaban ruido en París; el caso de Fortuny se = repitió con Picasso o con Gris...

Los cambios de situación en el mercado de arte español han seguido siempre a las catástrofes históricas (Guerra de la Independencia, desamortización, guerras civiles). La contienda de 1936 al 39 fue, no sólo una guerra civil, sino, no lo olvidemos, una revolución. En las grandes ciudades españolas -Madrid, Barcelona, Valencia- un régimen negador de la propiedad se ensayó en esos tres años. Las obras de arte, abandonadas o en peligro muchas de ellas, fueron recogidas e incautadas como paso para una colectivización. Al terminar la guerra, arruinadas muchas familias, desmanteladas iglesias y conventos, la = economía destrozada y la inflación creciente determinaron -- otro cambio de manos en las obras de arte. Todo se vendía en aquellos años y en la arena estaba una clase agresiva de nuevos ricos y especuladores que, la mayor parte sin gusto cultivado ni entrenamiento anterior, se lanzaron a la adquisición de obras de arte como medio de invertir un dinero que les sobraba y cuyo valor se deterioraba rápidamente. En un país, como el nuestro, no preparado para este tráfico, todo se improvisó: nació de la nada un comercio de obras de arte que desbordó el cuadro de los viejos anticuarios o comisionistas. Gentes de clase media y aristócratas déclassés se dedicaron al = corretaje de obras de arte que enajenaban las viejas familias que tenían que reducirse y recomenzar su vida. Fue una fiebre. Como la gente que compraba no tenía gusto ni experiencia propia se improvisó también otra clase apenas existente en España: el soi-disant experto. Plumíferos señoritos arruinados, = restauradores de cuadros, críticos de periódico, ex-coleccionistas o, simplemente, frescos desaprensivos, con la adición de algún viejo erudito, acudían a poner su vaso al grifo, según la frase de D. Antonio Maura. Se dedicaron a pontificar = como expertos y connaisseurs y llenaron el mundo de certificados, papelitos firmados por ellos en los que el firmante, con autoridad que él mismo se concedía, afirmaba que el cuadro que le había sido sometido era Greco, Zurbarán, Fortuny o Lucas -o el Bosco, Rubens o Rembrandt, que tanto daba-. Afirmación, naturalmente, remunerada en proporción con el valor que al cuadro se atribuía. Buen negocio. Papelito en mano, el comprador quedaba ya tranquilo en cuanto a la seguridad de su inversión; el cuadro estaba expertizado (7); y si el experto ma

(7) Es increíble el número de certificados desprovistos de cualquier seriedad y fundamento en la atribución que han desfilado ante mis ojos en mi vida de Director de Museo o de investigador, no sólo en España, sino fuera de ella, firmados por supuestos expertos españoles. Algunos llevaban el nombre de personas respetables; escritores de arte o = arqueólogos y an de directores de instituciones artísticas que contribuían así a la confusión. Ni que decir tiene = que también se falsificaban los certificados, en ocasiones

nejaba una pluma y lo publicaba en un periódico o revista, mejor; entonces estaba catalogado, palabra que los marchantes = pronuncian con unción beatífica. Los casos eran muy distintos; = en casos de osadía o ignorancia, la atribución era ridícula y gratuita; el atrevido firmante daba nombres al buen tun-tun, sin la menor idea de lo que decía. Se ~~trataba de lo que~~ en la jerga de oficio se llama bautizos, atribución de nombre ilustre por- que sí, para elevar el precio de la mercancía. Había casos en que una buena pintura era adscrita absurdamente a un pintor de otra escuela o de otra época, por las buenas. A veces se = trataba de un falso, hábil o torpemente fabricado, según las circunstancias (8). Con estos certificados muchos expertos = se ayudaban a vivir; alguno se fabricó con ellos un regular bienestar o una modesta fortunita desde los años 40 en adelante. ¡Coleccionistas, cuidado con los expertizajes!.

La pintura contemporánea se vendía poco y por bajo precio entonces, pero también fue utilizada en esos años como instru- mento de especulación indirecta. En ~~aquella~~ España, falta de divi- sas, de materias primas, de bienes de cualquier clase, muchos productos estaban sometidos a precios oficiales. Las fábricas burlaban muchas veces esas regulaciones, saldando la diferen- cia de lo que cobraban con lo que debían cobrar con facturas de venta de pinturas contemporáneas que, efectivamente, adqui- ría el fabricante, pero a las que se atribuía el precio neces- sario para encubrir el estraperlo.

Como, pese a lo que se diga, España no tiene autonomía econó- mica, el verdadero boom vino cuando el mundo, restañadas las heridas de la guerra del 39 al 45, restauró su prosperidad y subió el mercado internacional de las obras de arte. Esto ocu- rrió a partir del año 48 y, sobre todo, desde el decenio de = los 50. España, aún maltrecha tras la guerra, pudo decirse = que entró en este mercado común, sin dificultades, del alcis- mo de las obras de arte. El barullo inflacionista del mundo = artístico se institucionalizó; los especuladores vulgares de los grandes negocios, export-import, inmobiliarias, improvisa da industria, con millones a manos llenas, habrán oído ya lo que hace días se ha dicho en un simposio internacional cele- brado en Madrid: que en época de inflación sólo las casas, los solares y las obras de arte son inversiones seguras. Pero el inversor necesita del intermediario. Entre 1939 y 1960 poca = pintura antigua quedaba ya por vender en España. Cuando una = pieza excepcional se presentaba como enajenable, entonces ya no eran los chamarileros españoles, sino las grandes firmas = internacionales, los grandes coleccionistas de fuera de Espa- ña, los que acudían a la puja privada. A veces, la legislación española sobre exportación de obras de arte era una barrera =

(8) La prosperidad y la inflación recrudecen la fabricación = de falsos o su puesta en circulación. Se falsifican hasta pintores modernos que ya han muerto, incluso algunos recién desaparecidos. Había en Madrid nidos de falsos que lanza- ban personajes extraños, a veces totalmente alejados del mundo artístico; lo mismo ofrecían falsos Grecos, falsos Zuloagas o falsos Solanas... Son generalmente gente turbia y peligrosa. Por negarme a reconocer como auténtico un fal- so Zuloaga -pintor que había estudiado recientemente- y = qué me mostraba un conocido, me llegaron indirectas amena- zas de represalia física contra mí. Las anécdotas serían = inagotables.

difícil de salvar y entonces había que organizar la evasión = clandestina. Se buscaba un testaferro, a veces un diplomático, y la cosa salía bien, ~~sobre~~ todo, si el cuadro no era muy grande. = Casos de Grecos y Goyas de ilustres familias, comprobados como exportados ilegalmente, llegaron a los tribunales de justicia.

Pero ese filón se acababa. Entonces la especulación se dirigió al arte contemporáneo. En épocas de inflación, todo puede valer dinero. España seguía apartada del mercado internacional, sólo podía ofrecer el género nacional. Pues bien, todo = servía. Los nombres, triunfadores, de Dalí, Miró, Tapies, etc, etc. servía para justificar el lanzamiento de una escuela española de vanguardia. Algunos nombres españoles, discretos nada más, se habían abierto ya camino en el mercado de Nueva York. Se conectó con Nueva York; el pool internacional de las salas de arte es una realidad positiva, en ciertos estratos.

Yo me acuerdo de los años 20, cuando sólo dos ó tres salas de exposiciones funcionaban en Madrid, con escaso rendimiento, = generalmente unidas a librerías ó almacenes de productos para pintores. Hoy existen en Madrid -lo leía en un periódico, hace unos días-, unas 270 salas de arte, bien instaladas, bien iluminadas, con caros catálogos bien ilustrados para cada exposición. Si pensamos que la exposición de un artista está abierta unos 10 días, generalmente, y que cada exposición albergue 20 obras, tendremos que, en una temporada de 10 meses -se llega hasta = julio, se puede empezar en septiembre- cada sala expone 600 = obras, generalmente pinturas, lo que da un total, en la temporada, de unos 162.000 cuadros. Barcelona no está por bajo de Madrid en el número de salas ni en la frecuencia de exposiciones, lo que nos lleva a pensar que entre las dos ciudades -- principales de España se alcanzaría la cifra de 324.000 pinturas presentadas al público anualmente. Con Valencia, rebasaríamos las 350.000 y a ello habría que agregar la cifra, nada fácil de calcular, de las obras que se exhiben en otras provincias, que todas ellas tienen ya su mundo de marchantes = -Alicante, Bilbao, San Sebastián, Santander, Málaga y la Costa del Sol, en primer término-. ¿Cuántas obras se producen y se exhiben en salas especiales en toda España? ¿A cuánto asciende el volumen de dinero que moviliza este negocio? ¿Qué = consecuencias tiene esta inflación sobre la calidad artística de lo que se expone?

Dada la escasa importancia del comercio de arte en España durante los decenios anteriores, es evidente que el noventa por ciento, al menos, de los nuevos marchantes habrán de ser inexpertos e improvisados. Sería una curiosa investigación socio-económica, de las que ahora tanto se prodigan, averiguar quiénes son y de qué extracción proceden tales dueños de salas de exposición. Muy pocos serían los comerciantes atraídos a este campo desde otras esferas mercantiles, aunque los hay, sobre todo, mueblistas, libreros, decoradores, joyeros, etc. En muchos casos, el que aporta el capital no aparece como el dueño del negocio, encubriéndose con un apoderado, socio o familiar que dé su nombre. Hay ingenieros, abogados, arquitectos, pintores, coleccionistas, profesores, damas de sociedad, etc., = etc. En todo caso, el marchante ajeno al arte pone al frente de su negocio a una persona que hace de relaciones públicas =

universitario, escritor, chamarilero... Ya en los años anteriores al boom, he visto yo a un periodista mediano, crítico de arte de poca altura, saltar a la Presidencia del Patronato de un Museo y bajar después a encargado de ventas en una sala de arte de escasa categoría. En el mundo internacional, los monstruos sagrados del comercio de arte -el gran comercio de arte, el que vende a los Museos y coleccionistas de América-, pueden incluso tener a sueldo a ciertos conocidos conservadores de museos que les informan o los asesoran en casos señalados, más o menos secretamente. Claro está que la mayor parte de las veces es un secreto a voces y las gentes del mundo artístico saben a qué atenerse a este respecto. Algunos han hecho compatible la Dirección de un gran museo con este expertizaje venal; ilustres ejemplos podrían aducirse desde la mitad del XIX, al menos.

No creo que haya un censo de artistas en nuestro país. Pero ¿a qué llamamos artista hoy? Porque en nuestros días no hay criba, ni selección, ni inhibición alguna en los que exponen. Hoy presenta sus cuadros, sin complejo, el joven apenas iniciado en el manejo de los pinceles, la señorita aficionada, la dama que, aburrída y acomodada, quiere sentirse ligada a un mundo exciting; al lado de ellos, en minoría, el artista de vocación, el profesional con decenios de práctica del arte (9). Lo importante es fabricarse pronto un curriculum, con recortes de prensa y prólogos de personas más o menos conocidas -a veces totalmente desconocidas- al frente de los catálogos. Todos tienen premios en una bienal provinciana, cuadros en Museos o colecciones, a veces en América o Australia, de todos ha escrito alguien que son geniales o exquisitos o, al menos, que tienen un mensaje, social o psicológico -freudiano muchas veces- que comunicarnos. La exageración, la retórica o la extravagancia, el exhibicionismo tejen sus redes en torno a estos genios al por mayor y nos perdemos en su maraña y, en tantos elogios de los que nos sonreimos. Pero la rueda marcha, y alguien, muchos, ponen el vaso a la espita.

