

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte Contemporáneo



**MADRID ANTES DE “EL PASO”:
LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN LA
POSTGUERRA MADRILEÑA (1945-1957)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Ángel López Manzanares

Bajo la dirección del doctor:
Valeriano Bozal Fernández

Madrid, 2006

- **ISBN: 978-84-669-2933-2**

**Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte Contemporáneo**

**MADRID ANTES DE "EL PASO":
LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN LA
POSTGUERRA MADRILEÑA
(1945-1957)**

**Juan Ángel López Manzanares
Director: D. Valeriano Bozal Fernández
Madrid, 2006**

Para Llanos y Andrea

INDICE

INTRODUCCIÓN	p. 19
1. Bases para el estudio de la renovación artística madrileña de la postguerra	p. 21
2. Acerca del término “renovación” aplicado a la postguerra madrileña	p. 24
3. Recuperación historiográfica de la renovación artística madrileña de la postguerra	p. 28
4. Justificación del presente estudio	p. 31
5. Agradecimientos	p. 36
I. ECOS DE PARÍS	p. 43
1. París, origen de la vanguardia	p. 45
1.1. El prestigio de Picasso y de los grandes maestros	p. 45
1.2. La atracción del color	p. 48
1.3. La búsqueda de rigor formal	p. 50
2. Entre la preguerra y la postguerra	p. 52
3. La figuración lírica de los cuarenta	p. 56
3.1. Madrid, punto de encuentro	p. 56
3.2. Viaje a París	p. 59
3.3. Intereses comunes	p. 63
3.4. Acerca del “Grupo Buchholz”	p. 65
4. Camino de la abstracción	p. 68

4.1. Aires de Zaragoza. El “Grupo Pórtico” en Madrid	p. 68
4.2. Guerrero y Palazuelo. Caminos divergentes	p. 73
II. UN ARTE DE SÍNTESIS	p. 87
1. La herencia de los treinta	p. 89
2. Hacia un nuevo modo de representación plástica	p. 91
2.1. Ángel Ferrant	p. 91
2.2. Mathias Goeritz	p. 97
3. Goeritz en Madrid	p. 99
3.1. Goeritz y Ferrant. Intereses comunes	p. 99
3.2. El futuro empieza en la prehistoria. Activación del panorama artístico madrileño	p. 101
3.3. Una plástica complementaria	p. 108
3.4. La marcha de Goeritz	p. 112
4. La Escuela de Altamira	p. 115
4.1. Las conversaciones de Santillana del Mar y su incidencia en el panorama artístico madrileño	p. 115
4.2. La exposición <i>Ferrant, Ferreira, Serra, Oteiza</i>	p. 120
4.3. Tony Stubbing y Manolo Millares en Madrid	p. 127
III. EN TORNO AL SURREALISMO	p. 153
1. Actualidad del surrealismo en la postguerra	p. 155
2. Preámbulo. El postismo	p. 160
2.1. En búsqueda de la libre creación artística	p. 160
2.2. Iniciativas artísticas postistas	p. 165

2.3. Fin del postismo	p. 172
3. Actualidad del surrealismo a fines de los años cuarenta	p. 173
3.1. La llegada de Dalí a España y su papel revulsivo	p. 173
3.2. Tomás Seral y su labor en pro de la rehabilitación del surrealismo de preguerra	p. 176
3.3. José Caballero	p. 183
3.4. Ecos del rebrote surrealista catalán. “Dau al Set” en Madrid	p. 180
4. El arte en torno a Antonio Saura	p. 188
4.1. Defensa del surrealismo ortodoxo	p. 188
4.2. Aproximación a la obra temprana de Antonio Saura	p. 191
4.3. Antonio Saura y el entorno artístico madrileño de comienzos de los cincuenta	p. 197
4.4. La exposición <i>Arte Fantástico</i> (1953)	p. 201
5. Colofón	p. 205
IV. LA ABSTRACCIÓN DE MEDIADOS DE LOS CINCUENTA	p. 221
1. Auge de la abstracción en el París de la postugerra	p. 223
2. Sobre la tardía penetración del arte abstracto en Madrid	p. 229
3. Actualidad de la abstracción al filo de los cincuenta	p. 231
4. Primeras propuestas abstractas vinculadas a la figuración	p. 236
5. El Congreso de Arte Abstracto de Santander y su eco en Madrid	p. 240
6. La nueva generación abstracta de mediados de los cincuenta	p. 245
6.1. Preliminares	p. 245
6.2. El abrazo de la abstracción	p. 249

6.3. Un estilo común	p. 257
7. “Un nuevo estilo para una España limpia”	p. 260
V. GÉNESIS DEL INFORMALISMO MADRILEÑO	p. 269
1. El informalismo en el panorama artístico internacional	p. 271
2. París-Barcelona-Madrid	p. 274
2.1. París. Primeros contactos con el informalismo y el expresionismo abstracto	p. 274
2.2. Barcelona. El referente de Tàpies	p. 279
2.3. Madrid. Los primeros pasos en pos del informalismo	p. 282
3. La búsqueda de rasgos de identidad propia	p. 286
3.1. Un gesto de protesta	p. 286
3.2. La España “otra”	p. 292
3.2.1. Castilla: la imagen del pueblo	p. 295
3.2.2. Una mirada crítica hacia la tradición artística española	p. 298
4. La gestación de un nuevo lenguaje	p. 302
4.1. Los precursores: Saura, Millares, Feito y Canogar	p. 302
4.2. Difusión del informalismo temprano	p. 307
BIBLIOGRAFÍA	p. 327
Libros y números monográficos de revista	p. 329
Catálogos de exposición	p. 351
Artículos de revista	p. 365
ILUSTRACIONES	p. 401

APÉNDICE DE TEXTOS	p. 451
Nota del autor	p. 453
I. Correspondencia	p. 455
- Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 5-XI-1948	p. 455
- Westerdahl, Eduardo: Carta a Mathias Goeritz, Santa Cruz de Tenerife, 15-XI-1948	p. 457
- Ferrant, Ángel: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 4-XII-1948	p. 458
- Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 3-III-1949	p. 459
- Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 25/27-III-1949	p. 461
- Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 31-V-1949	p. 463
- Westerdahl, Eudardo: Carta a Mathias Goeritz, Santa Cruz de Tenerife, 1-VI-1949	p. 464
- Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 5-VI-1949	p. 466
- Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 14-VI-1949	p. 468
- Westerdahl, Eduardo: Carta a Mathias Goeritz, Santa Cruz de Tenerife, 19/20-VI-1949	p. 471
- Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 25-VI-1949	p. 473
- Westerdahl, Eduardo: Carta a Mathias Goeritz, Santa Cruz de Tenerife, 3-VII-1949	p. 478
- Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 19-VII-1949	p. 479
- Ory, Carlos Edmundo: Carta a Antonio Saura, [Madrid], 3-VIII-1949	p. 480

- Westerdahl, Eduardo: Carta a Enrique Azcoaga, Santa Cruz de Tenerife, 10-VIII-1949 p. 481
- Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Guadalajara, México, 12-XII[-1949] p. 483
- Westerdahl, Eduardo: Carta a Tony Stubbing, Santa Cruz de Tenerife, 1-IV-1950 p. 485
- Stubbing, Tony: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, V-1950 (I) p. 487
- Stubbing, Tony: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, V-1950 (II) p. 488
- Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Guadalajara, México, [VIII(?)-1950] p. 490
- Ferrant, Ángel: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 19-XII-1950 p. 492
- Ferreira, Carlos: Carta a Eudald Serra, Madrid, 6-II-1951 p. 493
- Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 16-III-1951 p. 494
- Stubbing, Tony: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, V-1951 p. 495
- Stubbing, Tony: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, X-1951 p. 496
- Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 28-XI-1951 p. 498
- Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 16-I-1952 p. 499
- Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, [Madrid], II-1952 p. 500
- Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, Cuenca, III-1952 p. 501
- Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 7-V-1952 p. 502
- Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, Cuenca, 18-VII-1952 p. 503
- Ferrant, Ángel: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 28-VII-1952 p. 505
- Seral, Tomás: Carta a Antonio Saura, Madrid, 29-VII-1952 p. 507

- Lecoultre, Jean: Carta a Antonio Saura, [Madrid], 6-VIII-1952 p. 509
- Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 12-VIII-1952 p. 510
- Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 13-IX-1952 p. 511
- Ferrant, Ángel: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 1-X-1952 p. 512
- Lecoultre, Jean: Carta a Antonio Saura, [Lausana, I-1953] p. 513
- Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, I-1953 p. 514
- Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 12-II-195[3] p. 515
- Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, [Barcelona], 17-II-1953 p. 516
- Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 1-V-1953 p. 517
- Millares, Manolo: Carta a Eduardo Westerdahl, Las Palmas de Gran Canaria, 10-VI-1953 p. 518
- Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, París, VII-1953 p. 519
- Saura, Antonio: Carta a José Luis Fernández del Amo, Paris, octubre de 1955 p. 521
- Saura, Antonio: Carta a Pablo Serrano, Cuenca, IX-1957 p. 523

- II. Catálogos y publicaciones de corta tirada p. 544
- Gullón, Ricardo: *Ángel Ferrant. Mathias Goeritz* (cat. exp.), Madrid, Galería Palma, 27-I-1949 p. 524
- Ory, Carlos Edmundo de: *Nuevos Prehistóricos* (Colección "Artistas Nuevos", n.º 19), Madrid, Galería Clan, III-1949 p. 531
- Ayllón, José: *Aguayo. Lecoultre. Saura* (cat. exp.) Madrid, La Casa Americana, 18-VI/3-VII-1952 p. 532
- Saura, Antonio: *Arte fantástico* (col. "Artistas Nuevos", n.º 12), Madrid, Galería Palma, 1953 p. 534

- Boman, Erik: *Antonio Saura* (cat. exp.), Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, 1956 p. 538
- Popovici, Cirilo-Luis: *Las arpilleras de Millares* (cat. exp.), Madrid, Ateneo, 1957 p. 549
- III. Artículos de revista p. 551
- Cirlot, Juan Eduardo: "La esencia del arte de Salvador Dalí", *Cartel de las Artes*, n.º 5, Madrid, 15-VIII-1945 p. 551
- Jeeves: "De arte. Los once", *Informaciones*, Madrid, 7-II-1946 p. 553
- Crespo, Ángel: "Juventud en Buchholz", *La Hora*, n.º 60, Madrid, 4-XII-1947 p. 556
- Crespo, Ángel: "Nuestra exposición de arte nuevo", *La Hora*, n.º 80, Madrid, 23-IV-1948 p. 557
- Ricardo Gullón: "Nota incompleta sobre Picasso", *Ínsula*, n.º 34, Madrid, 15-X-1948 p. 559
- Goeritz, Mathias: "Las últimas obras de Henry Moore y Angel Ferrant", *Cobalto*, n.º 5, Barcelona, [XII]-1948 p. 565
- Anónimo [Santos Torroella, Rafael]: "Debate en torno al arte abstracto", *Revista de Ideas Estéticas*, t. VII, n.º 25, Madrid, I/III-1949, pp. 75-107 p. 569
- Ory, Carlos Edmundo de: "Loa a una nueva exposición", *Destino*, Barcelona, 19-III-1949 p. 588
- Westerdahl, Eduardo: "Angel Ferrant y su arte", *Ínsula*, n.º 43, Madrid, VI-1949 p. 590
- Vivanco, Luis Felipe: "Realidad e irrealidad en el arte abstracto", *Escorial*, t. XX, n.º 62, Madrid, X-1949, pp. 537-544 p. 595
- Saura, Antonio: "Las últimas publicaciones sobre arte moderno", *La Hora*, 2ª ép., n.º 40, Madrid, 4-XII-1949 p. 600
- Santos Torroella, Rafael: "Joan Miró en su estudio", *Índice de Artes y Letras*, n.º 26, Madrid, II-1950 p. 602

- Saura, Antonio: "El séptimo Salón de los Once", *La Hora*, 2ª ép., n.º 50, Madrid, 12-III-1950 p. 605
- Anónimo: "Cuixart, Tapies y Ponç", *Índice de Artes y Letras*, n.º 27, Madrid, III-1950 p. 607
- Gullón, Ricardo: "La 'Escuela de Altamira'", *Correo Literario*, n.º 2, Madrid, 15-VI-1950 p. 608
- Saura, Antonio: "Una muestra de arte contemporáneo", *La Hora*, Madrid, 2ª ép., n.º 73, 10-XII-1950 p. 612
- Stubbing, Tony: "Tony Stubbing", *Bisonte*, n.º 1, Santander, 1950 p. 614
- Ory, Carlos Edmundo de: "Cuatro escultores actuales", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. VII, n.º 19, Madrid, I/II-1951 p. 616
- Saura, Antonio: "Un disconforme con la última pintura de Dalí", *Correo Literario*, n.º 20, Madrid, 15-III-1951 p. 619
- Ayllón, José "Justificante de una exposición. ¡Qué crítica!", *Índice de Artes y Letras*, Madrid, n.º 62, IV-1953 p. 620
- Gaya Nuño, Juan Antonio: "Las credenciales del arte abstracto", *Ínsula*, Madrid, n.º 93, 15-IX-1953 p. 623
- Saura, Antonio: "Picasso y Miró en París", *Índice de Artes y Letras*, n.º 67, Madrid, IX-1953 p. 629
- Lagunas, Santiago: "El mundo y el arte abstracto", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, t. XVIII, n.º 51, III-1954, pp. 416-420 p. 630
- Aguilera Cerni, Vicente: "Sobre los orígenes del arte abstracto", *Ínsula*, Madrid, n.º 104, 1-VIII-1954 p. 634
- Vivanco, Luis Felipe: "Angel Ferrant en la escultura contemporánea", *Goya*, Madrid, n.º 2, IX/X-1954 p. 638
- José de Castro Arines: "Doce artistas", *Informaciones*, Madrid, 21-V-1955 p. 646
- Moreno Galván, José María: "Tres artistas de 'gran premio' en la Bienal", *El Alcázar*, Madrid, 8-XI-1955 p. 647

- Sebastià Gasch: "¿Qué es el arte abstracto?", *Mundo Hispánico*, Madrid, número especial, 1955 p. 649
- Sánchez-Camargo, Manuel: "Canogar y Feito. El Cielo y la Tierra en el abstractismo", *Revista*, n.º 197, Barcelona, 19/25-I-1956 p. 650
- Aguilera Cerni, Vicente: "Manolo Millares", *Punta Europa*, n.º 12, Madrid, XII-1956 p. 652

INTRODUCCIÓN

1. Bases para el estudio de la renovación artística madrileña de la postguerra

En el Madrid de la postguerra convivieron iniciativas artísticas de muy diverso signo, frecuentemente unidas en un mismo certamen. Al margen de aquellas vinculadas al academicismo –que poco o nada aportaron al desarrollo del arte de la época–, resulta problemático discriminar entre unos autores y otros; hecho que dificulta cualquier estudio del periodo.