Por si esto no fuera bastante, han aparecido hace unos años las subastas que se han convertido en Bolsas supletorias para ayudar a la inflación con espectáculos sociales, en ferias de vanidades que agitan cifras, pujas y resultados en los que muchas veces no creemos. Se lanza un cuadro como globo-sonda para ver lo que puede obtenerse, siempre con un precio más alto que el último de que se haya oído hablar del mismo autor, se hace subir la cifra por los procedimientos acotumbrados; si se fracasa, se camufla la venta pujando el mismo propietario o sus amigos; en caso extremo, se retira y se guarda el cuadro para lanzarlo meses o años después cuando se haya olvidado el fracaso. Pero el dinero se mueve; artistas por los que nadie hubiera dado una suma de cinco cifras aparecen obteniendo precios de seis y de siete. ¡Cuántos entusiastas inversores perderán, con el tiempo, sus ilusiones y su dinero! Pero el in

(9) He leído en una revista internacional que se calcula en 1.000.000 el número aproximado de pintores que existen en el mundo.

termediario cobra sus comisiones y prospera. En las subastas, la comisión suele ser del 30%; en las salas de exposiciones = los artistas pueden ser esquilimados con el 40 o más. Ya se sabe; local, luz, catálogos, propaganda, obsequios; a veces = -demasiadas- un cocktail de inauguración...

Que en nuestro semi-desarrollado e inflacionario país se mueve dinero en torno a este negocio lo prueba el hecho de que, = por primera vez en la historia, alguna casa internacional de subastas ha venido a plantar sus tiendas en Madrid, para llevase lo que pueda de este botín ocasional... hasta que deje de rendir. Entramos en el mercado internacional por la gatera; exportando pintores de fama improvisada y, desde luego, en su mayoría abstractos, para el consumo de países más poderosos, = y así nuestro dinero ingresa en negocios extranjeros que vienen a explotar esta anómala situación. Pero no se enriquece = España con cuadros de primera fila ni de ayer ni de hoy, ni = nuestros museos o nuestras colecciones verán advenir, en esta oleada, obras que contribuyan a ensanchar nuestras curiosidades o a aumentar el Tesoro artístico. Y el Estado, siguiendo el boom, organiza exposición tras exposición y gasta millones en transportes, catálogos, viajes, empleados... sin que enriquezca a nuestros Museos con nuevas e importantes obras. Y ha derrochado millones en un Museo contemporáneo que no sabremos con qué llenar (10) y donde jamás se colgará un cuadro extranjero importante, porque se alimentará de la producción local, continuando nuestra clausura cultural.

No me interesa tanto lo que haya en todo esto de fenómeno económico, fatal a veces, en su proceso inflacionario y especulativo, como los efectos, que creo negativos, sobre el arte mismo. Nuestro país era pobre, pero digno, y no había entrado en el camino de la comercialización masiva de las artes que tan dura y noblemente condenaba el inglés Eric Gill hace 40 años. No es progreso haber degradado este mundo puro a costa de haber enriquecido a algunos pintores... y a casi todos los marchantes o intermediarios. Me he formado al lado de un maestro universitario, D. Elías Tormo, que siempre hizo principio de permanecer alejado totalmente del mundo del comercio. Recordaba yo, al morir Sánchez Cantón, que en un libro publicado en 1912 se felicitaba en el prólogo de que no hubiera arraijado en España "la planta maldita del crítico comerciante" = (11). Ya no hubiera podido escribir esas palabras porque la ola espuria de la especulación con las obras de arte ha llevado su degradación a ciertos estratos que antes se consideraban limpios de afán impuro de lucro, y la sociedad de entonces no hubiera aprobado la tolerancia con que en nuestros tiem

(10) Llevamos, en cambio, años hablando de la descongestión = del Museo del Prado o de la necesidad de un teatro de = ópera y ballet, sin que pasemos de la palabras vanas.

(11) Me refería al libro Retratos del Museo del Prado publicado por la Junta de Iconografía Nacional, págs. XII-XIII. Me referí a ello en la necrología de Cantón. (D. Francisco Javier Sánchez Cantón. In memoriam...) publicada en = la revista "Academia" (órgano de la de Bellas Artes), Madrid, 1971.

pos relajados se conllevan las transgresiones de unas normas éticas, no escritas, pero que no perderán nunca su validez para los que todavía llamamos personas honorables.

Dinero, especulación, inflación han venido a perturbar en nuestro país, tradicionalmente pobre, pero honrado, la vida del arte en toda su compleja trama de conexiones. Sin confundir prosperidad con corrupción, no creo que podamos felicitar nos de ello. En la descripción de los fenómenos de nuestro tiempo no me resigno a desdeñar ciertas consideraciones éticas, aunque no sea mi propósito predicar en desierto...

NOTICIAS DE LA FUNDACION

COMISION ASESORA

Se reunió el día 15 de noviembre. Al almuerzo de trabajo asistieron como invitados los señores: don Emilio Alarcos Llorach, don Francisco Yndurain y don Andrés Amorós.

PARTICIPACION EN EL II COLOQUIO DE FUNDACIONES

Se ha celebrado en Buitrago (Madrid) los días 21 y 22 de noviembre el II Coloquio sobre Entidades sin Finalidad Lucrativa -cuya información general se ofrece en la última página de este Boletín, dedicada a noticias de Fundaciones-, en el que fue elemento central un Panel sobre "la acción social de las Fundaciones en España". Intervinieron en él representantes de numerosas Fundaciones, que expusieron las actividades desarrolladas por éstas en los distintos campos.

Representaron a la Fundación Juan March el Director Gerente, don José Luis Yuste Grijalba, y el Director de Servicios Técnicos, don Francisco Serrano Aguilar. En su ponencia el Director Gerente, tras una breve descripción de los rasgos esenciales y de la organización de la Fundación, expuso sus principales líneas de acción en los dominios de la ciencia, el arte, las actividades culturales y la asistencia social.

NOMBRAMIENTOS

- Don Francisco Calés Otero, que fué Asesor Secretario del Departamento de Música desde 1970 a 1972, ha sido nombrado Comisario Nacional de la Música en la recién creada Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.
- Asimismo, ha sido nombrado Director General de Radiodifusión y Televisión don Jesús Sancho Rof, Asesor Secretario del Departamento de Física de la Fundación.

OPERACIONES ESPECIALES

El Consejo de Patronato de la Fundación acordó últimamente la concesión de las siguientes ayudas de carácter científico, cultural y social:

- INSTITUTO PROVINCIAL DE BIOQUIMICA CLINICA (Barcelona)

Con el fin de iniciar una investigación sobre "Los mucopolisacáridos del sistema nervioso central" se concede una ayuda económica al Instituto Provincial de Bioquímica Clínica-Fundación Juan March, adscrito a la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigido por el profesor Juan Sabater.

El citado trabajo se inicia a la luz de los resultados y experiencia obtenidos con las investigaciones sobre "criterios bioquímicos de maduración del sistema nervioso central en la especie humana", a las cuales contribuyó la Fundación con otra ayuda en 1972.

- INSTITUTO PROVINCIAL DE OBSTETRICIA Y GINECOLOGIA. CIUDAD = SANITARIA "FRANCISCO FRANCO" (Madrid)

Con destino al Servicio de Neonatología y Medicina Perinatal de este Instituto, se acordó una subvención para contribuir a la adquisición de un espectrofotómetro de absorción atómica.

- INVESTIGACIONES ARQUEOLOGICAS SUBMARINAS EN LA ISLA DE MENORCA

Un equipo científico dirigido por Manuel Fernández Miranda realizará, con ayuda de la Fundación, un trabajo de investigación que permita rescatar algunos yacimientos submarinos de la isla y contribuir al estudio del comercio y navegación antiguos en esa zona. El trabajo abarca los siguientes puntos: la extracción de barcos y piezas, el examen arqueológico de los materiales, un estudio tecnológico de las piezas y el encuadre histórico posterior.

- RESTAURACION DEL "CASAL DEL TORO" DE MENORCA

Atendiendo una solicitud inicial de la Asociación de "Amics del Toro", se acordó una subvención económica para la restauración y adaptación del "Casal del Toro" de Menorca, verdadero centro cultural y social de la isla donde tendrán lugar diversas actividades: reuniones, conciertos, exposiciones artísticas, conciertos musicales, biblioteca, etc.

- XI CONGRESO DE FILOSOFOS JOVENES

Concesión de una subvención para la realización del XI Congreso de Filósofos Jóvenes, celebrado en Madrid y organizado por la Sociedad Española de Filosofía, y cuyos seminarios y conferencias tuvieron el tema general de "El estatuto epistemológico de las ciencias del hombre".

- THAMES POLYTECHNIC (Londres)

Con destino a la sección de castellano de la Biblioteca de este centro de Enseñanza Superior londinense, se acordó la donación de algunos fondos literarios españoles, que han de servir a estudiantes de la nueva titulación académica en lenguas modernas establecidas en dicho centro.

- INTERNATIONAL LAW ASSOCIATION

Contribución económica a las actividades de la sección Española de esta entidad integrada por juristas especializados en Derecho Internacional.

- OTRAS AYUDAS

Finalmente se han concedido dos ayudas en concepto de Asistencia Social al Colegio de Santanyí de Palma de Mallorca, atendido por las religiosas franciscanas Hijas de la Misericordia, para la construcción de algunas instalaciones; y al Monasterio de Norbertinas Premonstratenses de Santa Sofía, Toro (Zamora), para adquisición de material de trabajo.

 BECAS PARA ESPECIALIZACION EN METODOS FISICOS APLICADOS A =

LA BIOLOGIA

Tras el fallo del Jurado correspondiente han sido adjudicadas tres Becas para especialización en métodos físicos aplicados a la Biología, con cuya Convocatoria se inició la segunda fase del Plan de Biología. De esta manera se continúa el trabajo de la etapa anterior, dedicada a investigaciones en Neurobiología y Genética, completadas por el Programa de Investigación y el tema obligado en las becas de este campo científico.

Los adjudicatarios de estas becas y sus temas respectivos son los siguientes:

- José María Drake Moyano
"Simulación electrónica del aparato vestibular"
Centro de trabajo: Facultad de Ciencias de Sevilla.
- Jesús Sanz Perucha
"Estudio analítico de las prostaglandinas y esteroides contenidos en el líquido amniótico"
Centro de trabajo: Instituto de Química Orgánica del CSIC, Madrid.
- Pedro Puigdomenech Rosell
"Estudio de la conformación de las fracciones f1, f3 y f2a1, histonas de timo de erizo de mar, por resonancia magnética nuclear de alta resolución"
Centro de trabajo: Portsmouth Polytechnic (Inglaterra) e Instituto de Biología del CSIC en Barcelona.

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

 TRABAJOS FINALES APROBADOS

FILOSOFIA

- José Hierro Sánchez-Pescador
"La teoría de las ideas innatas y el concepto de a priori consecuencias filosóficas de la psicolingüística actual"
- Carlos Solís Santos
"Sobre la historia de la ciencia y el desarrollo científico. Una crítica al carácter formal de la teoría de la ciencia".

LITERATURA Y FILOLOGIA (Estudios)

- Antonio García Berrio
"Teoría literaria. Del Renacimiento europeo al Barroco = español. Tradición y 'patrón' horacianos".

LITERATURA Y FILOLOGIA (Creación)

- Sagrario Torres Calderón
"Los ojos nunca crecen". (Poema)

ARTES PLASTICAS (Estudios)

- Eduardo Gándara García-Moncó
"Notas sobre la percepción y organización visuales"
Centro de trabajo: Centro Scolastico Industrie Artistiche
de Lugano (Suiza).

ARTES PLASTICAS (Creación)

- Jorge Teixidor de Otto
"Realización de obras pictóricas"

MUSICA (Estudios)

- Pedro Calahorra Martínez
"Pedro Ruymonte (Zaragoza 1565-1627). Obras Completas"

MUSICA (Creación)

- Ramón Barce Benito
"Concierto para piano y orquesta"

BIOLOGIA

- Antonio García-Bellido y García de Diego
"Diseción genética del desarrollo del blastema de ala en
Drosophila"

GEOLOGIA

- José López Ruiz
"Evolución espacial de las condiciones metamórficas en la
Sierra de Guadarrama. Su influencia en la composición mi-
neral"

DERECHO

- Miguel López-Muñiz Goñi
"Informática jurídica"

CIENCIAS SOCIALES

- Isidoro Alonso Hinojal
"Estructura social y enfermedad"

AVANCES DE TRABAJO

Asimismo se han dictaminado 28 informes sobre los avances =
de trabajo enviados por los Becarios a la Fundación. De --
ellos 19 corresponden a España y 9 al extranjero.

NOTICIAS DE BECARIOS

NOMBRAMIENTOS

- La Real Academia Española ha elegido como Miembro de Número a Manuel Alvar López, beneficiario de una Ayuda de Investigación en 1957 y de una beca de estudios en 1973, y actualmente Vocal del Jurado para estudios de Semántica en el extranjero.
- Mario Antolín Paz ha sido nombrado Director General de Teatro y Espectáculos.
- José Carlos Vílchez fue nombrado el pasado mes Director del Politécnico de la Rábida (Huelva).

ACTIVIDADES CIENTIFICAS

En el XXVI Congreso Internacional de Ciencias Fisiológicas, = celebrado recientemente en Nueva Delhi, el profesor José María Rodríguez Delgado ha presentado sus últimas investigaciones en materia de estimulación cerebral.

ACTIVIDADES MUSICALES

- Tomás Marco ha estrenado en las Jornadas de Música Contemporánea del Festival de Otoño, de París, su sinfonía "Escorial", compuesta con ayuda de la Fundación.
- Otro estreno mundial ha sido el de la ópera "Edipo y Yocasta" compuesta por Josep Soler con ayuda de la Fundación.
- Dentro del V Ciclo de Intérpretes Españoles en España han = ofrecido sendos recitales de canto las sopranos María Muro, = en Oviedo, y Montserrat Alavedra, en Lérida; y ha dado un concierto de arpa en Salamanca María Rosa Calvo Manzano.

EXPOSICIONES ARTISTICAS

La pintora Gloria Merino presentó una serie de óleos en la Galería Nonell, de Castellón. La escultora Luisa Granero expuso bronce en la Galería Blanco, de Zaragoza.

INFORMACION CIENTIFICA CULTURAL Y ARTISTICA

TEMAS CULTURALES

¿CRISIS O MUTACION DE LA AYUDA INTERNACIONAL?

El final de algunas ilusiones

Algunos cronistas no dudan en hablar de una "crisis de la ayuda". Es preciso revisar y modificar ciertas concepciones y prácticas a fin de orientar a la acción internacional en favor de los países en vías de desarrollo hacia una nueva fase donde aborde más inmediatamente las realidades del mundo actual.

La primera revisión concierne a la apreciación de las posibilidades de "la ayuda" y los resultados que de ésta se pueden esperar: la ayuda pública no alcanzará los niveles calculados. En 1971, sólo representaba el 0,35 por 100 del producto nacional bruto de los países industrializados, es decir, la mitad del objetivo fijado para el Segundo Decenio del Desarrollo; y según el último informe del Comité de Ayuda al Desarrollo de la OCDE, en 1972 este porcentaje, en lugar de progresar, se ha reducido, pasando a un 0,34. De manera general, se puede decir que el valor real en dinero de las corrientes y de las intervenciones de diverso género, que se pueden calificar de asistencia, se halla en regresión relativa en el conjunto de la economía de los países desarrollados, tanto del Oeste como del Este. Como esa economía se halla en constante expansión, este hecho no puede ser atribuido a necesidades económicas; es una determinación política.

El deber de las organizaciones internacionales consiste en tener en cuenta esa dura realidad política, como dato esencial en la apreciación de sus medios y en la definición de sus objetivos en materia de asistencia para el desarrollo.

En las condiciones actuales, la ayuda internacional sólo puede constituir, en el conjunto del esfuerzo de desarrollo, un elemento quizás cualitativamente importante pero cuantitativamente secundario. Vemos, por ejemplo, cuán extremadamente modesta es la programación en cada país de la ayuda al Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

De aquí se deducen dos conclusiones generales. La primera es que las organizaciones internacionales no pueden ser conside-

radas responsables del empeoramiento de la situación. No se = les han concedido los medios para intervenciones decisivas. La otra es que, para conseguir una reducción progresiva del subdesarrollo y de la desigualdad de la condición humana entre = los pueblos, la acción internacional debe orientar todavía = más sus esfuerzos en una dirección en beneficio de los países subdesarrollados, mediante una metódica reorganización del co = mercio mundial, empezando por los productos básicos; reducción masiva, por un nuevo régimen de patentes, del coste, general = mente muy elevado, y a veces prohibitivo, de la transferencia de tecnología, de la que estos países sienten una necesidad = vital, y revisión de las condiciones de explotación de la tec = nología extranjera, en el sentido de reforzamiento de la eco = nomía nacional y no, como a menudo sucede, en interés sobre = todo de las sociedades multinacionales sin patria. Todo el -- mundo sabe que tales medidas se refieren más a una profunda = reforma del sistema general de las relaciones económicas in = ternacionales que a una labor de asistencia.

La ayuda al cambio en pro de una mayor justicia nacional

La ayuda internacional, aunque es evidente que sólo puede ac = tuar en el marco de una cooperación leal con los Gobiernos im = plicados y a petición de éstos, debe evitar contribuir -volun = taria o involuntariamente- a la consolidación sistemática del "statu quo" económico y social. No puede consagrarse a corre = gir las iniquidades de esta distribución en el plano interna = cional sin preocuparse también de las existentes en el nacio = nal. Por esto, debe consagrarse tanto a empresas de innovación como a la ayuda a organizaciones internacionales. Aquí es don = de resultará más rentable y don = de mejor servicio pueden pres = tar las organizaciones interna = cionales a los Gobiernos que = en ellas confían.

La cooperación internacional: trampolín y no argolla

La ayuda internacional debe = cambiar su espíritu y sus méto = dos para tener en cuenta las = modificaciones que se han ope = rado en la situación y actitud de los países a los que se di = rige. No debe ser concebida y practicada como una aportación de recursos adicionales a los recursos nacionales, sino como un medio de favorecer la movi = lización más amplia y la mejor utilización de estos recursos nacionales. Parece cada vez = más evidente el interés de una cooperación al nivel de la pre = paración y de la adopción de = políticas, estrategias y pla =

Paulino Garagorri hace la presentación del «Epistolario» de José Ortega y Gasset, publicado por la colección El Arquero. En el libro se incluyen muestras de la correspondencia epistolar del filósofo español con Francisco Navarro Ledesma, Maragall, Miguel de Unamuno, Ernest Robert Curtius y Victoria Ocampo. «Por la calidad de sus destinatarios —escribe Garagorri—, y por la extensión temporal abarcada —desde 1904 a 1949—, estas cartas contienen un aspecto de la personalidad de Ortega, cuya revelación ofrece el mayor interés. Tres alcances resultan especialmente valiosos: el testimonio autobiográfico, de esencial importancia para comprender en cada momento la circunstancia de sus proyectos y realizaciones; la ostentación de una madurez de juicio en años juveniles que tiene caracteres del todo excepcionales, y algunas páginas —de 1938—, que habrán de figurar entre sus más decisivas precisiones filosóficas acerca de radicales cuestiones que afectan a temas de gran interés en el campo de la actual filología.»



nes. Desde hace algunos años realizamos esta experiencia en = la Unesco en los sectores clave de las políticas de la educación, de la ciencia y de la cultura.

Incorporación de la ayuda al desarrollo cultural nacional

Cuanto más se integra en el proceso nacional de desarrollo es ta cooperación, más naturalmente se ve conducida a conceder = un lugar importante a los factores culturales. Y ello porque la cultura resume lo esencial de las motivaciones de los indi viduos y de los pueblos y porque se confunde con la conciencia de la personalidad nacional. El desarrollo cultural se presen ta entonces no como un lujo innecesario del desarrollo sino = como una dimensión esencial del conjunto del pueblo. Aquél -- no es tarea de los tecnógratas. Técnica: ciencia de los medios, política: arte de las opciones de la acción; cultura: concien- cia intuitiva o reflexiva de los valores por los cuales se de finen los fines. Y ésta es la razón por la que el desarrollo, empresa humana total, es asunto de todos.

Dos sectores pilotos de la nueva práctica de la Unesco

Estas consideraciones proceden de la experiencia de la Unesco tal como ha operado desde el comienzo del presente decenio en el marco de una política expresamente aprobada por el Consejo Ejecutivo y la Conferencia General. Veamos algunas observacio- nes relativas a la acción de la Unesco en los sectores de la educación y la cultura.

En lo que concierne a la "educación" el objetivo principal du rante el Primer Decenio del Desarrollo era, tanto para la Or- ganización como para sus Estados miembros en vías de desarro- llo, lo que después se ha llamado la expansión lineal de los sistemas educativos. Pero hoy esta expansión no podría propor- cionar la solución para los problemas del presente y del futu- ro próximo; conduce a contradicciones tales como: ausencia de relación entre la educación y el empleo, evidenciada por el sub- empleo de los titulados; coste prohibitivo de un sector que = no beneficia más que a una fracción de la población, comprome- tiendo el desarrollo de los otros sectores; inadaptación del contenido de la educación a las situaciones reales; rigidez = de las estructuras en contraste con las necesidades y las as- piraciones de una sociedad en evolución; ineficacia interna, = que conduce al abandono de los estudios de un creciente núme- ro de jóvenes sin calificación.

Para ayudar a los Estados miembros a reconsiderar el papel, = formas y medios de la educación, constituí en 1971 una Comi- sión Internacional sobre el Desarrollo de la Educación a la = que pedí que realizara un inventario de la educación actual y describiera los principales rasgos de una concepción global = de la educación del futuro. La idea clave del Informe es que la educación no se define ya con referencia a un contenido de terminado de saber y de deber que se trata de asimilar y de = aplicar, sino que se inventa y se vive como un proceso exis- tencial del individuo -y de la sociedad-.