Si en un comienzo –como veremos más adelante– la historiografía optó por excluir a Madrid, al menos hasta la aparición de “El Paso” en 1957, de cualquier vinculación con la renovación plástica de la postguerra española, actualmente se tiende a caer en el caso contrario: esto es, pensar que toda manifestación artística no académica fue verdaderamente renovadora y, por consiguiente, que cualquier discriminación de lo que constituyó el conjunto del arte madrileño de la postguerra supone una arbitrariedad. Creemos que ni uno ni otro planteamiento se ajustan a la realidad a los hechos. En Madrid, desde nuestro punto de vista, existió una renovación avanzada, pareja a iniciativas como "Dau al Set" en Cataluña, "LADAC" (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) en las Islas Canarias o el "Grupo Pórtico" en Zaragoza. Tal renovación fue sustancialmente diferente de otras iniciativas de carácter moderado y escasa proyección de futuro.

Antes de aclarar lo antedicho creemos preciso citar algunas de las principales características de la renovación artística madrileña de la postguerra, que evidencian su trascendencia histórica y justifican que la hayamos elegido como objeto del presente estudio. La primera de ellas es el énfasis puesto en la autonomía del hecho artístico. Como mostraría a fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta la Escuela de

Altamira, éste fue uno de los ejes de la reflexión plástica de postguerra. Tal autonomía implicaba el fin de la dependencia del arte con respecto a la realidad visual y su afirmación como lenguaje válido en sí mismo. Abría la puerta, además, a la indagación en la dualidad de los signos artísticos, en su doble vertiente referencial y arbitraria; aspecto este muy presente, por ejemplo, en la obra de Ángel Ferrant, pero también en todos aquellos que buscaron un camino intermedio entre la figuración y la abstracción siguiendo el camino de Paul Klee¹. Por último, la autonomía del arte implicó una recusación del surrealismo más literario y de la supeditación del arte a fines políticos, propia del arte comprometido más formulario.

En muchos de los cuadros y esculturas a los que habremos de referirnos es patente la búsqueda de un ordenamiento plástico intrínseco a la propia obra de arte, tal como se deduce del párrafo anterior. Ahora bien, tal rigor formal dista de la frialdad de las proporciones matemáticas. Se trata más bien de esa “geometría de la naturaleza” a la que se refiriese Pablo Palazuelo al recordar la impronta de Paul Klee sobre su obra temprana. Quizá los propios acontecimientos bélicos de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial pudieron influir en esa búsqueda de la naturaleza. Lo que no cabe duda es que la idea de un orden de tipo orgánico –también presente en otro de los grandes referentes de la época, como lo fue Joan Miró²–, subyace en buena parte del arte madrileño de la postguerra, constituyendo uno de sus principales ejes de reflexión.

Junto a ello, encontramos un afán por hallar medios plásticos primigenios, alejados principalmente de la reglamentación académica, y del arte normativo. Se trata en cierto modo de un intento de retorno a los orígenes del lenguaje plástico, antes de que éste se tornase excesivamente complejo. Tal búsqueda de lo primigenio la encontramos en fecha temprana en la reivindicación de Mathias Goeritz del arte prehistórico –idea fundacional de la Escuela de Altamira–. También está muy presente en la obra de Ángel Ferrant, artista que se sintió

fuertemente atraído por el arte infantil y que no dudó en extender lo artístico a simples conchas, piedras y raíces, como queriendo hablar a través de ellas por primera vez. De manera pareja, la idea de lo primigenio nutrió el interés del primer informalismo madrileño por las nuevas posibilidades expresivas de materiales tradicionalmente excluidos del ámbito artístico, como la arpillera, la reja metálica, la madera, etc.

Otro de los rasgos comunes del arte renovador de la postguerra madrileña es su dicción silenciosa y anti-enfática, contrapuesta a la retórica franquista, pero diferente también respecto a la violencia gestual y matérica del informalismo maduro. Ese silencio tiene que ver con el papel del artista como mediador entre la naturaleza y la obra de arte; como aquél –sobre todo en la escultura– que colabora en la configuración de la obra plástica, dejando que sea ella misma la que alcance su configuración definitiva. Está ligado, asimismo, a un tipo de plástica pictórica vinculada a la obra de Paul Klee, en la que el trazo vivaz prima frente a la línea geométrica, la delgadez del grafismo sobre la contundencia del contorno, las transparencias frente a las masas compactas, la diversidad de matices sobre los fonos planos, las delicadas armonías frente a los contrastes marcados, etc.

Finalmente, uno de los rasgos más destacados de la renovación artística de la postguerra madrileña fue el ejercicio de un compromiso de tipo personal, interiorizado. Se ha debatido bastante acerca de si el optar por la renovación plástica en tiempos de la dictadura supuso, ya de por sí, una postura beligerante hacia el régimen franquista. Sostener tal aseveración parece pecar de simpleza. Es evidente que en el Madrid de la postguerra no hubo cabida para un arte políticamente comprometido. Incluso en el seno mismo de la renovación no faltaron los que concibieron la creación plástica como algo totalmente independiente del contexto socio-político de la época. Ahora bien, en términos generales, lo que predominó fue la idea de un compromiso de tipo ético y personal, una especie de su grito silencioso contra una realidad difícil de sobrellevar.

2. Acerca del término “renovación” aplicado a la postguerra madrileña

¿Por qué hablar de “renovación” y no, más bien, de “vanguardia” respecto a las manifestaciones artísticas más avanzadas de la postguerra madrileña? Como ya demostrase Peter Bürger en su clásico ensayo sobre la *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, Península, 1987), el término “vanguardia” alude a un fenómeno históricamente delimitado, caracterizado por la ruptura radical con el arte anterior y por su ataque frontal contra la institución “Arte” en su tradicional separación de arte y praxis vital. Como tal, resulta cuanto menos difícil aplicar dicho término al arte de la postguerra internacional, colofón en muchos aspectos de algunas iniciativas plásticas de los años diez y veinte, como la abstracción de Kandinsky y el automatismo surrealista. Asimismo, el abandono de las estéticas operativas de los años veinte y treinta en pro de un mayor énfasis en la investigación específicamente plástica también parece alejar al arte de los años cuarenta y cincuenta de las llamadas “vanguardias históricas”. Remitiéndonos al arte madrileño previo a la fundación de “El Paso”, a las trabas aludidas se une el hecho insoslayable del predominio de propuestas plásticas sincretistas, y en raras ocasiones adscritas a una tendencia definida. Por otro lado si la propia dictadura franquista contribuyó, en cierta manera, a que el compromiso ético del arte español fuese más profundo que en el resto de los países occidentales, no adquirió verdadera consciencia hasta fines de los años cincuenta.

Cabe preguntarse aún, al hilo de las reflexiones que encabezan esta introducción, ¿qué diferenció a las propuestas que hemos denominado “renovadoras” de otras manifestaciones artísticas coetáneas? La clave para responder esta pregunta podría estar en la opinión de Antoni Tàpies tantas veces repetida según la cual ninguna manifestación artística verdaderamente avanzada de la postguerra hubiera sido posible sin el contacto con los protagonistas de la renovación artística española de los años veinte y treinta, y sin la información procedente del extranjero³. Ambos factores, tan acertadamente resaltados

por Tàpies, constituyeron los ejes principales en torno a los cuales giró la puesta al día del arte madrileño de postguerra. Son ellos, asimismo, los que configuran el marco del presente estudio, permitiéndonos hablar de “renovación” en sentido estricto.

Con anterioridad a que ambos factores cobrasen verdadera entidad surgieron ya en Madrid algunas iniciativas opuestas al conservadurismo académico, como la “Segunda Escuela de Vallecas” y la Academia Breve de Crítica de Arte. Ninguna de ellas, sin embargo, se movieron en el horizonte apuntado.

El distanciamiento respecto al pasado artístico de preguerra resulta especialmente evidente en el caso de Benjamín Palencia, padre de la generación de paisajistas de la postguerra⁴. Su experiencia después de la Guerra Civil fue sustancialmente distinta de su fecundo intercambio de ideas con Alberto Sánchez a comienzos de los años treinta en lo que se conoce como la “Escuela de Vallecas”. Entonces Palencia había buscado un acercamiento global al fenómeno del paisaje en el que formas biomórficas y sobre todo la materia, jugaban un papel de intermediario entre percepción estética del paisaje y creación plástica –“el surco que abre el arado en la tierra”, escribió el pintor albaceteño en 1932, “es para mi concepto plástico más eterno y encierra más poesía que todo lo que puedan enseñar los Museos y las Academias”⁵–. En los cuadros de Palencia de comienzos de los años treinta el concepto tradicional de paisaje como extensión de la naturaleza “vista”, contemplada desde un punto determinado, fue abandonado frente a la plasmación directa de la tierra misma, tal como se la toca con las manos⁶. Años más tarde, en su labor al frente de la “Segunda Escuela de Vallecas” en torno a 1940, Palencia no sólo ocultó a sus discípulos el importante papel jugado por Alberto en la gestación de la estética vallecana⁷. Su pintura –y con ella la de sus discípulos y seguidores–, giró por derroteros sustancialmente distintos a los de preguerra, retornando a una concepción del paisaje que

podríamos denominar “pre-cubista”⁸, en la que el substrato vuelve a ser la perspectiva renacentista.

Así se advierte, por ejemplo, en una obra como *El caminante* (1950)⁹. En ella, el empleo por parte de Palencia de una perspectiva ligeramente elevada, nos permite contemplar una amplia porción de la meseta castellana, cuyas parcelas de tonalidades verdosas, amarillas y pardas componen rítmicos arabescos. Al fondo, las montañas sombrías –de un azul ultramar– y el cielo surcado por nubes de tonos rosados, cierran la composición. La vibrante ejecución, unida al empleo de tonos saturados, aleja esta obra del academicismo naturalista¹⁰. No obstante, el orden representativo tradicional apenas aparece trastocado. Toda la composición se sustenta sobre un punto de vista único, tal como queda evidenciado con la inclusión del caminante situado en primer plano, de espaldas al espectador, como indicándonos la “visión” por él contemplada instantes antes de llegar al punto del camino en el que se encuentra ahora.

Algo similar sucede con la Academia Breve de Crítica de Arte¹¹ fundada por Eugenio d’Ors en 1941. Si bien su intención de poner fin al desinterés del público español por del arte contemporáneo universal –tal como rezaba su proclama fundacional–, suponía una importante novedad con respecto al conservador panorama artístico de la primera postguerra, no lo fue tanto su adscripción efectiva a patrones estéticos de comienzos del siglo XX. Principal impulsor del *noucentisme* –movimiento de cariz pre-vanguardista¹²–, d’Ors fue abanderado de una “regeneración” moderada del panorama artístico de los años cuarenta. La suya fue una academia moderna frente a la de San Fernando, pero una academia al fin y al cabo. D’Ors pretendió imponer un gusto vinculado al arte de principios del siglo XX, principalmente catalán, con ejemplos como Nonell –objeto de la primera exposición monográfica de la Academia Breve, en 1942–, Manolo Hugué, el primer Torres-García, Grau Sala, Iturrino, María Blanchard, etc. Entre los artistas jóvenes, los que mayor eco alcanzaron en la academia d’orsiana

fueron Miquel Villà, continuador de la tradición *noucentista*, y Rafael Zabaleta, artífice de un cubismo decorativo y exento de durezas. El papel desempeñado por la Academia Breve fue especialmente señalado a comienzos de los años cuarenta, cuando en España primaba el conservadurismo académico, decayendo a partir de 1950, fecha en la que artistas como Cuixart, Miró, Oteiza, Ponç, Tàpies y el Torres-García maduro concurren al *VII Salón de los Once*. Ahora bien, todos ellos rebasaban ampliamente los planteamientos estéticos de Eugenio d'Ors, siempre alerta frente a las manifestaciones artísticas más radicales.

Ambas iniciativas –la “Segunda Escuela de Vallecas” y la Academia Breve de Crítica de Arte– nacidas en un momento de aislamiento respecto a Europa (por entonces en plena Segunda Guerra Mundial), promovieron un modelo de renovación desligado del arte de los años veinte y treinta así como de la postguerra internacional, difícilmente asumible por las generaciones de artistas más jóvenes e inquietos. Aunque vigentes, y aún públicamente muy activas, en el segundo lustro de los años cuarenta, su signo las vincula a los primeros años del franquismo.

Pese a lo dicho hasta aquí, algunos podrán pensar todavía que la diferenciación entre artistas vinculados a la renovación plástica de la postguerra y aquellos situados al margen de ella –siempre en función de los parámetros referidos–, es fruto de una reflexión a posteriori, ajena a la realidad de los hechos; esto es, que los mismos protagonistas del panorama artístico madrileño de los años cuarenta y cincuenta percibieron un fenómeno unitario.

El testimonio documental viene a demostrar lo contrario. El ejemplo más claro lo tenemos en la Escuela de Altamira, fundada por Mathias Goeritz en 1948. El propio artista alemán reiteraría a Eduardo Westerdahl una y otra vez su deseo de limitar el acceso a la misma a aquellos verdaderamente comprometidos con la renovación plástica. En sus propias palabras, escritas ya en México, en 1949, a propósito del proyecto de una reunión de la Escuela de Altamira en el país americano: "a Mexico

hay que invitar solo las personas más activas –Sartoris (del cual he tenido una carta magnífica), Ferrant, Gullón, Nicholson, Baumeister, Moore, Gasch (?), Stubbing (?), Santos (?), Lafuente, etc. Quizás sería preferible elegir 2 o 3 franceses, y algunos artistas españoles muy jóvenes, incluso a un músico"¹³. En otra carta de Westerdahl a Tony Stubbing, escrita en 1950, el crítico canario alude a esta prevención de Goeritz, aportando su propia opinión: "Goeritz me escribe frecuentemente. No está conforme con la entrada en el Grupo de Ors y Palencia. Yo en el fondo creo que estos señores no tiene nada que ver con nuestras preocupaciones, sino que en el fondo las combaten"¹⁴. Goeritz, al igual que Westerdahl, Stubbing o Ferrant –todos ellos implicados en la Escuela de Altamira–, fueron conscientes del diferente posicionamiento de artistas y críticos de la capital hacia el arte nuevo, desde los que sintonizaron abiertamente con los nuevos planteamientos plásticos, tratando de aportar su visión personal, a aquellos que se mostraron reticentes a su carácter foráneo, su exceso de formalismo, y su subjetivismo anti-clásico. También Antonio Saura, defensor público del surrealismo ya desde finales de los años cuarenta, muestra una consciencia pareja, que a lo largo de la década siguiente se tornó generalizada. La trayectoria de todos ellos demuestra que en Madrid existió un arte verdaderamente renovador y que, a fin de comprender su trascendencia histórica, es preciso distinguirlo de otras iniciativas de sesgo diferente, plásticamente más conservadoras.

3. Recuperación historiográfica de la renovación artística madrileña de la postguerra

Las propuestas artísticas renovadoras de la postguerra madrileña han recibido una atención escasa hasta fechas recientes. A ello han contribuido diversos factores. Quizá el más señalado de ellos sea el éxito internacional del informalismo, que eclipsó a todo el arte que le precedió. A ello hay que sumar algunas declaraciones de los propios protagonistas del grupo "El Paso", tendentes a minusvalorar cualquier iniciativa anterior

a 1957¹⁵. Por otra parte, las principales líneas argumentales de la historiografía española escrita en los años sesenta y setenta impusieron un modelo de renovación que, por lo general, se ajusta mal al caso madrileño. De acuerdo con él ha prevalecido un modelo lineal de desarrollo artístico que partiendo del surrealismo conduciría al informalismo¹⁶, en detrimento de otras propuestas renovadoras de perfiles menos definidos. Por otra parte, se han privilegiado las iniciativas artísticas colectivas, como "Dau al Set"¹⁷, frente a las de tipo individual, más habituales en Madrid. Finalmente, se ha tendido a enfatizar, quizá en exceso, los vínculos entre renovación artística y militancia antifranquista¹⁸, relegando a un segundo plano la obra de artistas menos comprometidos.

Hasta los años ochenta la renovación artística madrileña de postguerra quedó doblemente relegada a un segundo plano ante la "Segunda Escuela de Vallecas" y la Academia Breve de Crítica de Arte ya comentadas, y frente a iniciativas como "Dau al Set", el "Grupo Pórtico", "LADAC", etc., consideradas verdaderamente avanzadas. Desde finales de los años setenta y comienzos de los ochenta han proliferado estudios de corte historicista que han aportado un conocimiento más preciso sobre la realidad artística de la postguerra. Varias de las monografías y antológicas sobre artistas como Millares, Saura, Ferrant, Guerrero, etc., fueron las primeras en prestar una mayor atención hacia su obra de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta. Asimismo, la publicación del documentado estudio *España. Vanguardia artística y realidad social*, dirigido por Francisco Calvo Serraller, abrió el camino a estudios posteriores al aportar nuevos datos sobre el arte madrileño de postguerra.

Las consecuencias no se hicieron esperar. En 1988 Aurora Fernández Polanco publicó un importante artículo titulado "Las galerías de arte en el Madrid de la posguerra: su labor de transformación en el panorama artístico nacional"¹⁹. Tres años más tarde salió a la luz el primer gran estudio monográfico sobre la renovación artística de la postguerra madrileña. Nos referimos a la exposición *Del Surrealismo al Informalismo*.

*Arte de los años 50 en Madrid*²⁰. En ella encontramos por vez primera el intento de profundizar en el hilo conductor del arte madrileño “realmente renovador” –en palabras de su comisaria, Ana Vázquez de Parga–, con especial atención hacia la abstracción. En el discurso expositivo nos encontramos todavía la distinción de Moreno Galván, popularizada desde comienzos de los años sesenta, entre una “etapa disyuntiva” y otra de “afirmación tendenciosa”; siguiendo un esquema de tesis / antítesis / síntesis, en buena medida obsoleto para el año 1991. Ahora bien, se esbozan ya en ella dos líneas diferenciadas de renovación; aquella derivada del surrealismo y la correspondiente a una abstracción poética al estilo de Paul Klee. Esta ruptura con el discurso lineal, predominante hasta entonces en la historiografía española sobre la postguerra, es especialmente patente en el texto principal del catálogo, escrito por Víctor Nieto Alcalde: “Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia”. En él, la existencia de un “estilo de los cincuenta” derivado del ejemplo de Paul Klee, llega a configurar un epígrafe completo. Asimismo destaca su relectura de la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, no tanto como un hito que configura un antes y un después en el arte español de la postguerra, sino como una aceptación “oficial” de una renovación ya en curso. Además, completando las aportaciones del libro anteriormente citado de Calvo Serraller y del artículo de Aurora Fernández Polanco, el catálogo contaba con un pormenorizado apéndice documental de Paloma Alarcó, relativo a movimientos, grupos artísticos, galerías, espacios oficiales de exposiciones, revistas culturales y crítica de arte de los años cincuenta²¹.

En los últimos años ha aumentado considerablemente nuestro conocimiento sobre la renovación artística madrileña de postguerra. No sólo se ha abordado la obra juvenil de algunos protagonistas de la época en el contexto de sus antológicas, sino que en el caso concreto de Saura se ha dedicado una exposición monográfica a su obra surrealista anterior a 1957²². Ese nuevo interés por un período anteriormente marginado en

las historias del arte ha posibilitado la ejecución de iniciativas como la exposición *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo* comisariada por Valeriano Bozal en 1996. En ella, encontramos de nuevo la exhortación a romper las barreras de una lectura lineal del arte de la postguerra y a prestar atención a la pluralidad de corrientes renovadoras entonces vigentes²³. Es preciso aludir también a diversos estudios monográficos sobre personajes clave del arte madrileño de la postguerra, como la exposición dedicada a *José Luis Fernández del Amo* (1995), comisariada por M.^a Dolores Jiménez-Blanco, y la consagrada a *Tomas Seral y Casas* (1998), a cargo de Chus Tudelilla y José Carlos Mainer. Ambas, a su modo, han puesto de relieve la relevancia histórica de determinados personajes volcados en el apoyo del arte renovador, tanto desde la iniciativa privada como, lo que es más sorprendente, desde los propios organismos estatales, poniendo así en entredicho la anterior vinculación de arte renovador y oposición al franquismo.

De manera pareja, merece la pena reseñar algunas aportaciones recientes en el campo de las relaciones entre Arte y Estado, como el estudio de Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo* (1995)²⁴, el de Julián Díaz Sánchez, *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra española* (1998)²⁵, y, más centrado en el caso madrileño, el análisis de la *Bienal Hispanoamericana de Arte* llevado a cabo por Miguel Cabañas (1996)²⁶. Más próxima a nuestras fechas, la exposición *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil* (1999), comisariada por Jaime Brihuega y Ángel Llorente, sacó a primer plano las pervivencias de la preguerra en el arte español de los años cuarenta²⁷.

4. Justificación del presente estudio

A diferencia de otros estudios llevados a cabo hasta el día de hoy, la presente tesis pretende ofrecer una imagen de la renovación artística

madrileña como fenómeno unitario desarrollado entre los años 1945 y 1957, equiparable a otros producidos en otros lugares de España como Barcelona, Las Palmas de Gran Canaria o Zaragoza.

El hecho de haber elegido Madrid para tratar un tema tan específico como la renovación artística de la postguerra se fundamenta en la creencia, avalada por los últimos estudios comentados, de que la capital española constituyó uno de los principales focos impulsores de renovación plástica de la época. La importancia de Madrid como foco cultural es un hecho antiguo vinculado a la propia estructura centralizada de nuestro país. En el caso de la postguerra, en particular, si bien el propio carácter fuertemente centralizado del régimen franquista propició el surgimiento de fuertes trabas para el libre desenvolvimiento artístico – mayores, sin duda, que en otros lugares de España–, la concentración en Madrid ya desde años atrás de buena parte de las infraestructuras artísticas del país, la convirtieron en destino privilegiado de muchos artistas de la época.

No es preciso recordar los datos que ya en 1991 delinea Paloma Alarcó en su prolijo apéndice a la exposición *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*²⁸. Baste un ejemplo significativo. El que un artista como Manolo Millares, con una larga trayectoria vinculada a la renovación artística, abandonase las Islas Canarias para fijar su residencia en Madrid en septiembre de 1955, resulta ilustrativo de lo que venimos diciendo. En la decisión de Millares, tal como se deduce de sus memorias, influyeron razones de tipo económico, acuciadas por su matrimonio con Elvireta Escobio y la imposibilidad de dar salida a su obra en el ámbito insular. Madrid, por otra parte, ofrecía una amplia red de galerías, tan sólo superada a nivel estatal por Barcelona. Millares ya había expuesto con anterioridad a su llegada a Madrid en algunas galerías como Clan y Buchholz. Asimismo, había participado en certámenes oficiales como la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte* y el *X Salón de los Once*, los cuales

constituían un atractivo indudable para todos aquellos que querían proyectar su obra en el extranjero. Millares conocía, además, al director del Museo de Arte Contemporáneo, José Luis Fernández del Amo, fruto de su participación en el Congreso de Arte Abstracto de Santander (1953). Un año después de su llegada a Madrid, Millares colaboró con Fernández del Amo y Aguilera Cerni en la organización del *Primer Salón de Arte No-Figurativo* (Valencia, 1956; Pamplona, 1957). Otro de los caminos que Madrid ofrecía a los artistas con escasos medios económicos era la posibilidad de ilustrar alguna de las múltiples revistas culturales. El pintor canario ya había publicado varios de sus dibujos en *Cuadernos Hispanoamericanos* a comienzos de 1955 y al llegar a Madrid colaboró en *La Estafeta Literaria* y *Punta Europa*.

Una última precisión es necesaria respecto a la elección de Madrid como ámbito geográfico del presente estudio. A diferencia de lo acontecido en otros focos como el catalán, el canario o el vasco, en el caso madrileño no se puede hablar de "identidad cultural". Debido a su peculiar carácter histórico de lugar acogida de intelectuales y gentes en general de las distintas partes de España, Madrid careció durante el periodo que estudiamos de una verdadera identidad cultural que diese cohesión al arte en ella producido. Todo lo contrario. Madrid debe ser considerada como el lugar en donde coinciden una serie de cosas.

El haber optado por los límites cronológicos de 1945 y 1957 puede parecer arbitrario. 1957 es quizá la fecha menos sujeta a debate debido a que la fundación de "El Paso" aquel año supuso un acontecimiento de gran repercusión en el conjunto del arte español. Se corresponde, además, con la aparición de otras iniciativas artísticas de signo contrapuesto, como el arte normativo del "Equipo 57" y las primeras manifestaciones del realismo social. En otro orden de cosas implica el comienzo de la masiva penetración del arte madrileño en el contexto internacional y su intento de instrumentalización por parte del Estado. Por lo que respecta a 1945, su elección es más controvertida. Creemos, sin

embargo, que la recuperación de la actividad artística internacional tras la Segunda Guerra Mundial –por ejemplo, el homenaje a Picasso en el Salon d’Automne de 1944– dotó de un horizonte nuevo al arte español, incitando a los partidarios del arte nuevo a emprender su lenta pero firme recuperación. Años más tarde, también los sectores más liberales del franquismo, acabaron admitiendo la trascendencia histórica del arte contemporáneo. Pero ya en 1945, la recuperación del pulso artístico internacional, infundió nuevas esperanzas en las mentes más abiertas. Ambos años –1945 y 1957– enmarcan un “único” proceso de búsqueda de la normalidad artística perdida con la Guerra Civil y la inmediata postguerra²⁹, al que cabe asignar tanto iniciativas como los *Objetos hallados* (1945) de Ángel Ferrant, como los primeros ensayos informalistas de Antonio Saura, Manolo Millares, Luis Feito y Rafael Canogar.

Al margen de lo apuntado, el presente estudio aporta importantes novedades. La primera de ellas es el estar sustentado por un firme corpus documental, fruto del análisis sistemático de correspondencia, catálogos, libros, revistas y periódicos de la época.

En segundo lugar, hemos pretendido evitar los errores derivados de considerar la renovación artística de la postguerra como un hecho autónomo. Es imposible comprender el arte realizado en Madrid durante el periodo de 1945-1957 al margen de lo acontecido en el arte español en los años veinte y treinta, así como sin la información llegada del extranjero. Ya lo veíamos al comienzo de estas páginas. Este doble vector configura en la presente investigación el horizonte contextual sobre el que aflorarán las manifestaciones artísticas a las que hemos de referirnos. Como tal, su referencia será constante a lo largo de todo el estudio.