Dado que la verdadera naturaleza de la educación es global y permanente, la educación nueva debe organizarse de manera que

pueda franquear los límites de las instituciones, programas y métodos en los que se ha fragmentado y fijado progresivamente

Por sus análisis de la situación actual y sus concepciones = sobre opciones futuras, esta reflexión ha suscitado un vivo = interés mundial por la renovación de la educación. De ahí ha resultado un cierto número de peticiones dirigidas a la Orga = nización por diversos Estados miembros para obtener el apoyo de la Secretaría en la ayuda a las autoridades nacionales a = identificar y analizar los proble = mas y a buscar alternativas a = los sistemas actuales; éstas debe = rán tener en cuenta las posibilid = dades de la educación no escolar, las nuevas tecnologías educativas debidamente adaptadas a los con = textos nacionales y los imperati = vos de la democratización del ac = ceso a la educación, así como las necesidades de la educación perma = nente.

La cultura como concienciación

La cultura se encuentra hoy en el eje de la política; es invocada = tanto para justificar actos de go = bierno, desde los más liberales a los más represivos, como para sus = citar o apoyar las corrientes de opinión y los movimientos reivin = dicativos o revolucionarios de = las masas.

Sin embargo el secreto de la cul = tura permanece oscuro, a pesar de los esfuerzos de las ciencias so = ciales y humanas que, con frecuen = cia, no captan más que sus gestos o productos, no su vida esencial. El cambio que se ha operado es = que un número cada vez mayor de = hombres siente que la cultura les aporta recursos correctivos, o en su defecto, esperanzas o evasio = nes.

De esta manera, cuando la raciona = lización científica y técnica del trabajo y la uniformización del = "habitat" despersonalizan al indi = viduo, la cultura significa para cada uno la recuperación de su = identidad, de su capacidad de -- crear y de manifestarse; cuando = los nuevos sistemas de comunica = ción, calificados como de masas, = someten al individuo a un haz de

"REALITAS": PENSAMIENTO ZUBIRIANO

Hay varias razones por las que X. Zubiri vuelve a ser actualidad en estos momentos: cumplirá pronto setenta y seis años —vasco, de San Sebastián, nace en diciembre de 1898—; ahora, hace veinte años, aparece su primer libro «Naturaleza, Historia, Dios»; y, por último, la reciente presentación al público, de «Realitas», que, como se ha dicho, nace al servicio de tres fines: exposición e interpretación del pensamiento filosófico de Xavier Zubiri, desarrollo de la variedad de temas en que su filosofía se muestra con fecunda riqueza y que han sido aún expuestas por el filósofo con la extensión que se desea, y también, desde un estricto conocimiento de causa, crítica de las teorías zubirianas.

En «Realitas» se reúnen un conjunto de trabajos que componen el primer tomo de la colección publicada bajo la dirección del Seminario Xavier Zubiri. Recuérdese que, en 1953, un grupo de intelectuales españoles (Aranzategui, Laín Entralgo, Julio Palacios, Garrigues, Grande Covan, Tovar, Zaragueta y otros) colaboraron en un libro-homenaje por las lecciones de sus cursos extraordinarios, tributo de admiración al maestro.

Xavier Zubiri estudió Filosofía con Ortega, Husserl y Heidegger; Matemáticas con Rey Pastor y Julio Palacios; Física teórica con Erwin-Schrodinger y con el príncipe de Broglie; Biología teórica con Noyons y Van Gehuchten y Mangold; Lenguas orientales e Historia antigua con el P. Deimel en Roma, y con Labat, Dhorme y Deleporte en París... Con una extraordinaria cultura filosófica y científica, y gran temperamento metafísico, Xavier Zubiri es uno de los pensadores españoles —dije en otra ocasión— más sutiles y profundos desde Suárez a hoy. Pocos como él tan fervorosamente vinculados a una vida intelectual que se hace fecunda, lúcida, sobre el molde firmísimo de la catolicidad.

El hombre, según él, está atado a la vida, tiene que hacerse entre y con las cosas. Pero no recibe de ellas el impulso para la vida; recibe, a lo sumo, estímulos y posibilidades para vivir. No le basta poder y tener que hacerse. Necesita la fuerza de estar haciéndose; que le hagan hacerse a sí mismo...

Y Xavier Zubiri, siempre actual, terminará diciendo que estamos religados a lo que nos hace existir. Lo que nos descubre que «hay» lo que religa: Dios. Porque la existencia religada es una «visión» en el mundo y del mundo en Dios.—Sabino ALONSO-FUEYO.

informaciones indistintas y le transforman en un espectador = pasivo, la cultura significa, para cada uno, el medio de situarse en el mundo; cuando la urbanización arranca al individuo de sus raíces y de sus tradiciones, la cultura significa el poder religarse a su propio patrimonio. Finalmente, cuando el hombre de la sociedad post-industrial se pregunta lo que = está haciendo sobre la Tierra, la cultura puede orientarle en la búsqueda de una respuesta.

De ahí que la cultura no se reduzca ya hoy a algunos pasatimes artísticos reservados a una minoría; es, a la vez, actual y recibida.

Pero para que el desarrollo cultural ocupe el lugar que le = corresponde en el desarrollo global es preciso que, en el establecimiento de los datos ofrecidos, en el análisis de los = problemas y en los procesos de decisión, planificación y realización, los especialistas y los responsables del desarrollo cultural dispongan de una metodología con un grado suficiente de racionalidad para poder dirigir el desarrollo global, integrando estas informaciones y nuevos enfoques en sus propias = gestiones.

La Unesco se halla activamente comprometida en la promoción = de esta racionalidad en el triple plano de las investigaciones experimentales sobre los hechos, de la reflexión fundamental sobre los conceptos y de los estudios de gestión por lo = que se refiere a las estructuras y a los métodos de la acción.

Y aunque se trata de una empresa a largo plazo, desde que se = celebró en septiembre de 1970, en Venecia, la Primera Conferencia Internacional sobre las Políticas Culturales, es la Organización objeto, por parte de los Estados miembros, de demandas cada vez más numerosas referidas a problemas fundamentales.

(René Maheu, "Perspectivas", nº 2, 1974, pág 207-214)

CIENCIA

TRAS LAS APARIENCIAS DE LA CIENCIA Y EL ARTE: ALGUNAS REFLEXIONES CRITICAS

Los análisis convencionales de la relación entre ciencia y arte tienden a concentrarse en las semejanzas y diferencias entre los dos. O bien se detienen en los efectos directos, desde la elección de tema hasta el desarrollo de nuevos medios y técnicas que la ciencia pretende haber tenido sobre el arte, o viceversa. Tales métodos son utilizados ya se consideren ambos como actividades intelectuales, ya como esferas particulares de la actividad social. La ciencia considerada como actividad intelectual sólo puede compararse provechosamente con el arte en un marco intelectual similar. Lo mismo cabe decir si consideramos a la ciencia o al arte como actividades sociales.

La aparente contradicción entre ciencia y arte, en la sociedad contemporánea, es función tanto de la manera en que esas actividades son interpretadas socialmente como de su propia naturaleza. Es necesario, por consiguiente, distinguir dos etapas en la relación entre ciencia y arte. En primer lugar, ¿cuál es la función cultural de la ciencia en la sociedad, en oposición a su papel económico o instrumental? En segundo lugar, ¿cómo relacionamos esto con la práctica contemporánea del arte? El análisis quedará limitado al ambiente cultural de las sociedades industrialmente avanzadas.

La idea que tenemos del valor cultural de la ciencia no es, en realidad, más que un disfraz mitológico que enmascara los factores políticos e ideológicos que constituyen la forma y el contenido de la actividad científica. El arte contemporáneo ha intentado apropiarse de las prácticas metodológicas y de las categorías cognoscitivas -por ejemplo, objetividad y neutralidad de valores- de la ciencia, como parte de un programa que puede interpretarse como la búsqueda de la verdad trascendental. Los artistas crean una mitología en torno del arte con el mismo propósito, despolitizante y fetichista, que el creado en torno de la ciencia.

Las aparentes contradicciones entre ciencia y arte surgen no al nivel de la práctica individual o social, sino al nivel de sus respectivas mitologías; y como la función de éstas es política, tales contradicciones no pueden resolverse más que a través de una acción social y política.

La ciencia y nuestro estilo de vida

La importancia de la ciencia (y, en particular, de la tecnología) en la sociedad contemporánea no solamente ha producido aumentos espectaculares en el nivel y la calidad de vida, si-

no que ha representado un papel trascendental en la creación de un estilo de vida para el hombre contemporáneo.

El arte contemporáneo ha reflejado esta situación al hacer uso pleno de las posibilidades técnicas ofrecidas por este nuevo conocimiento científico (materiales plásticos, luces eléctricas, recubrimientos ópticos, óptica de fibras y técnicas electrónicas diversas).

La conversión de una nueva tecnología en arte ha conducido, no pocas veces, al desarrollo de una nueva forma artística: televisión y cinta vídeo, holografía, autómatas y arte cinético, fotografía, arte por computador y algunos aspectos del llamado arte "op".

Igualmente importante es la visión universal que la ciencia y la tecnología han traído consigo. La ciencia ha tenido un impacto dramático en la imagen que tenemos del mundo y de la posición que en él ocupamos. En una época en que la ciencia y la tecnología han sustituido a la religión como principal fuente de verdad sobre la naturaleza de la condición humana, los conceptos básicos a nuestra disposición proceden cada vez más de una interpretación socialmente aceptada de la práctica y metodología de la ciencia, así como de sus resultados.

El hecho de que la ciencia forma una parte cada vez más relevante de nuestra experiencia cultural, se refleja en las actividades de los artistas. Podemos considerar el arte del siglo XX como reflejo de un cambio de propósito: desde la búsqueda de la belleza trascendental, que caracterizó a toda la tradición del Renacimiento y sus manifestaciones subsiguientes, hasta la búsqueda contemporánea de la verdad trascendental. Y así, el movimiento hacia el arte abstracto, no figurativo, puede verse como una extensión de la antigua función mimética del arte, dirigida ahora hacia la representación de verdades subyacentes, en lugar de las verdades superficiales que ofrece la apariencia.

DE UNAS DECLARACIONES DE
E. PRIMO YUFERA, PRESIDENTE
DEL C.S.I.C.

LOS OBJETIVOS IMPORTANTES

...

- La planificación de las investigaciones de los centros ha de basarse en el conocimiento de las auténticas necesidades del país en ciencia y tecnología. Se trata de seleccionar las líneas de investigación más urgentes, en las áreas que sean esenciales para la mejora de la calidad de vida del pueblo español, el desarrollo económico y el prestigio científico. Del entronque de nuestros problemas con la evolución de la ciencia y la tecnología en el mundo, surge la planificación correcta. No es posible relacionar aquí las líneas prioritarias, pero pueden citarse como ejemplo de sectores importantes los siguientes:

- La investigación humanística, enraizada en nuestra mejor tradición cultural.

- Las investigaciones centradas en el hombre y las agrupaciones humanas y, muy especialmente, el estudio de los problemas socio-económicos españoles y los de orden médico.

- La tecnología agraria y de sus industrias derivadas.

- La contaminación del medio ambiente.

- El mejor aprovechamiento de nuestros recursos naturales.

- Las fuentes de energía.

- Las disciplinas científicas, que son la base del desarrollo tecnológico futuro.

- Y algunos otros sectores no menos importantes.

Respecto a la financiación de los planes futuros, creo que para las investigaciones de auténtico interés ~~no han~~ de faltar las dotaciones necesarias.

("Informaciones", Suplemento de la Ciencia y Técnica, 3010.74)

puestamente objetivas, de la realidad donde encontramos una vinculación mayor entre el arte y la ciencia contemporáneos.