Por último, hemos intentado ir más allá de la exposición sucinta los vínculos formales entre determinados grupos de obras próximas entre sí. En las páginas que prosiguen se ha tratado de establecer lo que

podríamos denominar un mapa global de la renovación artística madrileña. El arte forma parte de ese mapa como el eje en torno al cual giran todos los hechos descritos. Sin embargo, nunca llega a constituir un fenómeno aislado. Son las experiencias vitales compartidas por artistas, galeristas y críticos de arte, sus aspiraciones comunes y sus desencuentros los que establecen el verdadero hilo conductor de un relato que no duda en descender hasta los hechos comunes de la vida cotidiana siempre que sea necesario. Ello no sólo permite dar una imagen más completa de lo acontecido, sino dotar al lector de la posibilidad de adentrarse con mayor facilidad en una época para nosotros distante y ajena.

Para ello, más aún que la consulta de catálogos, libros, revistas y periódicos de la época, han sido fundamentales la lectura de la correspondencia existente de la época y las conversaciones mantenidas con protagonistas de los propios acontecimientos, como Pablo Palazuelo, Luis Feito, Francisco Ferreras, Eudald Serra, Francisco Nieva, Antonio Valdivieso, Emilio Sanz de Soto, Gerda Miesner, José Alcrudo, Juan Huarte, etc.

Ahora bien, ¿cómo ordenar un corpus artístico que, como hemos señalado, se caracteriza por su diversidad? Ordenamientos de tipo temático resultan poco operativos respecto al arte de la postguerra, debido, entre otros motivos, a la propia importancia de la abstracción. No así los de tipo estilístico que, a priori, parecen los más ajustados. Sin embargo, dado los rápidos cambios obrados en la postguerra, parecía necesario mantener algún tipo de sujeción al orden temporal de los acontecimientos. Hemos optado, por ello, por un esquema mixto, histórico y estilístico a un tiempo, en el que las distintas “propuestas artísticas”, más que estilos en un sentido estricto, se suceden en progresión temporal.

Ahora bien, lejos de nuestra intención mantener un esquema lineal basado en una supuesta lógica formal de las obras. Modelos como el

derivado de la sucesión de “tesis, antítesis y síntesis” de movimientos plásticos, deben ser revisados. Asimismo creemos que se ha dado demasiada importancia a la abstracción como el gran problema artístico de los cincuenta. La renovación artística madrileña de la postguerra fue, en realidad, un fenómeno de gran complejidad, y más que de una lógica estrictamente plástica es preciso hablar de un cúmulo de factores –la realidad socio-política del franquismo, los vínculos con el arte de preguerra, la emigración de artistas al extranjero, la información llegada del panorama artístico internacional, el giro formalista de la crítica de la postguerra, el apoyo de ciertos sectores liberales del franquismo al arte nuevo, etc.–, que determinaron un desarrollo de la renovación sujeto a continuidades y rupturas abruptas, líneas de evolución y retornos a antiguos problemas.

Además del cuerpo principal del estudio, al final del mismo se ofrece un apéndice de documentos y artículos inéditos que ayudarán a futuros investigadores.

5. Agradecimientos

Deseo expresar mi agradecimiento al Gobierno Vasco, del cual recibí una beca de cuatro años para la realización de este proyecto, y a todos aquellos que me han ayudado a lo largo de todo este tiempo, comenzando por mi mujer, mis padres, hermanos, cuñados, familiares y amigos en general. Especial mención merecen, por sus pacientes consejos, Valeriano Bozal, Estrella de Diego, Robert S. Lubar, Jordana Mendelson, Soledad Pérez Valverde, Jaime Brihuega, Tomàs Llorens, M.^a Josep Balsach, Juan Manuel Bonet, Olga Fernández, Juan Vázquez y Carmen Romero. También quiero resaltar la ayuda prestada por Emmanuel Guigon, Rafael Fernández del Amo, Paloma Alarcó, María Jesús Abad, Pablo Palazuelo, Eudald Serra, Daniel de Labra, Luis Feito, Eduardo Chillida, Juan Huarte, Francisco Farreras, Martín Chirino,

Concepción Lomba, María Luisa Cancela, José Alcrudo, Gerda Miessner, Marina Saura, Pilar Lagunas y Ana Vázquez de Parga. Asimismo, deseo agradecer las facilidades que me han ofrecido las siguientes instituciones: Museo Thyssen-Bornemisza, Biblioteca Nacional, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Hemeroteca Municipal de Madrid, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Institute of Fine Arts (Nueva York University), Centre Georges Pompidou, Biblioteca de Catalunya, Colección Arte Contemporáneo-Museo Patio Herreriano, Sucesión Antonio Saura, Fundación Pablo Serrano y Casa Velázquez.

Notas:

¹ Paul Klee constituyó un verdadero punto de referencia para la generación de la postguerra por su pintura a medio camino entre la figuración y la pintura no-figurativa, así como su contención formal no exenta de elementos afines al surrealismo. Pocas fueron las obras del pintor suizo que pudieron contemplarse en Madrid en la postguerra –en concreto, cinco pinturas cuyas se expusieron en la muestra de *Pintores suizos contemporáneos* (Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, XI-1956)–. No obstante, a la capital española llegaron ecos de su obra a través de publicaciones extranjeras como el número especial dedicado a Klee por la revista *Cahiers d'Art* en 1945-1946, con setenta reproducciones de su obra, o las monografías de Daniel-Henry Kahnweiler (París, Les Editions Braun & Cie, 1950), o la de Pierre Courthion (París, Fernand Hazan, 1953), conservadas, entre otras, en las bibliotecas personales de Ángel Ferrant y Santiago Lagunas. Por lo que respecta a las iniciativas específicamente madrileñas para recordar al pintor suizo destaca el *Homenaje a Paul Klee* editado por Mathias Goeritz en 1948. Sobre la influencia del pintor suizo en la renovación artística española de la postguerra, véase Nieto Alcaide, Víctor: “Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia”, en *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid* (cat. exp.), Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad, 1991, pp. 53-55; y Guigon, Emmanuel: “Paul Klee en España”, en *Paul Klee* (cat. exp.), Valencia, IVAM Centre Julio González; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, pp. 69-79.

² Pese al éxito de sus exposiciones neoyorquinas de 1941 (Museum of Modern Art) y 1945 (Pierre Matisse Gallery), Miró, residente en Barcelona desde 1942, careció de eco público en España hasta fines de los años cuarenta. En 1949, la exposición celebrada en las Galeries Laietanas y, sobre todo, las monografías de Juan-Eduardo Cirlot, *Joan Miró* (Barcelona, Cobalto) y de Alexandre Cirici-Pellicer, *Miró y la imaginación* (Barcelona, Omega), propiciaron la difusión de su obra también en Madrid. En poco tiempo, el pintor catalán se convirtió, junto a Picasso, en el principal referente artístico español. Su obra fue erigida en modelo del arte vivo en la Escuela de Altamira y autores como Santos Torroella contribuyeron a su difusión en la prensa madrileña. Asimismo, cabe mencionar la presencia de varias obras suyas en el *VII Salón de los Once* (1950) de la Academia Breve de Crítica de Arte, presentado por el propio D'Ors. Para más información consúltese el catálogo *Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", 1993.

³ Las palabras concretas de Tàpies son las siguientes: “Tanto patriotismo y falso orgullo que pretendía que el franquismo nos había hecho progresar e incluso había dado artistas que triunfaban por el mundo, olvidaba que nada se habría podido conseguir sin el entroncamiento con las generaciones de antes de la guerra y la influencia que nos llegaba del extranjero” (Tàpies, Antoni: *Memoria personal*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 222).

⁴ A comienzos de los años cuarenta, varios jóvenes artistas madrileños asiduos del Museo del Prado y de los cursos no-oficiales de Bellas Artes en el Museo de Arte Moderno –Álvaro Delgado, Francisco San José, Carlos Pascual de Lara y, más esporádicamente, Gregorio del Olmo–, se reunieron en torno a Benjamín Palencia, en lo que se conoce como “Segunda Escuela de Vallecas”. Huérfanos de ejemplos a seguir, todos ellos encontraron en Palencia el modelo de pintor capaz de imponer su peculiar visión del paisaje castellano, caracterizada por un trazo nervioso y una paleta exaltada. La experiencia vallecana apenas duró dos años fruto de las desavenencias internas. No obstante, Palencia –junto a Vázquez Díaz y Solana– influyeron en toda una generación de paisajistas que se conocería a partir 1945 como la “Escuela de Madrid”. A ella pertenecieron, además de los citados, Francisco Arias, Pedro Bueno, Menchu Gal, Luis García Ochoa, Cirilo Martínez Novillo y Agustín Redondela.

⁵ Palencia, Benjamín: *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia*, Madrid, Plutarco, 1932, p. 13. Véase también Carmona, Eugenio: "Materias creando un paisaje: Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el 'reconocimiento estético' de la naturaleza agraria. 1930-1933", en *El surrealismo en España* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, pp. 117-155.

⁶ Moreno Galván, José María: *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones españolas, 1960, p. 61.

⁷ Delgado, Álvaro: "Breve comentario del génesis y desarrollo de la Escuela de Vallecas", en *Escuela de Vallecas. 1927-1936. 1939-1942* (cat. exp.), Madrid, Centro Cultural Alberto Sánchez, 1984, p. 90.

⁸ En ello seguimos un planteamiento similar al de John Golding cuando afirmaba: "Reaccionando contra la cualidad momentánea del impresionismo, que había sido como una ventana repentinamente abierta a la naturaleza desde un confortable interior, contra cualquier forma de expresión personal violenta, contra el elemento decorativo y simbólico que caracterizaba la obra de los nabis y Gauguin y a tanta pintura de fines del siglo XIX, e incluso contra los fauves (y todavía no se ha apreciado lo suficiente el fuerte sabor *fin de siècle* del fauvismo), los cubistas vieron sus pinturas como objetos o construcciones con vida propia, como pequeños mundos autónomos que no reflejaban el mundo exterior, sino que lo recreaban de un modo completamente nuevo" (Golding, John: *El cubismo. Una historia y un análisis*, Madrid, Alianza Forma, 1993, p. 97).

⁹ Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm, Toledo, colección particular.

¹⁰ La modernidad no tendenciosa de la pintura de Palencia en la postguerra, unida a su asunción de postulados estéticos de la "generación del 98", facilitó en buena medida su asimilación oficial a comienzos de los años cincuenta, fecha en la que obtuvo el Gran Premio de la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*. Varios años más tarde, desde una retórica muy próxima al régimen de Franco, Antonio Almagro señalaría: "Benjamín Palencia es una de las cimas de nuestra hora pictórica y uno de los primeros en la hazaña de descubrir y conquistar el paisaje a la manera española, dentro de nuestra auténtica tradición, abandonando el hasta entonces gustoso resbalar –tan grato al arte europeo– sobre pasajeras luces y superficies, para ahondar, penetrar en él y salvar la individualidad de sus cosas, como penetraban y salvaban sus individualidades – personas, cacharros y hortalizas– Velázquez, Zurbarán o Sánchez Cotán...". (Almagro, Antonio: *Constantes de lo español en la historia y en el arte*, Madrid, Imprenta Huertas, 1955, p. 163).

¹¹ Integraron la Academia Breve de Crítica de Arte once académicos elegidos por Eugenio d'Ors entre personalidades no siempre directamente vinculados al mundo del arte. Su composición fue variando con los años. No así su cometido, que desde 1943 consistió en la celebración de un salón anual –el *Salón de los Once*–, en el que cada académico presentaba la obra de un artista. A ello se unió desde 1945 la celebración de *Exposiciones Antológicas* con las once mejores obras mostradas en Madrid cada temporada.

¹² La aparición del *noucentisme* antecedió a la penetración de las primeras manifestaciones del arte de vanguardia en España. Años más tarde, sin embargo, el *noucentisme* trató de vincularse a movimientos como el "retorno al orden" y los "nuevos clasicismos". Ahora bien, tal como ha señalado Eugenio Carmona, su sustrato teórico cabe enmarcarlo en el contexto del debate estético de fines del siglo XIX. Así, por ejemplo, su oposición al decadentismo finisecular está ligada a la dialéctica "clasicismo-romanticismo", propia del siglo XIX. De manera similar, su tendencia hacia la depuración formal casa mal con la dinámica vanguardista, siendo propia del simbolismo final (Carmona, Eugenio: *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España 1900-1936* (cat. exp.), Fráncfort, Schirn Kunsthalle; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía, 1991, p. 20). D'Ors, de hecho, no sólo opuso la estabilidad del patrón clásico a cualquier intento de negación del arte precedente, sino que restó autonomía al hecho artístico –eje fundamental de la reflexión plástica contemporánea– en pro de su papel civilizador.

¹³ Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Guadalajara, México, 12-XII[-1949]. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 447.

¹⁴ Westerdahl, Eduardo: Carta a Tony Stubbing, Santa Cruz de Tenerife, 1-IV-1950. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 926. Westerdahl escribió, asimismo, al crítico madrileño Eduardo Azcoaga tras una disputa entre ambos: "Yo soy para V. un romántico de la modernidad. Gasch es para V. un tradicionalista del vanguardismo. Las frases son bonitas, pero con frases no se le puede atacar a un hombre. [...] Hacer tabla rasa de medio siglo, negar esa continuidad para adscribirse al cadaver de unas formas artísticas muertas. Eso, no. Trabajamos en una época con sus problemas, con sus fuerzas, con sus negaciones y, su principio activo, con su verdad histórica fuera de nosotros, aún cuando parezca que la forjamos. No tengo nada que ver con la sociedad a que V. alude. No creo que se pueda 'desmodernizar' quien sienta en lo vivo la entranas de lo moderno. No creo que un cuadro sea reaccionario porque lo compre un hombre que tenga dinero, como no creo que la belleza de un ave tenga que ver con el hombre que se la come. Creo, sí, que hay que trabajar con fervor en una construcción, en la formación del hombre y su contorno. Creo que nada se puede improvisar. Creo que V. tiene un espejo en donde mirarse en sus amigos los franceses. Creo en muchas cosas más menos en la destrucción del arte vivo./ Así, pues, amigo Azcoaga, no nos hemos peleado. Aún cuando mutuamente no podamos sernos de utilidad, ya que hemos tomado en estas cosas del arte caminos diferentes, créame V. como un verdadero amigo. Tan amigo que estas posiciones polémicas y románticas la dilucido en carta y no en prensas. Espero que V. venga un día a Canarias, pero por favor no exponga V. en la tribuna sus ideas pues el Público le aplaudirá con entusiasmo, el mismo público que ha boicoteado mi taller y que ha llevado la discusión plástica a un terreno en el que nosotros, ni V. ni yo, (que raro), podemos opinar con sinceridad" (Westerdahl, Eduardo: Carta a Enrique Azcoaga, Santa Cruz de Tenerife, 10-VIII-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 84).