La interpretación de la ciencia por no científicos implica inevitablemente cierto grado de mediación social. Dos ejemplos importantes son la sociología de la ciencia y la filosofía de la ciencia. Esto se refleja en cómo los artistas han interpretado la ciencia y a la recíproca. Pero veamos antes la función social y económica del arte y de la ciencia.

En casi todos los países industrializados, la investigación y el desarrollo están dominados por intereses militares e industriales y orientados, por tanto, hacia la creación de máquinas destructivas o hacia la invención de nuevos productos. La

CADA día es más importante el papel que juegan, dentro del panorama de nuestra investigación científica, las fundaciones privadas. Su vitalidad es, o debe ser, más rica que aquellos departamentos o centros de investigación oficiales y aun de aquellos otros laboratorios de investigación de nuestra industria. Creo que está existiendo una conciencia entre algunos empresarios de que una parte de sus beneficios deben volver a la sociedad. De otra parte, una fundación es, ante todo, la posibilidad de un diálogo social que no puede realizarse cuando la actividad empresarial está primada por los beneficios económicos. Creo que las fundacio-

LA CIENCIA

FUNDACIONES

nes están llamadas a jugar un papel muy importante en la sociedad del futuro, siempre y cuando sean fieles a las exigencias de la sociedad. Una fundación es, ante todo, una posibilidad de diálogo, pero para que el diálogo no esté dirigido a sordos requiere, antes que nada, un conocimiento previo de sus fines, una generosidad de actuación muy atenta a cada tiempo.

Entre el mundo de las instituciones, bien sean éstas de la Administración

o de las actividades productivas, las fundaciones son o deben ser un tercer estadio. Algo así como la plaza mayor del diálogo. Donde en verdad los hombres de nuestro tiempo encuentren ese necesario puente entre tanta barahúnda de instituciones con normas burocráticas muy acabadas, a punto de acabar con el aire que respiramos.

Quizá el papel que deben jugar las fundaciones privadas en el mundo de la investigación científica

sea decisivo. Ellas pueden llegar donde otra institución no podría llegar, siempre y cuando se despojen de aquello que más cristaliza el espíritu creativo de los hombres.

Es bueno dejar constancia que estos últimos días, desde campos bien distintos, diversas instituciones y hasta empresas españolas se han lanzado a la bella tarea de promoción de la ciencia en algún campo específico. Sin embargo, no debemos estar satisfechos. Ello no es suficiente. Se requiere un talante más alertado —todavía más alertado— cara al futuro. Sus importantes realizaciones de ahora pueden y deben ser más definitivas. En sus manos está

Octavio RONCERO

("Arriba", 8.11.1974)

ciencia ha perdido su carácter de institución independiente = para convertirse en una empresa industrial más que necesita = cantidades ingentes de organización y recursos. La investigación científica se rinde así, a los imperativos económicos, = que vienen determinados por la forma política del Estado contemporáneo: las características ideológicas han llegado a ser constituyentes del contenido de las teorías científicas.

Los artistas y el orden social

Lo mismo cabe decir del arte. Los artistas, en su gran mayoría, se ven obligados por las normas sociales y por necesidad económica a alinearse con los intereses del orden social en = que operan. Y encuentran que estos intereses reflejan los valores de una élite adinerada de compradores. Cualquier forma

de arte que intente sobrepasar los límites de la aceptación = social se ve privada, muy rápidamente, de un público. Ni el = arte ni la ciencia pueden ser nunca considerados como políticamente neutros, ni en la forma ni en el contenido. Consecuencia de esto es que científicos y artistas sufren una alienación derivada de una pérdida de control sobre la naturaleza = del trabajo que están obligados a hacer y sobre la manera en que su trabajo es utilizado después por la sociedad.

Se ha interpretado la ciencia como la búsqueda de la verdad = objetiva y el arte como cierta forma directa o indirecta de = estímulo mental; hay un notable paralelismo, por ejemplo, entre el concepto de ciencia pura, como búsqueda desinteresada de conocimiento, y el concepto similar del arte por sí mismo, o "l'art pour l'art". Ambas nociones sostienen que no sólo es = posible, sino deseable, aislar la actividad intelectual de -- los intereses sociales.

La neutralidad de los dos, arte y ciencia, como la supuesta = libertad del científico y del artista, es un mito. Sin embargo, el mito cumple una función social muy importante, al dar una comprensión -y, por tanto, legitimar- los fenómenos naturales y sociales de nuestro mundo cotidiano.

Función del cienticismo

Los científicos nos dirán que no existe eso que llamamos verdad objetiva, final, sino sólo conceptos e hipótesis de trabajo que, en el mejor de los casos, son una representación parcial y transitoria de ciertos aspectos de la realidad. Pero = la noción socialmente aceptada de ciencia ignora esta distinción e introduce una interpretación positivista en los presupuestos metodológicos y conceptuales de la ciencia, interpretación -denominémosla cienticismo- que los artistas se apropiaron.

Hay dos consecuencias importantes de nuestra aceptación del = cienticismo. En primer lugar, tendemos a interpretar el mundo a través de las que nos parecen ser categorías objetivizadas de la ciencia, dividiendo nuestro concepto de la realidad en lo subjetivo y lo objetivo. En segundo lugar, que la metodología sustituye a la auto-reflexión; la exactitud de la técnica reemplaza, pues, a la exactitud del significado, y la discusión ética queda eliminada de la práctica social.

Si la noción socialmente aceptada de ciencia es uno de los mitos de la sociedad industrializada, tenemos que formular cuatro preguntas: a) por qué elegir el mito que adscribe a la -- ciencia objetividad y neutralidad política, y no otro; b) por qué aceptar una explicación mitológica de una situación, en = lugar de enfrentarnos con su realidad objetiva; c) cómo encajamos el mito en nuestra manera de ver las relaciones (en términos de semejanzas y diferencias) entre ciencia y arte; y d) qué hacer para identificar y abolir este mito que impone una fuerza represiva sobre el potencial del hombre como ser humano.

¿Por qué este mito?

Hemos observado cómo el desarrollo de la ciencia va inevita--

blemente ligado a consideraciones políticas que reflejan la = distribución del poder y la práctica del control social. Sin embargo, tendemos a mirar a la ciencia como una actividad autónoma, que opera según sus propios métodos, reglas y normas sociales. Se nos obliga a aceptar que el científico sabe más porque sus prácticas metodológicas son las correctas, es decir, científicas, y no porque tenga un conocimiento especial de los problemas humanos y sociales.

Este respeto a la especialización, y la pasividad que engendra, traspasa toda nuestra experiencia social. La misión del = científico ya no es cambiar el mundo, sino interpretarlo, legitimizando así pautas de dominación tanto sobre el hombre como sobre la naturaleza.

La ciencia, que podría ser transformada en una fuerza materialmente progresiva, bajo el disfraz mítico del cientificismo se utiliza, de hecho, para suprimir tal posibilidad predicando = el orden natural y las pautas de dominación y explotación -- mantenidas por el sistema existente. Rechaza como irracional o anticientífica cualquier tentativa de desafiar la autoridad

Se crea el Instituto Tecnológico de Posgraduados españoles

MADRID, 4. (INFORMACIONES.)—«Durante estos días hemos tenido ocasión de conocernos mejor y de trabajar unidos para buscar fórmulas de cooperación más realistas y eficaces que permitan la definitiva instauración en España de un Instituto Tecnológico para Posgraduados, inspirado en el M.I.T. (Instituto Tecnológico de Massachusetts) y contando con la colaboración y ayuda de tan prestigiosa institución», dijo, entre otras cosas, don Alvaro Muñoz, secretario general del I. N. I., durante el acto de la firma de un acuerdo con dicho organismo norteamericano para la creación en España del Instituto Tecnológico de Posgraduados.

«Puedo decir con satisfacción —añadió— que hemos encontrado dichas fórmulas y que por su parte la delegación española (habló en este caso como representante de la nueva Fundación de Servicio, creada para la promoción de este centro por la Compañía Telefónica Nacional de España y por el Instituto Nacional de Industria) está plenamente satisfecha con este acuerdo que acabamos de firmar.»

En la firma del mismo para la creación del Instituto Tecnológico de Posgraduados firmaron por parte del M.I.I. su canciller, doctor Gray, y los doctores Pounds y Brown por parte española, además del citado secretario general del I.N.I. firmó don Santiago Foncilla, consejero delegado de la Compañía Telefónica Nacional de España.

En nombre del Instituto Tecnológico de Massachusetts, el doctor Pounds pronunció unas palabras en las que, entre otras cosas, dijo: «En esta nueva Institución tendremos un ambiente único

nes, inversión de nuevos materiales para la industria y la técnica y solución a nuevos problemas de investigación»

Se deduce en consecuencia que con todo ello se intenta una colaboración con la Universidad en el perfeccionamiento y ampliación de estudios de sus posgraduados

ESTA COMPUESTO POR FUNDACIONES
DEL INSTITUTO TECNOLÓGICO
DE MASSACHUSETTS,
INSTITUTO NACIONAL DE INDUSTRIA
Y LA COMPAÑIA TELEFONICA
NACIONAL DE ESPAÑA

y especial en el que los ya licenciados, maduros y destacados, trabajarán con catedráticos sobre problemas científicos que se planteen. La idea original de estos centros es que los ingenieros que estudian en él se relacionen con los catedráticos y hagan trabajos y colaboraciones con ellos en dichos centros; es decir, que esta relación no será la clásica entre catedráticos y alumnos, sino que servirá para estudiar temas muy importantes para España, tales como pueden ser: creación de nuevos centros de energía desarrollo de las comunicacio-

Por otra parte la investigación se llevará a cabo en contacto con las necesidades tecnológicas de la empresa y la industria española. El M.I.T. creará una oficina especial para este programa con el fin de contribuir a la formación de profesores y colaborar en la elaboración de programas de estudio e investigación.

En la actualidad se encuentran ya en Boston los primeros nueve alumnos que, tras su formación en el M.I.T., podrán integrar parcialmente el profesorado del Instituto Tecnológico de reciente creación.

de la ciencia en términos de los intereses clasistas que defiende, con el argumento de la separación entre ciencia y política.

Ciencia y religión

Freud sugirió que las necesidades antes satisfechas por la religión habían sido sobrepasadas por el verdadero conocimiento del mundo que, a través de la ciencia, hemos conseguido, y -- afirmaba que la llegada de ésta había demostrado que = la religión era una ilusión.

Sin embargo, la ciencia no ha sustituido sino que ha transformado a la religión; se ha convertido ella misma en una religión, realizando aquellas funciones legitimantes e interpretativas que han constituido tradicionalmente la responsabilidad de la religión.

La ciencia, vista desde una perspectiva cultural, es algo más que un sistema de creencias, objeto de un culto fetichista.

Si miramos de cerca al arte, vemos que también él tiene su mitología. En la sociedad contemporánea esto refuerza la distinción entre las necesidades culturales -o "espirituales"- del hombre y sus necesidades materiales.

El arte y nuestra vida material

Volviendo a Freud, fue él quien señaló hasta qué punto la sociedad está dispuesta a aceptar el fetichismo del objeto artístico, porque nos permite eludir la consideración de los aspectos materiales de nuestra propia existencia.

La ciencia, explica, puede interpretarse igualmente como medio de rechazar la realidad y escapar hacia el mundo de deseos reprimidos.