¹⁵ Así, por ejemplo, en el primer manifiesto de "El Paso" sus miembros hicieron pública su intención de "vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de 'marchands', de salas de exposiciones que orienten al público y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis" (cfr. Toussaint, Laurence: *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 19). Dos años más tarde, en el número especial dedicado al grupo por la revista *Papeles de Son Armadans*, el crítico e historiador Juan-Eduardo Cirlot reincidiría en la idea de que "El Paso" había venido a poner fin a la carencia de vanguardia artística, presente sin embargo en el caso catalán de Gaudí a "Dau al Set", pasando por Miró.

¹⁶ Dicho modelo fue instaurado por José María Moreno Galván en su ya clásica *Introducción a la pintura actual*, op. cit. Treinta años más tarde, el primer estudio monográfico del arte madrileño, llevaría todavía por título: *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid* (ver nota 20).

¹⁷ El caso más claro en este sentido es el del estudio de Julia Barroso Villar: *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979.

¹⁸ Tal línea argumental fue enfatizada por Valeriano Bozal y Tomàs Llorens en uno de los textos claves sobre el arte español de la postguerra. Nos referimos al catálogo de la

exposición *España. Vanguardia artística y realidad social*, celebrada con ocasión de la *Bienal de Venecia* de 1976. Asimismo fue compartida también por Vicente Aguilera Cerni, en su ensayo *Arte y compromiso (Sobre el caso español)*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

¹⁹ Fernández Polanco, Aurora: "Las Galerías de arte en el Madrid de la posguerra: su labor de transformación en el panorama artístico nacional", *Villa de Madrid*, n.ºs 97-98, Madrid, 1988.

²⁰ *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, op. cit.

²¹ Más limitada en lo que al objetivo de nuestro estudio respecta, merece la pena reseñar también la exposición *Arte para después de una guerra*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad, 1993, comisariada por Javier Tusell y Álvaro Martínez-Novillo.

²² Nos referimos a la exposición comisariada por Emmanuel Guigon: *El Jardín de las Cinco Lunas. Antonio Saura surrealista. 1948-1956*, Teruel, Museo de Teruel, 1993.

²³ Con posterioridad al año 1996, también merecen ser reseñadas las nuevas investigaciones llevadas a cabo sobre la obra de Ángel Ferrant, como la exposición celebrada en el Museo Nacional Reina Sofía en 1999, comisariada por Javier Arnaldo, Carmen Bernárdez y Olga Fernández, y la tesis de esta última historiadora sobre el escultor madrileño (2001). Recientemente, la publicación del catálogo razonado de las pinturas de Manolo Millares (2004), realizado por Alfonso de la Torre sobre un trabajo previo de Juan Manuel Bonet y Miriam Fernández, ha aportado una herramienta fundamental para cualquier estudio de la postguerra.

²⁴ Llorente, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.

²⁵ Díaz Sánchez, Julián: *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra española*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1998. Del mismo autor y de Ángel Llorente es también el reciente libro: *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004.

²⁶ Cabañas Bravo, Miguel: *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996.

²⁷ En ella merece especial atención el artículo de Guillermo Solana, "Un cierto aire italiano. Resonancias del exterior en los años cuarenta" por aludir a los vínculos de la postguerra con el arte italiano de los años treinta.

²⁸ Alarcó, Paloma: "Documentación", en *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, op. cit., pp. 180-303.

²⁹ Si en la historiografía española ha sido frecuente hablar de un antes y un después de la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte* –aun a costa de señalar que iniciativas como "Dau al Set" o el "Grupo Pórtico" sintonizan más con el panorama artístico de los años cuarenta–, aquella afectó más a la actitud del franquismo hacia el arte moderno que a la renovación artística en sí misma, que ya venía desde años atrás, como ya expusiese Víctor Nieto Alcaide en su artículo: "Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia", en *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, op. cit.

I. ECOS DE PARÍS

1. París, origen de la vanguardia

1.1. El prestigio de Picasso y de los grandes maestros

La historiografía española ha tendido a priorizar las iniciativas renovadoras de la postguerra vinculadas con el surrealismo –tales como *Dau al Set*–, haciendo de ellas el punto de partida para el informalismo. Conforme avanza el tiempo cada vez resulta más patente que junto al surrealismo, la “Escuela de París” –de perfiles mucho más difusos– se convirtió en un importante referente para un nutrido grupo de artistas españoles de fines de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, dando continuidad así a una orientación que se venía repitiendo desde el último tercio del siglo XIX cuando artistas como Casas o Rusiñol se asentaron en la capital francesa¹.

La búsqueda de modelos a seguir en París –aunque común al conjunto de la renovación artística española–, fue particularmente importante en el caso madrileño, donde los nexos con el arte de preguerra fueron menores que en Cataluña o las Islas Canarias. El fin de la Guerra Civil y el comienzo del franquismo trajo consigo una situación caracterizada por el conservadurismo de signo académico. Empezando por la misma Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde parecía haberse borrado la historia del arte a partir del impresionismo², las referencias al arte de vanguardia se tornaron prácticamente inaccesibles. A la propia cerrazón cultural de régimen franquista se unió entonces la ruptura de las normales vías de comunicación con el extranjero, fruto del estallido de la Segunda Guerra Mundial.

La situación empezó a cambiar a partir de la liberación de París en agosto de 1944 y la posterior caída del III Reich en mayo de 1945. En concreto, el 6 de octubre de 1944, apenas mes y medio después de la entrada de las tropas del general Leclerc en París, abrió sus puertas el

parisino *Salon d'Automne*. También conocido como el *Salon de la Libération*, en él expusieron muchos de los artistas que habían permanecido en París durante la ocupación alemana. El protagonismo recayó en Picasso, del que se colgaron 74 obras. El pintor malagueño era noticia por su reciente adscripción al PCF. Al margen de ello, el homenaje del *Salon d'Automne* evidenció la actualidad de Picasso en el panorama artístico francés de la época. Apenas medio año más tarde, entre el 25 de mayo y el 30 de junio de 1945, la Galerie de France volvió a reunir obra de Picasso y de los pintores cubistas en la exposición titulada *Le cubisme. 1911-1918*.

La noticia del *Salon d'Automne* –aunque tardíamente– trascendió también a la prensa madrileña³. Picasso, como ya había ocurrido en la preguerra española, se convirtió en referente ineludible de todos aquellos involucrados de una u otra manera en la puesta al día del arte de la postguerra. Juan Manuel Díaz-Caneja, cuestionado en 1951 acerca los pintores contemporáneos que más le interesaban señaló: “De ahora, Picasso [...] Lo bueno de Pablo Picasso es que entró a saco en toda la pintura, en la historia de la pintura, empezando por lo griego y lo gótico y siguiéndolo todo paso a paso. Su pintura es la gran síntesis de la Historia Universal de la Pintura”⁴.

Pese a tratarse de una persona *non-grata* para el régimen franquista, su nombre figuró en libros y revistas que circularon en la postguerra madrileña. Uno de los libros más famosos, *Pablo Picasso en tres revisiones*, de Eugenio d’Ors –recopilación de algunos ensayos anteriores sobre el pintor malagueño– apareció en la editorial madrileña Aguilar, en 1946. Del mismo año es el ensayo de Alexandre Cirici Pellicer *Picasso antes de Picasso*, publicado en Barcelona por la editorial Iberia J. Gil. Entre las revistas, aquella que dedicó a Picasso un mayor número de páginas fue *Cartel de las Artes*. Noticias del pintor malagueño⁵, declaraciones suyas⁶, entrevistas⁷, y hasta un artículo sobre él, escrito por el prestigioso psicólogo Carl Jung⁸, se editaron en la revista madrileña.

Pero no acabó ahí la fascinación por la obra de Picasso. En noviembre de 1948 se celebró en la Galería Buchholz la primera exposición individual de Picasso en la postguerra madrileña, consistente en litografías de diversas épocas, las últimas fechadas en 1947⁹. Remitiéndonos siempre al segundo lustro de los años cuarenta, también es preciso citar el ensayo de Enrique Azcoaga –director de *Cartel de las Artes*– titulado *El cubismo* (Barcelona, Omega, 1949) y el libro de Juan Antonio Gaya Nuño, *Picasso* (Barcelona, Omega, 1950), citado por Manolo Millares en sus memorias¹⁰ y adquirido por Santiago Lagunas para su biblioteca¹¹.

Junto a Picasso, las primeras búsquedas de los artistas madrileños se dirigieron hacia la obra de Juan Gris, Matisse y Braque –premio de pintura en la primera *Bienal* de Venecia de la postguerra, en 1948–. Como testimoniase Juan Antonio Gaya Nuño en 1950: “El natural colapso motivado por la Guerra y sus consecuencias retrasó pero no pudo parar el avance, más prieto cada día y cada hora, de la pintura joven, siempre alerta a sus maestros; seguíanse con la posible exactitud, los pasos firmes de Picasso y Braque, de Matisse y Dufy [...]”¹². El que así sucediese no sólo en Barcelona sino también en Madrid se debió a la cualidad de “clásicos” de los artistas citados. A ellos se los podía encontrar en libros que por entonces circulaban entre los estudios de los jóvenes artistas, como el importante ensayo de Guillaume Janneau, *El arte cubista* (Buenos Aires, Poseidón, 1944)¹³ o el libro *Los pintores fauves y cubistas en Francia* (Buenos Aires, Ed. de Arte Abstracto, 1945)¹⁴. A veces, con poco más que eso, los artistas iniciaron sus propios ensayos plásticos. Fermín Aguayo, por ejemplo, aseguró haber comenzado a pintar a partir de un libro con reproducciones de Picasso, Juan Gris, Braque, Léger y Archipenko¹⁵, que bien pudo ser el mismo de Janneau.

Junto a estas referencias indirectas, otro hito del arte madrileño de la postguerra lo constituyó la muestra de *Artistas Franceses Contemporáneos*. Celebrada en el Museo de Arte Moderno, Madrid, en

1943, y dos años más tarde en el Palau de la Virreina, Barcelona, su gestación se debió a la iniciativa de Eugenio d'Ors. No fue el crítico catalán, sin embargo, el encargado de seleccionar las obras, sino el propio gobierno de Vichy, quien no dejó pasar la oportunidad para mostrar algunos de los ejemplos más representativos del espíritu francés contemporáneo. Componían la muestra, obras del escultor Maillol; de los pintores *nabis* Bonnard y Vuillard; de los *fauves* Derain, Dufy, Friesz, Marquet, Matisse y Vlaminck; de los cubistas y tardocubistas Braque, De la Fresnaye, Lhote, Laurencin y Villon (Jacques); y de los “jeunes peintres de tradition française” –Bazaine, Estève, Gischia y Lapique–. Ausentes quedaban los siempre conflictivos surrealistas y Fernand Léger, adscrito al PCF. Muchos de los artistas madrileños debieron tener en estas obras su primer contacto directo con el arte contemporáneo. Años más tarde Tàpies, visitante de la muestra en su sede barcelonesa, destacaría su papel de referente de primera magnitud para la nueva generación de jóvenes pintores de la postguerra¹⁶.

A medida que la información procedente del extranjero se hizo más completa –en buena medida gracias a la labor de figuras como Karl Buchholz y Gerda Miessner al frente de la Galería Buchholz o Tomás Seral al frente de la Galería Clan–, los intereses plásticos de la nueva generación de artistas se fueron ampliando. Así, por ejemplo, junto a los citados llegó la revelación de Paul Klee y las noticias de la abstracción triunfante en París.

1.2. La atracción del color

El fauvismo supuso un referente importante para muchos pintores madrileños de la postguerra que trataban de alcanzar un estilo personal. Pablo Palazuelo ha testimoniado acerca de aquellos años: “fueron unos tiempos de transición. Nosotros nos habíamos metido con gran ilusión en tendencias modernas, o contemporáneas, que venían del exterior –

mirábamos más bien al exterior, a Francia sobre todo, porque en el interior no había de qué—. Mirábamos a París, el ‘fauvismo’, todo, no necesariamente la pintura abstracta. La pintura abstracta era casi lo que menos atraía la atención. El ‘fauvismo’, con la cuestión del color, atraía mucho a los Lago, Guerrero, etc.”¹⁷.

En los colores puros y brillantes de las telas fauves los artistas madrileños encontraron el modelo de una pintura vital y juvenil, contrapuesta a los betunes de la pintura académica dominante. Guerrero recordaría años más tarde su atracción por el color de aquellos años como una apuesta por una pintura “sana”, carente del carácter mórbido de un Solana o de los mismos surrealistas¹⁸. De manera contraria a la reducción cromática al blanco y el negro, propia del informalismo madrileño posterior, la atracción por el color exaltado experimentada por Guerrero, Lago, Valdivieso y Lara, tenía cierto componente de liberación, de búsqueda de una realidad primigenia, inviolada¹⁹.