Sin embargo su papel sublimante parece formar parte de su -- predeterminada función social.

Vista ya la manera en que el arte y la ciencia se articulan = individualmente dentro de los términos de la cultura contemporánea, podemos retornar al modo en que la relación entre los dos es interpretada.

Al mantener la distinción entre ciencia y arte, nuestra cultura es capaz de sostener y legitimar la división de nuestra experiencia de la realidad en las categorías de lo objetivo y = lo subjetivo. En ciencia, esto se expresa mediante una acen-- tuación de la necesaria objetividad del método científico. El desarrollo del conocimiento subjetivo se adjudica a las humanidades. Sin negar la importancia del arte, se le sitúa, simplemente, en un compartimiento distinto.

Los auténticos fines de la ciencia

El mantenimiento de esta distinción permite a la sociedad -- atribuir funciones complementarias, pero mutuamente exclusivas, a la ciencia y al arte. La ciencia representa el acto de

abstraer un modelo formalizado a partir de nuestra experien--
cia del mundo natural y social (la tarea del científico es --
descubrir las leyes ocultas de la naturaleza o de la sociedad)
Es decir, que si la ciencia se toma como la ordenación inter--
na, abstracta, de fenómenos experimentados externamente, el =
arte realiza la función complementaria de la ordenación exter--
na, material, de fenómenos experimentados internamente, es de--
cir, subjetivamente.

Al describir la práctica del arte y de la ciencia como un pro--
ceso ordenador, es posible sacar a la luz los aspectos comple--
mentarios de sus supuestas funciones sociales y, al mismo tiem--
po, los aspectos paralelos de sus procedimientos de trabajo.
Se podría incluso sugerir que la cultura, en general, repre--
senta la ordenación de nuestra experiencia social.

Con todo, el peligro de esta interpretación es que el acto =
ordenador, aunque aparentemente un acto creativo, se hace fre--
cuentemente de una manera pasiva y sin crítica: creemos que,
una vez encontrado el orden, éste es significativo por sí só--
lo. Sin una intención progresiva superpuesta, arte y ciencia
se convierten en actividades reaccionarias, confirmando el --
propósito y la estabilidad del "statu quo".

Debemos preguntarnos qué podemos hacer para librarnos del mi--
to que rodea tanto a la ciencia como al arte, para superar --
las evidentes contradicciones existentes entre ambos en las =
sociedades "avanzadas".

No hay respuestas simples. Debería romperse la distinción en--
tre actividad manual y actividad mental, entre teoría abstrac--
ta y práctica concreta, entre las diversas categorías de expé--
riencia social, y hacer revivir el concepto de ciencia y arte
como formas de investigación crítica sobre la naturaleza del
mundo que nos rodea.

La ciencia y el arte deben despojarse de sus disfraces, a tra--
vés de un proceso de auto-reflexión crítica, por parte de --
científicos y artistas, sobre la verdadera naturaleza de sus
actividades y funciones en la sociedad.

(David Dickson, "Impacto", Enero-Marzo 1974)

EDUCACION

PROBLEMATICA DE LA EDUCACION PERMANENTE

La Educación Institucionalizada

La mayoría de las dificultades que encuentra hoy la reflexión sobre la educación provienen de una tendencia a confundir la educación con su aspecto más inmediatamente visible: la educación institucionalizada y especialmente la escuela. Esta grave confusión nos lleva a conceder una importancia desmedurada al acto de enseñar, en menosprecio del proceso de aprendizaje que es lo esencial; a destacar lo que es estructura legal, administrativa y financiera, olvidando los recursos difusos de la sociedad, de la naturaleza y de la vida; y, por último, a limitar la educación a ciertos períodos de la vida (edad escolar, servicio militar, iniciación a la profesión...).

Desde Platón hasta los teóricos de la educación contemporánea, todos los filósofos de la educación repiten que el educando es el centro de la educación y que la única escuela verdadera es la vida; nunca, sin embargo, estas teorías han entrado en la práctica. De hecho incluso un análisis rudimentario de la educación institucionalizada permite darse cuenta de que ésta es esencialmente normativa; tiende en primer lugar a transmitir valores y no a comunicar conocimientos, y mucho menos a ayudar a comprender; una gran parte de la enseñanza tiene por finalidad obtener conductas correctas (ortografía, vocabulario adecuado, estilo particular de los ejercicios escolares, presentación convenida, buen gusto, etc); incluso en los campos científicos, los programas, la secuencia de los conocimientos, una cierta organización preestablecida de las ideas, desempeñan un papel considerable. Así, pues, la educación institucionalizada es necesariamente autoritaria. El maestro es depositario de la conducta correcta y el papel del educando es escuchar y absorber. Esta educación normativa, autoritaria, obligatoria, es además un monopolio; o bien prohíbe o bien minimiza la educación "paralela"; en todo caso no la fomenta.

Si bien la educación institucionalizada transmite los valores de la sociedad establecida, no tiene sin embargo como primera finalidad el desarrollo intelectual o la felicidad inmediata del individuo. Y de la ignorancia de este punto esencial provienen todas las contradicciones en lo que concierne a la educación. Esto no impide que la educación institucionalizada haya cambiado considerablemente en el tiempo y, de manera especial, a lo largo de los dos o tres últimos siglos. Las sociedades tienen necesidad de progresar y su propio progreso las ha obligado a instruir a los individuos; la urbanización ha impuesto la alfabetización de las masas, la industrialización = ha llevado a dar a los dirigentes cada vez más numerosos una formación técnica o científica; y el resurgimiento de la economía del saber tiende a extender ahora una enseñanza de nivel superior a capas cada vez más profundas de la población. = Así pues, el progreso científico lleva consigo una toma de conciencia general. Aún más, la enseñanza se convierte en una

gran empresa que exige rendimiento e innovaciones que permitan hacer la transmisión de conocimientos más rápida, más segura y menos costosa. Las innovaciones preferidas son evidentemente de orden o estructural (planificación) o tecnológico (nuevos medios). El proceso es lento pero inexorable.

¿Qué es la Educación Permanente?

La educación del hombre, como la de todo organismo vivo, es y ha sido siempre permanente. Ahora bien, la educación permanente no es sinónimo de "educación de adultos". Limitar la educación permanente a un grupo de edad -ya sean los adultos o los niños- constituye una contradicción. La educación permanente no es esta o aquella actividad de recuperación ni tampoco la suma de estas actividades, sino la continuidad y la integración del proceso educativo a través de las diferentes edades del hombre.

Tampoco es la "educación recurrente", expresión divulgada por la OCDE, es decir, el despliegue de los períodos de escolaridad (actualmente limitados a la edad llamada escolar) en el conjunto de la vida. Esta distribución más flexible de la escolaridad -que constituiría un progreso evidente- es solo una de las estructuras posibles, entre otras, de la educación permanente propiamente dicha. Podemos imaginar perfectamente una educación permanente basada no en una mayor flexibilidad de la escolaridad, sino en medios completamente distintos (televisión, centros de enseñanza mutua, etcétera).

También se confunde muy frecuentemente con los programas de "perfeccionamiento profesional" o de "reciclaje", dirigido únicamente a los trabajadores, por lo tanto a una determinada época de la vida (veinte-sesenta años). Pero la profesión no lo es todo; la formación política, sanitaria o cultural no son menos importantes para el ciudadano y para el hombre que la formación profesional para el productor.

En el mismo orden de ideas, la igualación de oportunidades en la perspectiva de una promoción máxima para todos es uno de los principales objetivos de la educación permanente, pero no el único. No pueden tampoco identificarse.

Teóricamente la expresión educación permanente consiste en la integración de todos los recursos de que dispone la sociedad para una formación completa del hombre desde su nacimiento hasta su muerte. Y desde un punto de vista práctico la institucionalización de la educación permanente deberá por lo tanto tender a:

- "remediar ciertas carencias" de educación a determinadas edades (adultos), en determinadas ocasiones económicasocioculturales (igualdad de oportunidades, promoción), y determinar aspectos (educación política, educación sanitaria, educación para la vida comunitaria, etc.), o con determinados medios poco utilizados (educación a distancia, educación mutua, etc.);
- realizar acciones en una "perspectiva de continuidad y de integración".

Las implicaciones de la educación permanente

Este programa significaría, de hecho, unas consecuencias extremadamente graves para el sistema escolar, las estructuras socioeconómicas y el conjunto de la cultura. A partir del momento en que los estudios se redistribuyen a lo largo de toda la duración de la existencia, la "obligatoriedad escolar" para los jóvenes de seis a catorce años ya no tiene sentido.

La escuela cambiaría radicalmente de carácter y su tarea consistiría en preparar para la educación permanente y dar el modo de empleo de los instrumentos de información disponibles = (medios de comunicación de masas, clubs de enseñanza mutua, = etc.), lo que supondría, por otra parte, una "movilización de los medios de información" disponibles, la creación de centros de autoservicio educativo, una redistribución completa = de los recursos humanos y de los créditos.

Todo el "sistema de diplomas" cambiaría. El diploma no consagraría ya el final de un período escolar ni tampoco un nivel = de saber en una disciplina determinada, sino ciertos conocimientos o habilidades que podrían continuarse hasta el infinito. Todo el mundo podría obtener, si lo deseara, su equivalente, de lo que se seguiría "una igualdad de situaciones y de = salarios", el fin de los grandes monopolios profesionales (doctores, ingenieros, médicos... y docentes) y, sobre todo, una disminución considerable de las distancias socio-culturales.

La apología de la educación permanente

La educación permanente es una revolución radical que sobrepasa con mucho a la escuela. ¿Qué razones objetivas impone semejante revolución y qué fuerzas reales permitirían llevarla a cabo? la justificación que destaca de manera más general es la aceleración del cambio: nuevas especialidades nacen sin cesar, y en el interior de una misma especialidad, las técnicas se renuevan rápidamente. Los conocimientos aprendidos en la escuela o en la universidad ya sólo son válidos para unos años y la supervivencia en un medio ambiente cambiante exige del individuo que continúe instruyéndose a lo largo de toda su vida. Entramos en la era de la "economía del saber", en la que todo productor tiende a convertirse en un trabajador intelectual. Y como la escuela no da las mismas oportunidades a jóvenes de diferentes medios socioculturales y el ritmo de maduración no es el mismo para todos los individuos, el pleno empleo de los recursos humanos así como la justicia social exigen = que se permita una "recuperación" permanente durante la edad adulta.

Por último el argumento principal reside quizá en el evidente fracaso de la solución actual (la escuela) y en el desarrollo prodigioso de los medios de comunicación de masas. La televisión, la radio, el cine, la prensa, el libro de bolsillo, -- traen al hombre contemporáneo una riqueza increíble de información y sus posibilidades educativas son ilimitadas. Todo el mundo podrá aprender lo que quiera, cuando quiera y donde -- quiera.

¿Qué fuerzas pueden imponer una educación permanente?

Sin embargo el problema no consiste tanto en justificar lógicamente la educación permanente, sino en ver cómo ésta entra en el desarrollo socioeconómico cultural. La primera presión debería venir lógicamente de las exigencias de la producción. En una civilización en que el crecimiento del producto nacional bruto es el objetivo principal, sería normal que la sociedad, en la medida en que sabe que la producción depende del = nivel profesional de la mano de obra, tratara de desarrollar al máximo sus recursos humanos. Sin embargo, tenemos que distinguir aquí entre los tipos de sociedad socialista y capitalista. Aunque es cierto que algunas empresas capitalistas se esfuerzan desde hace una decena de años para la formación de su personal, esta práctica, concierne sobre todo a sectores relevantes (informática, electrónica, banca). En conjunto solamente se generaliza cuando interviene el Estado mediante la concesión de ventajas fiscales o mediante la obligación de cotizar a un fondo de formación profesional, lo que nos lleva = al caso del socialismo. De hecho, sólo en la medida en que = abandona la estricta ortodoxia capitalista, una sociedad puede preocuparse de la promoción de los trabajadores; e incluso entonces parecería que la motivación del Estado fuera de orden político más que económico. La preocupación es suprimir = el paro (reconversión), favorecer a una región subdesarrollada (alfabetización funcional), refrenar las reivindicaciones latentes ofreciendo a los trabajadores posibilidades de promoción.

La única fuerza real que pudiera por el momento imponer la -- promoción permanente es, pues, la demanda social: voluntad expresa de los electores o aspiración difusa de una población = que conviene satisfacer o, al menos, calmar. Parece, sin embargo, que cuanto más modesto es el origen cultural, más débil y vaga es la aspiración a la cultura. El sector intelectual, cada vez más amplio, aunque con un poder político todavía débil, puede "inquietar" considerablemente la opinión pública.= La literatura radical antiescolar (Goodman, Holt, Illich), las investigaciones sociológicas sobre la desigualdad ante la educación (Bourdieu y Passeron, Silbermann), los estudios prospectivos sobre el futuro de una civilización de ocio y de cultura universales (Dumazedier, Fourastié) tienen sobre el público cultivado, y especialmente sobre el cuerpo docente, una influencia considerable.

Los políticos y los tecnócratas tampoco son insensibles a estas modas: algunos miembros de estos grupos pueden ser conducidos -sea por superación demagógica, sea para demostrar = que están "al día"o, simplemente, por convicción intelectual-- a defender la educación permanente.

Las resistencias a la educación permanente

En resumen, si la demanda económica, tal como la sienten las empresas o el Estado, puede llevar a una extensión del perfeccionamiento profesional, no está, al menos hoy, en situación de imponer la educación permanente propiamente dicha. La úni-

Los efectos de la ciencia sobre el arte se reflejan en la adopción de una metodología quasi-científica por los artistas contemporáneos, mediante la cual pueden buscar, descubrir y comunicar esas verdades. Esto, a su vez, refleja una acentuación de la racionalidad y la objetividad en todas las esferas de = la experiencia social, así como un aumento de la importancia de la técnica en general.

Impresionismo y cubismo

El impresionismo fue uno de los primeros movimientos del arte contemporáneo cuya técnica reveló conexiones explícitas con = la ciencia. Se intentaba pintar lo que se veía como la realidad de una imagen visual, independiente de los aspectos materiales de un objeto sólido. Muchos de los impresionistas estaban fuertemente influenciados por la investigación del siglo XIX sobre la naturaleza científica de los colores.

El cubismo y, posteriormente, el constructivismo fueron dos = de los primeros movimientos del siglo XX que intentaron dar a la pintura alguna forma de base científica. Las tentativas de los cubistas de escapar a las limitaciones bidimensionales -- del lienzo pintado muestran un paralelismo con la teoría de la relatividad de Einstein. Existía así, entre los grandes artistas de la época, una conciencia general de las posibilidades que la ciencia estaba abriendo.

Los futuristas italianos hicieron un reconocimiento explícito de la creciente importancia de la ciencia y la tecnología. Es significativo que su período más activo fueran los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, que trajo la violenta convicción de hasta qué punto la tecnología contenía las semillas no sólo de la salvación del hombre, sino también de su destrucción.

Muchos de los que trabajan en el campo del arte abstracto han establecido conexiones explícitas con la metodología de la -- ciencia. Este arte trata frecuentemente de emular el método = científico abstrayendo esas estructuras formales de nuestras experiencias de la realidad cotidiana y las imágenes que ella nos presenta. Se ve, pues, un paralelismo entre el proceso de desnaturalización y ese otro mediante el cual los científicos abstraen aquellas propiedades de un objeto, material o experiencia, cuya estructura formal revelará su verdadera naturaleza.

La objetividad del observador

Otros movimientos artísticos contemporáneos recurren a los -- mismos conceptos de objetividad y despego del observador. El arte se justifica cada vez más por su apelación al intelecto, no a las emociones. El espectador es tratado como un receptor pasivo, no como un intérprete reflexivo que puede relacionar una obra de arte con su propia experiencia.

Vemos, pues, cómo más allá del nivel puramente técnico, la -- ciencia nos ha proporcionado una interpretación del mundo y = un conjunto de técnicas que los artistas han adoptado de buena gana. Es en la esfera de las formulaciones abstractas, su-

ca fuerza real es una demanda social y política todavía vaga, esclarecida poco a poco por los trabajos de los teóricos, frente a la cual las resistencias son múltiples y poderosas. Tenemos en un primer plano la resistencia de la mayoría del cuerpo docente, que entrevé confusamente en la educación permanente el fin de su monopolio, y, más profundamente, la de los titulados, para quienes la educación permanente significa el final de sus privilegios económicos y sociales. Si el acceso a los estudios que llevan al diploma resulta más fácil, éste -- pierde la singularidad que constituía su principal valor. Esto está claro en el caso de las profesiones de élite (médicos, abogados, ingenieros, agregados).

Incluso los menos favorecidos consideran la escuela como la = única oportunidad que les queda, si no a ellos mismos, al menos a sus hijos; la escuela se ha convertido un poco en la lotería del pobre.

Por último, las burocracias políticas tienen que ser hostiles a una empresa que no solamente pondría en cuestión el equilibrio de la pirámide social, sino que daría a los individuos y a las pequeñas comunidades la capacidad de controlar a sus dirigentes y, en último término, de prescindir de ellos.

Parece, pues, que por el momento las fuerzas que se oponen a la instauración de una educación permanente llevan una clara ventaja sobre las fuerzas que podrían apoyarla.

El divorcio entre las proclamaciones y las realizaciones

Así, pues, nos encontramos ante la profunda contradicción de que siendo cada vez más evidente que la educación se encuentra en el centro del problema del desarrollo y de la supervivencia de la sociedad humana, que el sistema educativo actual es perfectamente inadecuado, y que la educación permanente es la = llave de toda renovación y de todo progreso auténtico, sin embargo la puesta en marcha de aquélla tropieza en la práctica con todo un sistema de interés adquirido.

(M. Mauriras, "Revista de Educación", Mayo-Junio, 1974, pág. 48-60)

ARTE

MUESTRAS DE ARTE CONTEMPORANEO ESPAÑOL

La Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio español de Asuntos Exteriores ha organizado una exposición bajo el lema "Arte español de hoy", que se exhibe hasta el 6 de octubre en Munich, simultáneamente en la Haus der Kunst y en el Instituto Español de Cultura. Se exponen en total 190 cuadros y objetos, así como 19 plásticas, de 116 artistas. La selección la ha hecho Luis González Robles, que desde hace 25 años es el responsable de la participación española en las bienales, y la ha hecho con la intención de dar una vista de conjunto lo más completa posible sobre la creación de la generación joven. Mientras que todavía hasta hace algunos años mantenía su vigencia la opinión emitida en 1967 por el conocido crítico español de arte Moreno Galván: "La realidad profunda de la vida española es la contradicción y la vehemencia. La realidad profunda del arte de España es la vehemencia y la contradicción", la selección expuesta ahora en Munich no se diferencia en nada de cualquier otra panorámica de arte occidental vinculada a una región geográfica o humana, como de común acuerdo indican todas las recensiones.

Sin embargo se encuentran exclusivamente trabajos que pueden clasificarse todavía como cuadros, plásticas o formas mixtas. No hay arte concepto, ni análogos no-arte, aunque en la introducción del catálogo esas tendencias se califican como corrientes más importantes del arte moderno español.

A juicio del crítico Wolfgang Rainer (Stuttgarter Zeitung), también resultan oscuros los criterios de selección por lo que se refiere a la edad y a la categoría de los artistas. -- Mientras que la mayoría oscila entre los 35 y los 40 años, han sido también seleccionados algunos de más edad, nacidos hacia comienzo de siglo, como Joan Massenet, Pedro Gasto y Pablo Serrano, mientras que faltan clásicos de los años cincuenta como Saura, Millares y Tapiés, Berrocal y Chillida. "Los patéticos son los que marcan la fisonomía de la exposición: unos pintando con vehemencia y volviendo la vista atrás, el expresionismo abstracto, como Manuel Viola; otros experimentando en el terreno figurativo, como Francisco Cruz de Castro; otros polemizando eróticamente, como Cillero con su relieve de espalda femenina semidesnuda; otros operando a base de alusiones con fragmentos de la realidad, como Bartolozzi".

(W. Rainer, "Kulturbrief" nº 10, 1974, 6-7)

MUSICOS ESPAÑOLES EN PARÍS

Que la escuela de música contemporánea española es una de las más pujantes del mundo era cosa sabida y las Jornadas de Música Contemporánea del Festival de Otoño de París no han hecho más que confirmarlo: de la serie de conciertos dedicados a la

música actual en diversos países (Italia, Inglaterra, Polonia, España), es espacio reservado a nuestros compositores ha sido de los más equilibrados, tanto por la alternativa de valores seguros (Luis de Pablo, Cristóbal Halffter) con promesas confirmadas (Francisco Cano, José Ramón Encinar) como por la variedad de estilos y la presentación en estreno mundial de una de las obras más impresionantes reveladas por este Festival: Escorial, de Tomás Marco.

Escorial, construida con un asombroso rigor matemático (o geométrico, como El Escorial), es una de las raras obras musicales en las que la música pura alcanza a decir mucho más que cualquier texto que se le hubiese añadido. Quizá por temor a ser mal comprendido, Tomás Marco creyó necesario explicar sus intenciones en el programa del concierto. Era innecesario. Basta con el título. La estructura de Escorial (obra musical) nos sitúa inmediatamente ante el otro Escorial, con todo lo que representa para nosotros, lo que pesa en nuestro presente y que, en otro terreno, Saura demuestra con sus retratos apócrifos de Felipe II o en su actual exposición de París.

Se trata de una obra simétrica, articulada sobre un fuerte central, al que se llega por un largo crescendo y al que sigue un diminuendo que nos lleva al final. "Evoca la imagen de una proyección que se acerca a un punto fijo, y que luego se aleja. O la de un monumento recorrido en perspectiva, con dos puntos de huida y un primer plano", escribe un crítico francés. Es, para mí, no sólo una música negra que expresa una eterna angustia histórica, sino, además, una crítica dolida de la interpretación grotesca que han dado de España tantos compositores extranjeros: un ajuste de cuentas con Chabrier (maléfica España), con Debussy =

NECESIDAD DE UNA RENOVACION RADICAL EN LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA

*** Cambian métodos, sistemas, orientaciones

La enseñanza de la música, vistos los resultados obtenidos en la mayoría de las personas que hoy sobrepasan los treinta años, plantea la necesidad de una renovación radical, a partir, ya del nivel preescolar. Hay que cambiar los métodos, los sistemas, las orientaciones. Por ello plantea un problema fundamental a los responsables oficiales y también a la sociedad en general: o la música se entiende como elemento de sensibilización humana, por lo que se considera imprescindible desde los primeros años de la educación, o se piensa que es simplemente una asignatura de adorno y, por tanto, no vale la pena el perder el tiempo en grandes proyectos.