Pero además, la lección del fauvismo fue también importante a nivel formal. Tal vez en otras circunstancias, distintas a las de la postguerra, el fauvismo no hubiera recabado sino una atención marginal. Sin embargo, la propia brecha abierta en el desarrollo del arte español a raíz de la Guerra Civil hizo inevitable una vuelta a los orígenes del arte contemporáneo. Sin sólidos referentes a su alcance, los artistas madrileños vieron en el fauvismo una puerta de escape frente al verismo académico que amenazaba con atenazar toda la producción artística de la postguerra. Siguiendo su ejemplo aprendieron a liberar su pintura de la función representativa y a anteponer las emociones subjetivas a la mera copia literal de la realidad²⁰. La sustitución de las sombras por zonas de intenso colorido, así como la renuncia a las sutiles modulaciones impresionistas en pro de netos contrastes de color arbitrario²¹, les impulsó a distanciarse de las convenciones del arte y de la representación tradicional y a tomar consciencia de la autonomía del arte. Asimismo, les proporcionó el modelo de un nuevo orden formal, basado en la propia

espacialidad de las áreas planas de color, en vez de en el tema representado.

Entre todos los fauves, fue Matisse el que recibió una atención prioritaria en tanto que continuador del fauvismo de comienzos de siglo. Cuestionado años más tarde acerca de los pintores que más le interesaron en su primer viaje a París, realizado en 1945-1946, Guerrero recordaría: “Desde luego, Matisse muchísimo... estaba Picasso, claro... pero dentro de la obra potente y todo eso de Picasso había una cosa en Matisse de mayor potencia... unos juegos de colores increíbles. A Braque lo veía como más francés... un hombre muy equilibrado... también Léger... pero, sobre todo, más que nada la influencia de Matisse... la frescura que tenía...”²². En París Guerrero quedó vivamente impresionado por la gran composición de Matisse, *Los marroquíes* (1916), contemplada en la exposición *Sur les quatre murs*. De ella aprendió a conjugar ámbitos espaciales y puntos de vista distintos priorizando siempre la bidimensionalidad del cuadro; a simplificar las formas sometiéndolas a esquemas rítmicos orquestados; en fin, a construir el cuadro a base de áreas planas de color dotadas de espacialidad. Tanto Guerrero como Valdivieso y Lara, estudiaron las composiciones matissianas construidas en torno al motivo de una ventana abierta al exterior, así como sus interiores ornamentales en los que el espacio tridimensional cede paso a un continuo de formas y espacio.

El influjo de la obra de Matisse, pese a todo, no fue exclusivo. Junto a la atracción por el color se produjo un intento paralelo de profundizar en la arquitectura del cuadro.

1.3. La búsqueda de rigor formal

El fauvismo alcanzó un eco escaso en la literatura artística de la época, en buena medida debido a su difícil conciliación con el gusto clasicista predominante, sobre todo en los círculos críticos próximos a

Eugenio d'Ors. Más abundantes fueron las referencias al cubismo, al que se le consideró como precedente de un nuevo clasicismo en vías de consolidación. La gran mayoría de los ensayos que aludieron al cubismo ensalzaron su contribución a la superación de la disgregación plástica impresionista –D'Ors llegó a hablar de “cuaresma” cubista frente al “carnaval” impresionista (y a la “piñata” fauve)²³–, aunque no dudaron, también, en arremeter contra lo que se consideró su falta de humanismo.

Al margen de la crítica, para Santiago Lagunas –el más explícito en este sentido–, el cubismo había venido a introducir un cambio tan trascendental en el arte como la bóveda en la arquitectura. A partir de él, no había retroceso posible. Oponiéndose a aquellos, como Miguel Fisac, quienes veían en el cubismo un estilo limitado, Santiago Lagunas no dudó en defenderlo como el movimiento que, de manera más patente que cualquier otro, evidenció que “la obra de arte tiene intrínsecamente una naturaleza propia, una belleza esencial que pide ser captada ‘directamente’”²⁴. Las palabras de Lagunas son importantes por su hincapié en la autonomía artística implícita en el cubismo²⁵. Pinturas como las realizadas por Picasso y Braque entre 1911 y 1912, dotadas de un complejo intercambio entre artificio y realidad²⁶, debieron obrar en los jóvenes artistas madrileños como referente de primer orden por cuanto implicaban de puesta en cuestión del verismo academicista y por apelar a la autonomía del hecho artístico²⁷. Su concentración –en palabras de Santiago Lagunas– en aquello “que es invariable y consustancial al cuadro”²⁸, suponía, en mayor medida incluso que el fauvismo, una nueva escala de valores en la que la gramática artística se convertía en protagonista.

En la postguerra madrileña el cubismo contribuyó a eliminar los elementos anecdóticos del cuadro y a afianzar la concentración en las formas plásticas básicas. José Guerrero ha testimoniado acerca de su pintura hacia 1945: “[...] y ya empezaba yo a eliminar cosas... a eliminar manos, los ojos, la boca... ya me salían como dos, tres formas... y de ahí

empezaron a salir muchas cosas... [...] y yo con mis conocimientos de... un poco del cubismo con Vázquez Díaz... pues yo trataba ya de hacer unos bodegones y unos paisajes planos... es decir, yo había comprendido ya que el hueco en la pintura no es bueno ni el claroscuro tampoco... me daba cuenta de que tenía que eliminar las cosas que no me servían [...]”²⁹. En ese proceso de eliminación de lo accesorio, el cubismo puso en manos de los jóvenes artistas madrileños la manera de conjugar la realidad tridimensional con la bidimensionalidad del cuadro mediante la conjunción en una misma imagen de puntos de vista dispares. Pablo Palazuelo, otro de los artistas que más tempranamente profundizó en la arquitectura intrínseca del cuadro, señaló igualmente sobre aquellos años: “la influencia post-cubista, la perspectiva deformada, se hacía notar por aquel entonces”³⁰. Además de contribuir a la toma de conciencia acerca de la bidimensionalidad de la representación pictórica, esa “perspectiva deformada” a la que alude Palazuelo conllevaba la disolución de la antigua diferenciación entre figura y fondo, y la consideración del conjunto del cuadro como un todo, en el que el espacio que rodea a los objetos por vez primera alcanzaba una realidad tangible, un protagonismo eminentemente “pictórico”³¹. Fruto de ello, elementos de la representación anteriormente considerados incuestionables, como la coherencia espacial, la iluminación y el cromatismo, quedaban supeditados a fines estrictamente plásticos.

2. Entre la preguerra y la postguerra

Si en la postguerra madrileña hubo algún incitador en la búsqueda de modelos plásticos procedentes de París, ese fue Daniel Vázquez Díaz. Artista de reconocido prestigio, Vázquez Díaz desarrolló un papel complejo y no carente de contradicciones en los años cuarenta y cincuenta. Si bien apoyó el alzamiento nacional –llevando a cabo algunos de los retratos más famosos de Franco–, por otra parte se mostró disconforme con el conservadurismo vigente en la enseñanza y en el panorama artístico en general. Vázquez Díaz detentaba desde los años

treinta la cátedra de Pintura Mural en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando al tiempo que daba clases particulares en su estudio. En San Fernando, compartía la asignatura con Miguel Stolz, quien se ocupaba del aspecto técnico y llevaba el peso de la asignatura. El pintor onubense aparecía poco por clase y disfrutaba contando sus experiencias en el París de los años diez. Por lo demás, fuera del estrecho corsé de la Academia, su testimonio era todavía más vívido y en ocasiones iba acompañado de la introducción de sus alumnos más inquietos en su propia biblioteca particular³².

Más que por sus enseñanzas plásticas concretas, Vázquez Díaz jugó un papel de gran relevancia histórica durante la postguerra por haber abierto los ojos de sus discípulos al arte de Picasso, Braque o Juan Gris. Consciente, además, de las trabas existentes a la libre formación artística, les impulsó a viajar al extranjero –fundamentalmente a París– lo antes posible; recomendación que constituiría un importante revulsivo para más de uno de ellos³³.

Su pintura, sin embargo, fue perdiendo buena parte del rigor formal que le había caracterizado en los años veinte y treinta. Los planos ya no hallarían la anterior fuerza constructiva. El pintor onubense recurrió además a asuntos narrativos de fuerte contenido épico. El hecho de que Vázquez Díaz hubiese alcanzado su madurez plástica en los años veinte, relajando su paleta en la postguerra, hace que no nos detengamos aquí en su obra. No obstante, no cabe olvidar que su pintura constituyó uno de los referentes tempranos más importantes de artistas como José Guerrero y Pablo Palazuelo³⁴.

Distinto es el caso de su discípulo, Juan Manuel Díaz-Caneja, quien partió de su pintura cubista de preguerra para conducirla a una madurez desconocida en su obra anterior. En su caso es reducida la obra anterior a la Guerra Civil que ha llegado hasta nosotros. Se trata, en términos generales, de pinturas en las que el afán constructivo del cubismo se conjuga con una visión poetizada de la realidad donde

resuenan ecos de la estética vallecana, de la que Díaz-Caneja fue copartícipe.

Como en el caso de Cristino Mallo y Ángel Ferrant –artistas ambos activos en la preguerra y que permanecieron en Madrid en los años cuarenta–, Díaz-Caneja vivió por largo tiempo sumido en el exilio interior. En 1943 es probable que contemplase la muestra de *Artistas Franceses Contemporáneos*, y que se interesase por la obra de Jacques Villon –concretamente por *Huerto en la Brunié* (1941) [1] presente en la citada muestra³⁵–. Pese a todo, son pocas las referencias que conocemos del pintor palentino de esta época. En sus biografías figura como expositor en la Galería Estilo en la temprana fecha de 1945, aunque desconocemos el contenido de dicha muestra.

Tres años más tarde, en 1948, Díaz-Caneja fue recluido en la prisión de Carabanchel, primero, y de Ocaña, más tarde, por sus actividades pro-anarquistas durante la República y la Guerra Civil³⁶. Tras hacerse pública una sentencia de dos años de cárcel, el pintor palentino quedó libre el 14 de abril de 1951. Sus amigos le recibieron con gran entusiasmo. Uno de ellos, Fernando Chueca, logró convencer a Fernando Lloset, a la sazón director del Museo de Arte Moderno, para que expusiese su obra en el citado museo. La muestra abrió sus puertas entre el 5 y el 19 de junio, y en ella se pudieron contemplar 28 obras³⁷. Debido a la escueta información proporcionada por el díptico del catálogo es difícil identificar las obras expuestas. Una de ellas, reproducida en la portada es la conocida hoy como *Mujer en la playa* (c. 1946)³⁸ [2]. Se trata de un cuadro de transición respecto a su obra anterior. El cuerpo de la mujer y la caseta de baño se superponen, al modo de algunas composiciones cubistas tardías, fundiéndose el uno en el otro. La sombra de la caseta deviene una superficie independiente, completamente plana. El colorido dista aún de la sutileza de su obra posterior, aunque el amarillo de la arena y el azul pálido del cielo, anticipan ya tonalidades que luego alcanzaran un completo desarrollo. La exposición recibió una buena

acogida por parte de la crítica madrileña, la cual creyó ver en la pintura de Díaz-Caneja la posibilidad de conjugar el respeto por la perspectiva y la composición tradicional, con las aportaciones formales de la plástica moderna. No faltaron, tampoco, los que agradecieron al pintor palentino el haber aportado una lectura novedosa, pero llena de autenticidad, de una temática profundamente española³⁹.

La obra de Díaz-Caneja, centrada en el paisaje castellano, enlaza de hecho con algunas de las preocupaciones de la “Escuela de Madrid”, en su caso nutridas por el intento de redefinición plástica de su Castilla natal lejos de la visión bronca y austera que hizo popular la Generación del 98. Como ha señalado el propio pintor: “Yo soy de Castilla y, de repente, me encuentro que Castilla es diferente a la que vieron, por ejemplo, los del 98, que no vieron Castilla. Que les pareció una cosa parda, hosca. Castilla es menos dura que lo que nos han contado la literatura y la pintura... Para mí, Castilla entraña el paisaje más remansado y suave, el paisaje *más femenino* que yo haya contemplado. El paso insensible de las luces lo va trasfigurando tersamente, sin sobresaltos, como piel de mujer”⁴⁰.

Díaz-Caneja fue más allá del horizonte de los pintores de la “Escuela de Madrid”. En su obra madura, el artista palentino retornó a una pintura basada en el sistema representativo tradicional, frente a la síntesis de planos post-cubistas de sus obras de preguerra, y de algunas como la comentada. Y aun así, sus paisajes, son y se reafirman como “pintura” antes de ser otra cosa. El motivo pasa a segundo plano mientras lo que prima es su calidad de objetos construidos pictóricamente. Antes nos hemos referido a Jacques Villon, al cual se aproxima su tratamiento del paisaje. Ahora bien, Díaz-Caneja dista de los rígidos esquemas lineales y de las tintas planas de color contrastado que vinculan al francés con la abstracción de corte normativo. Su obra, por contra, parece sintonizar más con la simplicidad plástica de Morandi y su manera de construir formas y objetos a través del lenguaje plástico.

En una obra de fechas parejas a la anteriormente mencionada, como *Campesinos* (c. 1950)⁴¹, Díaz-Caneja somete al paisaje a un sobrio ordenamiento, fruto de la incidencia de la deslumbrante luz castellana sobre edificios, figuras y accidentes orográficos. El sol reverbera en ellos, restringiendo su espectro cromático a una reducida gama de tonos cargados de luminosidad –pardos, amarillos, sienas, azules y malvas–, que el pintor ordena en una sinfonía de planos. Éstos sugieren la tridimensionalidad de las formas, pero sin llegar a aislarlas, sino sumiéndolas en un continuo de leves matices⁴².