La cuestión está cambiando porque va cobrando crédito en amplios sectores la primera idea. «La música, como elemento de formación global, es esencial en la enseñanza», se dice. Es esencial, por tanto que los niños sientan la música, la valoren, la practiquen. Así estamos asistiendo a una aplicación de la pedagogía activa en el campo musical que, aunque más atrasada en otros terrenos, se va afianzando. Métodos como los de Decroly, Orff Kodaly, etc. se van imponiendo y extendiendo en las escuelas. Todos ellos coinciden en intentar despertar al niño al lenguaje de la música de un modo activo, poniendo técnicas sencillas pero nobles al alcance de su mano: la flauta de pica, instrumentos de percusión, etc. El método no importa tanto como los criterios. Unos criterios que ya fueron puestos en práctica por las escuelas activas municipales de los años 30 y que ahora sólo sería menester recoger y profundizar. Directrices básicas son, por ejemplo, que la música no sólo se ha de oír sino se ha de ver. El disco, dentro de la educación activa, es un instrumento muy útil pero hay que saber usar y complementar. No es un fin en sí mismo. El niño, por otra parte, ha de cantar y bailar. «hacer» música. Entrar plenamente en ella y también trabajarla, confeccionarla.

Otras etapas

Introducir todo esto en la escuela requiere unas etapas: primero promover la educación de los más pequeños, en forma gradual, en los parvularios, donde se encuentren por primera vez con gente preparada y puedan familiarizarse con la música. Una nueva figura es necesaria: la del músico pedagogo o el pedagogo músico. En segundo lugar, la formación de los maestros y educadores. Por último, luchar contra la deformación extraescolar, tanto en el ámbito familiar como en el social. Y aquí hacen su aparición los grandes medios de difusión: la radio, la televisión, el cine. Emisiones, por ejemplo, como la de Leonard Bernstein en la televisión que cascan o se emiten a horas intempestivas. Lo que abunda, por el contrario, son los programas insulsos, con músicas que no sólo no son adecuadas, sino que positivamente estragan el gusto o lo deforman. Los programadores de los órganos de difusión deberían tenerlo en cuenta.

Gran parte de todo esto está ya en los papeles legales: la sensibilización por la música está prevista en la edad preescolar

(escribía música "española" inspirándose en postales), con Ravel = (L'Heure espagnole, Bolero, etc), = que hacía ejercicios de estilo y = de orquestación con nuestra cultura. Escorial recuerda inevitablemente el célebre Bolero, aunque = Marco asegure que no tuvo esa intención.

Luis de Pablo y Cristóbal Halffter presentaron obras conocidas: Yo como, tú comes, "prolongación instrumental muy flexible de una parte de soledad interrumpida", y La libertad sonríe, primer divertimento aleatorio y comprometido de Luis de Pablo. El título, cogido de un poema de Luis Cernuda, expresa las intenciones del autor. Cristóbal = Halffter presentó su Réquiem por la libertad imaginada y Antiphonismoi. En ambas, Halffter introduce elementos de reprimida rebelión (dignificación de valores populares, = llanto por un pasado irrecuperable) que dan a sus obras un hondo valor emotivo.

Los tres jóvenes que se presentaban por primera vez en París (Joan Guinjoan, Francisco Cano y Jesús Villa Rojo) llevan búsquedas y preocupaciones semejantes; de forma que, a juzgar por estas seis muestras, se podría demostrar a Maurice Ravel que la hora española no será la que a él le sonaba.

(Ramon Chao, "Triunfo" nº 633, 16.11.1974)

TEXTO E IMAGEN: A PROPOSITO DE LOS LIBROS DE CINE EN ESPAÑA.

Ha estado recientemente en Madrid, para dar unas charlas sobre el cine de Hollywood, John Baxter, uno de los escritores cine matográficos no sólo más prolíficos, sino de mayor prestigio del mundo anglosajón, en el que la edición de libros sobre = cine tiene una dimensión privilegiada.

Los libros de cine en lengua inglesa, en efecto, asaltan al = eventual lector a cada paso, porque éste desea conservar en = su casa los textos e imágenes referidos a los films que ha = visto y revisto, a los mitos que se ha edificado o que le han impuesto, a los movimientos cinematográficos que, por una u = otra razón le han hecho vibrar.

Gran cantidad de los libros sobre cine que se editan allende nuestras fronteras, y sobre todo en inglés, están dedicados a un análisis más o menos exhaustivo, lúcido, crítico, y docu--

y en la EGB en la Ley de Educación. Pero la primera etapa no es obligatoria, y ahí viene la primera selectividad. Las previsiones teóricas están pendientes de su desarrollo. *

Conservatorios y escuelas

No hemos hablado hasta aquí, proplamente, de la enseñanza de la música, tal como se ejerce en los Conservatorios y las Escuelas superiores. Entre otras cosas, porque en buena óptica la enseñanza de la música será posterior a esta sensibilización musical de la que hemos hablado. De todos modos, no estará de más hacer alguna precisión.

La función de un Conservatorio es en principio formar integralmente a músicos profesionales con concesión de título académico para poder ejercer la docencia. Pero el nivel que se alcanza en nuestro país es bastante deficiente. La teoría y el solfeo de la música, la instrumentación, se llevan el mayor número de horas. Se cae con frecuencia en la rutina, en una enseñanza poco personal. En numerosos países estos niveles teóricos se han desarrollado ya en estadios anteriores, en las escuelas secundarias, de modo que después el alumno puede acceder ya a la Universidad, a las Escuelas especiales (como la Archifamosa «Juilliard School», de Nueva York, de donde han salido maestros mundiales de primera fila) o los Conservatorios. A los 19 años, en las High Schools, los estudiantes alcanzan niveles de perfección notables, como aquí no se pueden soñar. Y, evidentemente, el que quiera acceder a ellos debe ir fuera. ***

("La Vanguardia"
15.11.1974)

mentado, de una mitología que sigue estando en la base de la supervivencia del cine como fenómeno, como espectáculo. Que = tales libros estén planteados como diccionarios informativos, como análisis de los géneros, como estudio de determinadas = épocas, como investigación estética o como historia de la política de producción que determinó las características del cine en momentos concretos, es lo de menos. Se trata, ante todo, de hacer libros cuya "utilidad" radica en primer lugar en el cuidado prestado a su parte gráfica, que por ser el cine un = arte de la imagen, ha de tener forzosamente tanta importancia como la literaria.

En nuestro país la edición de libros sobre cine se encuentra coartada por las cortas tiradas y los altos precios. Si, como se ha dicho, el lector de habla inglesa, o de cualquier otra lengua, que domine medianamente el inglés, compra libros de = cine para retener el recuerdo -texto e imagen- de los films = que ha visto, el español lo hace por todo lo contrario, es de cir, para tener una información sobre los films, sobre los = realizadores, sobre las "stars" con los que no ha logrado tener ese contacto "natural", a través de la pantalla.

El editor español se encuentra entonces ante un inmenso mercado potencial al que con frecuencia no llega. Es un hecho que quienes, en cuanto compradores, se interesan por los libros = de cine, son los jóvenes, que, por otra parte, no suelen tener dinero. Entonces se crea el criterio de que un libro de = cine interesante -y en España se publican últimamente muchos que lo son- no puede tener una gran tirada, porque su costo = es caro y su precio ha de serlo aún más, dados los intermediarios. Y entonces el libro no se vende demasiado porque es caro, y no puede ser menos caro porque no se vende.

De hecho, en España existen, y cada vez en mayor número, una serie de editoriales que de modo más o menos permanente dedican parte de su actividad a la publicación de libros de cine, pero que se encuentran con este grave problema. Citemos, por ejemplo, Fundamentos, Anagrama, Lumen, Taller de Ediciones = JB, Akal y Ayuso.

(César Santos Fontenla, "Informaciones" 7.11.1974)

OTRAS FUNDACIONES

- La Fundación Barrié de la Maza ha concedido sendas subvenciones de 1.000.000 Pts para los Colegios Universitarios de Lugo y Orense.

Por otra parte esta institución ha aprobado la concesión de = 429 becas y ayudas de estudio para el curso 1974-75, con un = importe superior a 9.500.000 Pts.

- La Fundación Rodríguez Acosta organizó en Santiago de Chile una Exposición relativa a la obra de Federico García Lorca.
- La Fundación General Mediterránea ha construido 152 viviendas sociales en Granada, para paliar los daños de las inundaciones del pasado año.

El Estado no puede ni debe monopolizar la acción benéfica (DON FEDERICO MAYOR)

EL SUBSECRETARIO DE EDUCACION Y CIENCIA CLAUSURO EL II COLOQUIO SOBRE ENTIDADES SIN FINALIDAD LUCRATIVA

Durante los días 21 y 22 de este mes, organizado por las fundaciones March, Leoz, del I. N. I., F. O. E. B. E. y la Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones, instituida por la C. T. N. E., se ha celebrado en el domicilio social de esta última institución, radicado en la estación terrena de satélites de Buitrago, el II Coloquio sobre Entidades sin Finalidad Lucrativa.

Intervinieron como ponentes don Rafael Gómez Ferrer, letrado del Consejo de Estado, quien recapituló y actualizó los estudios llevados a cabo en el primer coloquio sobre "Problemas jurídicos, económicos y financieros de las Fundaciones y demás Entidades no Lucrativas", y don José Luis Sampederó, catedrático de Estructura Económica de la Universidad Complutense de Madrid, quien desarrolló a ponencia "Ideas sobre la necesidad de reorganizar la acción social de las Fundaciones".

Especialmente invitado a estas reuniones ha participado Mr. John Dick Livingston Booth, director de Charities Aid Foundation (Gran Bretaña) y primer vicepresidente de Interphil.

Actuó de moderador el gerente de la Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones, don Francisco Guijarro Arrizabalaga, y ha tenido lugar un panel en el que veintidós fundaciones han analizado con detalle la acción social de las fundaciones en España.

CLAUSURA

Clausuró el coloquio el subsecretario del Ministerio de Educación y Ciencia, don Federico Mayor, quien ha dicho, entre otras cosas:

● Para muchos, entre los que me cuento, es evidente que el Estado no puede ni debe monopolizar la acción benéfica. Aunque hipotéticamente el Estado poseyera los medios necesarios, la acción estatal está siempre condicionada por factores insoslayables. El Estado

tiene que atender necesidades públicas urgentes e imperiosas.

● Tengo para mí que la figura de fundación lleva dentro de sí unos factores de convivencia que le aseguran una larga vida en el seno de nuestra sociedad.

● En primer lugar, pueden ser instrumentos innovación en una sociedad de acelerada evolución, y servir de atalayas desde las que se otee el futuro próximo que nos permita caminar con mayor seguridad en el presente.

● En segundo lugar, el hecho de poseer en grado máximo la facilidad de movilizar recursos y hacerlos operativos en los plazos más breves detectando la urgencia de los problemas, seleccionando las áreas de crecimiento potencial e identificando las lagunas inevitables de la acción generalizada de la Administración, les confiere, si actúan decididamente en este terreno, un indudable interés social.

● En tercer lugar, su capacidad para actuar como tribunal de apelación en materia de investigación