Durante los años cincuenta Díaz-Caneja siguió pintando paisajes de su Castilla natal. Se trata, en términos generales, de obras más abstractas, compuestas a base de planos muy pequeños. Frente a ellas el espectador experimenta cierta perplejidad, fruto de la indecisión entre la espacialidad propia del motivo representado y aquella derivada de la yuxtaposición de pequeñas pinceladas levemente contrastadas en un todo esencialmente plano. *Pueblo de Castilla* (1954)⁴³ [3] es una obra paradigmática en este sentido. Por la disposición del caserío en el centro de la composición, tomado a vista de pájaro, recuerda a algunas composiciones de Pieter Bruegel, como *La Torre de Babel* (1563)⁴⁴. Ahora bien, ha desaparecido el anecdotismo del pintor flamenco. El pintor no nos da pistas del pueblo concreto representado, y a duras penas alcanzamos a distinguir sus casas de las piezas de labranza que las rodean. El punto de vista elevado, con menos de un décimo del cuadro dedicado al cielo, contribuye a afirmar su bidimensionalidad esencial, animada por innumerables contrastes de matiz.

3. La figuración lírica de los cuarenta

3.1. Madrid, punto de encuentro

El 21 de noviembre de 1945 la Librería-Galería Buchholz abrió sus puertas en el número 3 del Paseo de Recoletos. Para la ocasión se

reunieron obras de Pedro Bueno, Álvaro Delgado, Juana Faure, Eustaquio Fernández de Miranda, Carlos Ferreira, Luis García Ochoa, José Guerrero, Antonio Lago, Juan Antonio Morales, Pablo Palazuelo, Miguel Pérez Aguilera y José Planes, en una muestra titulada *Joven Escuela de Madrid*. La disparidad de intereses plásticos de los expositores –desde los más apegados a la tradición pictórica española, hasta los más afines a los modelos franceses como Guerrero, Palazuelo, Lago y Planes– no pasó desapercibida a los críticos asistentes⁴⁵.

José Planes, escultor murciano afincado en Madrid, había participado en los años veinte y treinta en la renovación artística española, combinando la preocupación por la simplicidad del volumen escultórico con la pervivencia de rasgos anecdóticos, más acusados en su obra de la postguerra⁴⁶. Su presencia en el certamen suponía una apuesta por la modernidad, si bien carente de radicalismos. Por lo que respecta a Palazuelo, Guerrero y Lago, los tres residían en Madrid desde comienzos de los años cuarenta⁴⁷. Lago y Guerrero habían coincidido en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en el primer lustro de la década. Guerrero, además, había alquilado un estudio en la calle Fernán Flor. A él acudía habitualmente Lago. De vez en cuando, también lo frecuentaba Palazuelo, quien pintaba encerrado en su estudio en la calle García de Paredes⁴⁸. Juntos solían hablar de arte e intercambiar información⁴⁹.

Cuando Buchholz, en el verano de 1945, quiso reunir en torno a su galería a los artistas madrileños más renovadores, recorrió diversos estudios de la capital, entre ellos el de Guerrero –en el cual pudo contemplar también obra de Lago, ausente por entonces de Madrid–, y el de Palazuelo. Este último recordaría años más tarde: “Para entonces existía ya un grupo que nos conocimos de una manera o de otra, o por amistades comunes. No sé quien nos presentó a Antonio Lago Rivera – que hacía una pintura particular, ingenua, pero muy interesante–, a Carlos Pascual de Lara, a Guerrero, a García Ochoa, a Álvaro Delgado, ... que

fue el primer grupo de la 'Joven Escuela Madrileña' que expuso en Buchholz. Nos veíamos muy a menudo e incluso hacíamos tertulias en algunas tascas, entre nosotros, sin darle mayor importancia nos reuníamos a charlar, o íbamos a casa de alguien. Pero no fue una tertulia limitada a unos cuantos, sino unos cuantos amigos que se reúnen"⁵⁰.

Fue aquella una época de búsquedas, en la que germinaron los primeros intentos por apartarse del realismo vigente. La inquietud de algunos de los artistas citados venía ya de la época de preguerra, en la que habían tenido sus primeros contactos con el arte de vanguardia. Palazuelo, por ejemplo, durante su estancia en Oxford entre 1933 y 1936 para cursar arquitectura, había podido contemplar sendas exposiciones del pintor Duncan Grant, próximo a la obra de Matisse, y del escultor Jacob Epstein, continuador de cabezas facetadas en planos de Picasso⁵¹. También José Guerrero, había tenido sus primeros contactos con el arte contemporáneo ya en la preguerra. En su Granada natal asistió en varias ocasiones a la tertulia del Rinconcillo del Café Alameda, frecuentada por Ismael de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz y Federico García Lorca. Asimismo, pudo familiarizarse con la pintura de Picasso, Klee y Franz Marc a través de reproducciones que llevaba consigo el pintor alemán Hans Bloch, afincado temporalmente en la capital nazarí⁵².

En comparación con sus vivencias de preguerra, el ambiente artístico madrileño de postguerra resultaba desolador, por lo que a buen seguro ni Palazuelo ni Guerrero tardaron en saludar cualquier iniciativa que mirase al extranjero, como la ya mencionada exposición *Artistas Franceses Contemporáneos* (1943). Ninguno de los artistas madrileños de la postguerra nos ha dejado testimonio directo de ella. No obstante, no por casualidad en los años inmediatamente posteriores fueron bastantes los que aclararon su paleta e inclusive ensayaron con formas tardocubistas, aunque fuese de manera coyuntural, como en el caso del *Bodegón* (1945)⁵³, de Álvaro Delgado. También Palazuelo pintó por aquellos años, en encendidos colores próximos al fauvismo, su *Retrato de*

Willi Wakonigg (1944)⁵⁴ [4]. Pervive todavía en él el sistema representativo tradicional, pero Palazuelo ha renunciado ya al empleo del negro y al claroscuro. Los tonos, cerca de su saturación máxima, descomponen el lienzo en una superficie prácticamente plana. Su diferencia respecto a lo que por entonces era frecuente en la “Escuela de Madrid” –donde predominaban los tonos sepia y los grises velazqueños–, es papable. Guerrero, asimismo, dio un primer giro a su pintura por aquellos años. Si en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1943 expuso todavía dos paisajes de invierno y un cuadro de gitanos granadinos, hacia 1944-1945 se decantó por un paisajismo de tonos exaltados, en los que la verosimilitud del motivo deja paso a la profundización en las armonías cromáticas. Lago, por su parte, empezó por entonces a pintar de memoria grupos de mujeres, tranvías y tiovivos, empleando tonos encendidos.

Los años 1944-1945 también se corresponden con un momento de fuerte impronta de la obra de Vázquez Díaz. José Guerrero, recién salido por entonces de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, ha recordado años más tarde: “El último año de la Escuela me dieron una beca para ir a Arenas de San Pedro [...] y allí hice ya unas cosas... me hice un autorretrato que después lo rompí, con bastante influencia de Vázquez Díaz... es decir, que me influyó mucho... hice unos paisajes de Arenas de San Pedro como muy cubistas... muy bonitos...”⁵⁵. Palazuelo –quien recibió clases de Vázquez Díaz en su estudio de la calle García de Paredes–, empezó a dotar a su obra de un nuevo sentido constructivo, guiándose por su ejemplo y el de Picasso.

3.2. Viaje a París

La insistencia de Vázquez Díaz en el viaje al extranjero halló un temprano eco en José Guerrero. No en vano, para el verano de 1945, fecha en la que Buchholz visitó su taller, Guerrero tenía ya en mente un próximo viaje a París.

Los lazos que unían a Guerrero con Francia se habían ido estrechando desde años atrás. Hacia 1943, acuciado por la necesidad de contar con ingresos para poder pagar lienzos y demás materiales artísticos, había empezado a impartir clases de dibujo en el Liceo Francés. Por mediación de varios amigos de origen francés, conoció a Maurice Legendre. Este último, director de la Casa Velázquez, le concedió alojamiento y una beca para que pudiese dedicarse íntegramente a la pintura. Allí, además de pintar, Guerrero pudo conversar con arquitectos, pintores y músicos, y mejorar su conocimiento del francés. En 1945, apoyado por Legendre, Guerrero solicitó una beca para residir en París. Junto a Guerrero, también concurrió a una ayuda semejante Antonio Lago⁵⁶. Los dos obtuvieron sendas becas del Ministerio de Asuntos Exteriores francés y bolsas de viaje del Gobierno español para estudiar técnica del fresco en la École des Beaux-Arts de París.

Guerrero y Lago fueron, de este modo, los primeros en engrosar la larga lista de artistas madrileños que viajaron a la capital francesa en la postguerra. Con ellos quedaba abierta una vía que sería determinante en la puesta al día del arte de la postguerra. Si en otros lugares, como Cataluña o las Islas Canarias, los nexos con el arte de preguerra suplieron en cierto modo la falta de información propia de la postguerra, en Madrid la marcha al extranjero se convirtió en una acuciante necesidad.

Los datos de que disponemos acerca de la estancia de ambos artistas en la capital francesa corroboran en buena medida el prestigio de Picasso al que ya hemos aludido, así como la fascinación que produjo en los jóvenes artistas madrileños la obra de otro de los grandes maestros del arte contemporáneo: Henri Matisse. Tras un largo y pesado viaje en tren de más de veinticuatro horas, Guerrero y Lago llegaron a París a comienzos de octubre de 1945, apenas un año después de la liberación de la capital francesa. Los dos artistas se alojaron en la Cité Universitaire y asistieron diariamente a clases de pintura mural de la École des Beaux-Arts. Más interesante fue su actividad fuera de las aulas. Como era costumbre en los

artistas españoles de paso por París, intentaron entrevistarse con Picasso, aunque sólo consiguieron que el pintor malagueño les firmase un par de libros y que Sabartés les enseñase su estudio de la rue Saint Augustin⁵⁷. Por mediación del secretario de Picasso lograron exponer en la Galerie Altarriba con prólogo en el catálogo de Bernard Dorival. Este último les mostró los fondos del Musée d'Art Moderne, todavía en reproceso de reorganización tras la ocupación alemana. En sus frecuentes visitas a las galerías privadas, también contemplaron obra de Bores, Gischia y Pignon. Lo que más les impresionó, sin embargo, según recordaría Guerrero en 1980, fue la obra de Picasso y, sobre todo, de Matisse: "Lago y yo éramos muy amigos, íbamos a visitar exposiciones y vimos una exposición que se llamaba *Sur les quatre murs...* que estaba Picasso, Braque, Léger y Matisse... y claro allí vi pintura porque en España no había pintura [...] aquella obra yo no la había visto ni siquiera en fotografías... fue un golpe muy grande"⁵⁸.

La atracción Guerrero y Lago por la obra de Matisse y Picasso, resulta sintomático de los intereses vigentes en el Madrid de aquellos años. De hecho, la oferta expositiva de la capital francesa en torno a 1945-1946 era mucho más amplia, abarcando desde la pintura sincretista de los "jeunes peintres de tradition française" hasta el realismo social de Fougeron y Taslitzky; desde la abstracción geométrica de Dewasne, Deyrolle, Domela, Herbin, Poliakoff y Vasarely, hasta el surrealismo de Brauner, Ernst, Masson y Picabia; desde los *Otages* de Fautrier al *Art Brut* de Dubuffet o las constelaciones sígnicas de Wols. La escasez de información disponible en Madrid, hizo que el interés de Guerrero y Lago se concentrase en los grandes maestros del arte contemporáneo⁵⁹. Conforme avanzó la postguerra, una mejor formación artística por parte de los pintores y escultores madrileños, permitió que su atención recayese en las tendencias más actuales. Pero para ello todavía habrían de pasar bastantes años.

Antes de volver a España, en junio de 1946, Guerrero y Lago compraron material artístico y libros que luego compartieron con otros artistas madrileños⁶⁰. Guerrero pasó parte del verano en Granada. De nuevo en Madrid, viajó con Maurice Legendre a La Alberca (Salamanca), donde realizó los primeros estudios abstractos. “Cogí un traje de vistas y había unas franjas negras y rojas y me pinté eso nada más...”, ha recordado el artista, “eso fue en el 46... pero aquel cuadro se me adelantó porque luego en La Alberca hice una exposición de todo... de paisajes de allí... tejados... trajes... bueno, en la Casa Velázquez hay dos cuadros de aquéllos... con colores y... muy de novato, de pintura española de aquella época, pero... bastante sanos”⁶¹. Guerrero expuso en Madrid a comienzos de 1947, en la Galería Pereantón, con prólogo de Maurice Legendre en el catálogo. Entre los cuadros mostrados figuraron a bien seguro aquellos referidos por el artista en su cita anterior: *Lagarterano* (1946)⁶² [5] y *Lagarterana* (1946)⁶³ [6]. Pese a versar sobre un tema popular, siguiendo la tradición de los frisos de *Las regiones de España* de Sorolla, ambos cuadros son novedosos en su planteamiento, distante del cuadro de género al uso. Ha desaparecido todo componente anecdótico. Cada figura posa inactiva, ocupando gran parte del lienzo. Es el suntuoso colorido de los trajes el que centra la atención del pintor. Todo lo demás se convierte, en cierto modo, en excusa para ensayar la yuxtaposición de áreas planas de color, muy saturadas.

Menos interesante resulta la trayectoria de Lago. Expositor en Buchholz en octubre de 1946⁶⁴, Lago recurrió al empleo del color no tanto con un sentido armónico, como simbólico, dotando de un carácter mágico e irreal a sus composiciones. A ello unió un tipo de figuración de corte infantil, pintada de memoria. Ahora bien, la elementalidad compositiva de sus obras, unida al desdén anatómico de las figuras y al acabado algodónoso de muchas de sus composiciones, desembocaría en una producción formularia y bastante convencional en su conjunto. La crítica, interesada por su obra en un comienzo, acabó recriminándole su

reincidencia en los mismos temas y motivos. “Le aconsejaríamos a este artista”, señalaría Camón Aznar en 1948, “que inminscuya en sus cuadros más elementos reales. Ellos sujetarían a sus pinceles y sus evasiones, y harían más sólida esa verdosa fluorescencia de sus cuadros. Esta advertencia nos la sugiere el grave peligro que creemos advertir en su arte de profesionalizar la ingenuidad”⁶⁵.

3.3. Intereses comunes

A fines de 1947, concretamente entre el 22 de noviembre y el 6 de diciembre, Karl Buchholz presentó en su galería del Paseo de Recoletos la exposición titulada *Lago, Guerrero, Palazuelo, Valdivieso, Ferreira, Lara*. Al margen del escultor Carlos Ferreira, al cual nos referiremos más adelante, dicha colectiva cerraba una etapa de la vía de renovación que venimos comentando, caracterizada por el compromiso entre los modelos franceses de principios de siglo –esencialmente el fauvismo y el cubismo–, y una figuración todavía de rasgos tradicionales. A partir de entonces, las preocupaciones plásticas de artistas como Guerrero y Palazuelo se fueron radicalizando hasta conducirles a la abstracción. No ocurrió así con el resto de los pintores citados –Lago, Lara y Valdivieso– más conservadores en sus planteamientos artísticos.

Sin embargo, hacia fines de 1947 y comienzos de 1948 todavía existía una identidad de intereses plásticos entre todos ellos, consistente en la superación del naturalismo por la vía de la exaltación del color y de la simplificación de las formas. Todas las obras expuestas en Buchholz estaban datadas entre 1946 y 1947⁶⁶. Las de Guerrero fueron realizadas en fecha anterior a su marcha a Suiza en abril de 1947. La titulada *Salida de la Iglesia* es posiblemente la hoy conocida como *La aparición* (1946)⁶⁷ [7]. En ella, varias ancianas ataviadas de negro contemplan un cadáver junto a la fachada de una iglesia, mientras otra mujer –¿la viuda? – reza a los pies de un crucero. Como es propio de la primera etapa de Guerrero,

el apego hacia las tradiciones populares españolas se entremezcla con un empleo arbitrario del color. Asimismo, lo que es privativo de este momento de su producción plástica, destaca el fuerte acento expresionista patente tanto en la iluminación nocturna como en el violento cromatismo que tiñe de rojo sangre el paisaje del fondo. Pronto, sin embargo, dará paso a una visión más amable del entorno rural español. Palazuelo mostró un *Desnudo* (1946)⁶⁸ [8] realizado a partir de modelos alquilados por los estudiantes de Bellas Artes⁶⁹, pero dotado de un rostro en forma de máscara y de una acusada rotundidad arquitectónica, próxima a algunas obras de Modigliani como *Desnudo sentado* (1917)⁷⁰ [9], a su vez basadas en la obra de Cézanne. Figuraban, asimismo, varios bodegones cubistas suyos fechados en 1947, de sólida construcción plástica aunque sin renunciar al empleo de un fuerte colorido. Bastante más convencionales resultaban las obras de Lago, algo estereotipadas en su lirismo infantil, aunque dotadas de un cromatismo lindante en lo arbitrario. Lara –quien aquel mismo año había residido varios meses en París, a raíz de su matrimonio–, expuso obras próximas a los interiores matissianos, aunque más decorativas en su conjunto. Las obras de Valdivieso, por último, mostraban el interés del pintor granadino por vidrieras y las ilustraciones miniadas medievales, coincidentes con algunos postulados de la pintura *nabi* y del fauvismo.

La prensa madrileña acogió con interés la exposición citada⁷¹. J. Vuti Riquer, en alusión a ella señalaría algo más tarde: “[...] Mientras tanto, buscaban las *Galerías Buchholz* y *Clan* presentar siempre nuevos tanteos, y entre los primeros ‘descubrimientos’ que nos parece necesario mencionar se hallan grupos de artistas como la ‘Joven Escuela de Madrid’, formada por los pintores Guerrero, Lago, Lara, Valdivieso, Palazuelo y por el escultor Ferreira. [...] los pintores del grupo, excepto su *leader* Lago, que se destaca por un primitivismo muy personal, encuentran en los caminos de la pintura de la ‘*Ecole de Paris*’ su estímulo, casi siempre con tendencias propias y

originales. Se destaca este grupo por su tendencia a usar fuertes colores profundos”⁷².

3.4. Acerca del “Grupo Buchholz”

La cita anterior, pese a su equívoca alusión a “La Joven Escuela de Madrid” –apelativo tomado de la primera muestra realizada en la Galería Buchholz–, trae a colación la existencia de un posible grupo que integrase a los mencionados Guerrero, Palazuelo, Lago, Pascual de Lara y Valdivieso. Desde nuestro punto de vista, si –tal como hemos mantenido para los años 1946-1947– existió una intención común de ir más allá de la figuración tradicional, y hasta cierta afinidad estilística basada en modelos franceses, no se puede hablar de la cohesión de un grupo como tal, como lo demostrarían las trayectorias subsiguientes de Guerrero y Palazuelo.

Años más tarde, en 1960, José María Moreno Galván concretaría algo más la vinculación entre algunos de los artistas citados, proponiendo, por vez primera el término “Grupo Buchholz”: “Uno de los grupos más significativos que se dieron en aquel tiempo de redescubrimiento de posibilidades fue el que en torno a la galería Buchholz, agrupaba a los pintores Antonio Lago Rivera, Carlos Pascual de Lara, Antonio Valdivieso y, en sus días iniciales, a Tony Stubbing, José Guerrero, Pablo Palazuelo y los escultores Bernardo Olmedo y Carlos Ferreira. ¿Qué era y qué significación tenía, con respecto a las diversas situaciones relatadas anteriormente, esta nueva forma de entendimiento de la modernidad que aglutina al grupo Buchholz? Frente a la propia y variada zona ecléctica, que cultivaba una figuración para la que cierto objetivismo visual tenía aún fulgores de norma, estos pintores aportaban una figuración ideal, mucho más determinada por la poesía que por la representación. Frente a la modernidad tendenciosa, ellos aportaban una modernidad despojada de partidismo. Vivía este grupo cerca de una zona muy amplia de la juventud de aquellos años, movilizada por preocupaciones universitarias y universalistas; juventud de colegios

mayores, teatros de ensayo y grupos de estudio. Entre otras aportaciones, a este grupo hay que atribuirle la renovación de la estructura editorial de las revistas juveniles y estudiantiles de la época con un nuevo sentido de la composición y de la ilustración [...]”⁷³.

Pese a que, a raíz del libro de Moreno Galván, hoy en día se ha popularizado el término “Grupo Buchholz”, no existe constancia de que tal nombre fuese utilizado en ninguna ocasión durante el tiempo que expusieron juntos. En todo caso, la denominación de “Grupo Buchholz” debe restringirse a Lago, Lara y Valdivieso, y al período de 1947-1950. Durante esos años, sí existió cierta confluencia de intereses entre los tres pintores citados que justificaría tal denominación. Antonio Valdivieso, recordemos, había llegado a Madrid procedente de Granada en 1946. Él, junto a Pascual de Lara y Lago –ambos profesores de dibujo del Liceo Francés tras la marcha de Guerrero primero a París y luego a Suiza–, llegaron a compartir una misma vivienda en el antiguo municipio de Chamartín de la Rosa, más tarde integrado en Madrid⁷⁴.

Además de exponer conjuntamente, trabajaron en revistas como *Alférez* o *La Hora*, publicaciones ambas pertenecientes al entorno católico-falangista, que en su tiempo fueron abanderadas de la inquietud de las nuevas generaciones universitarias, sin por ello renunciar a una síntesis de aperturismo cultural y fidelidad a los ideales Régimen, todo ello bajo un fuerte sustrato católico⁷⁵. Allí coincidieron con José Luis Fernández del Amo, compartiendo con él sus ideas acerca de la renovación del arte religioso español. Su vinculación con el arquitecto madrileño y futuro director de Museo de Arte Contemporáneo se remonta, sin embargo, al primer lustro de los años cuarenta, cuando aquél fuese destinado a Granada como miembro de la obra de Regiones Devastadas. Ya en Madrid, además de abanderar su pintura, Fernández del Amo adquirió obras de Guerrero, Lago, Lara y Valdivieso.

En los años siguientes la Galería Buchholz mostró en dos ocasiones más la obra de Lago, Lara y Valdivieso. En la primera de ellas,

celebrada entre el 7 y el 22 de abril de 1949⁷⁶, se expusieron también pinturas de un José Guerrero a punto de partir ya para los EE.UU., y cuya obra casaba mal con el resto de los expositores no sólo por su profundización en las cualidades plásticas del color al margen de todo componente anecdótico –muy presente en el resto de los expositores–, sino también por las pretensiones espiritualistas de Lago, Lara y Valdivieso⁷⁷. Entre las obras mostradas por Lago merece la pena destacar sus paisajes simples en estructura y dotados de un colorido intenso, muy contrastado. Ahora bien, en lugar de profundizar en la capacidad del color para estructurar el lienzo por sí mismo, Lago dio prioridad a su carácter simbólico y desrealizador tal como se aprecia en una obra de la época como *Paisaje azul en San Pedro de Nos* (1948)⁷⁸ [10]. Carlos Pascual de Lara mostró en aquella ocasión una de sus obras más conocidas: *Circo* (1949)⁷⁹ [11]. Basada en una litografía de Picasso, *Circo* carecía sin embargo de la potencia plástica del malagueño. Las figuras, que en Picasso unen a su ligereza y flexibilidad su carácter bidimensional, en Lara –siguiendo el ejemplo de Campigli– resultan estereotipadas. Asimismo, el empleo de tonos verdes, amarillos y rojos, confiere a la composición un sentido eminentemente decorativo. Entre las obras expuestas por Valdivieso figuraban varias naturalezas muertas. Una de ellas –la titulada *Naturaleza con un pájaro*– pudo haber sido la que se conoce hoy como *Bodegón* (1948)⁸⁰ [12]. En ella, diversos elementos se disponen sobre una mesa, al fondo de la cual se abre una ventana. Como en algunas composiciones cubistas tempranas, los objetos están tomados desde diferentes puntos de vista. Pese a todo, no existe una verdadera pretensión de sustituir la estructuración del motivo en profundidad por un esquema de tipo bidimensional. Pervive el solapamiento de unas formas tras otras, la contraposición de figura / fondo, y la utilización de un único foco de luz. A ello se une el empleo de un suntuoso colorido, con predominio de rojos, azules, verdes esmeralda y anaranjados.

La muestra, pese a todo, fue saludada con interés por la crítica madrileña. Entre sus comentaristas, José Luis Fernández del Amo, autor de sendos artículos en *La Hora* y en *Cuadernos Hispanoamericanos*, además de alabar la novedad de las obras expuestas, abiertas a las corrientes internacionales, subrayó su carácter de firme promesa para la renovación del arte religioso nacional⁸¹.

Lago, Lara y Valdivieso expusieron de manera conjunta en Buchholz todavía en marzo de 1950. Entre las obras mostradas –óleos, litografías y dibujos– se encontraban *Nocturno*, de Lara, y *Mujeres en el balcón*, de Lago; obras ambas basadas en el esquema matissiano de un balcón abierto al exterior, con algunos rasgos del mundo de Campigli en el caso del primero, y más *naïf* en el caso de Lago. Tampoco faltaron obras de temática religiosa, como *La Santa Cena*, de Lara, y *Anunciación*, de Valdivieso, que corroboran la lectura de José Luis Fernández del Amo⁸².

Como señalase Moreno Galván a propósito de Lago, Lara y Valdivieso, fue la suya una pintura de modernidad no tendenciosa. Conocedores de la pintura francesa de principios de siglo, su acercamiento a movimientos como el cubismo o el fauvismo fue bastante superficial, sin llegar a penetrar en sus principios. Pocas veces renunciaron al contenido de sus cuadros. Y aun en el caso de sus obras menos anecdóticas, recurrieron a las formas simplificadas y al color arbitrario como meros medios para obtener una imagen idealizada de la realidad, no como fines en sí mismos. Ello limitó en gran medida sus ulteriores conquistas plásticas.

4. Camino de la abstracción

4.1. Aires de Zaragoza. El “Grupo Pórtico” en Madrid

No fueron los artistas madrileños los únicos en emprender la puesta al día del arte español partiendo de modelos franceses. En

Zaragoza, un camino similar fue abordado por los miembros del “Grupo Pórtico”. Integrado por Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia, hoy en día tiende a considerarse al primero de ellos como su verdadero mentor. Catorce años mayor que Fermín Aguayo y quince que Eloy Laguardia, Lagunas había estudiado arquitectura en Madrid entre los años 1930 y 1936, donde pudo ver la exposición de Picasso en el Centro de la Construcción; hecho se sería determinante en su vocación pictórica⁸³. Tras terminar la carrera en 1940, comenzó a ejercer como arquitecto en Zaragoza, concurriendo además a diversas muestras locales y nacionales con paisajes de corte simbolista. A fines de 1946 Lagunas expuso en solitario en el Centro Mercantil de Zaragoza. Participó en las tertulias de los cafés Ambos Mundos y Niké, y frecuentó la Librería Pórtico, regentada por José Alcrudo desde marzo de 1945. Allí conoció a Fermín Aguayo y propuso al librero aragonés la creación de un grupo de pintores renovadores.

La iniciativa de Lagunas tuvo una pronta acogida. En abril de 1947, Fermín Aguayo, José Baqué Ximénez, Alberto Duce, Vicente García, Manuel y Santiago Lagunas, Vicente López Cuevas, Alberto Pérez Piqueras y Miguel Pérez Losada expusieron en el Centro Mercantil de Zaragoza bajo el título de *Pórtico presenta a 9 pintores*. Se trataba de la primera manifestación pública del “Grupo Pórtico”, conformado todavía entonces por un heterogéneo grupo de pintores. A lo largo de los meses siguientes, Lagunas y Aguayo estrecharon su amistad. A ellos se les uniría, ya en 1948, Eloy Laguardia, delineante –como a Aguayo– en la empresa Maquinista y Fundiciones del Ebro.

Entre los asistentes a la muestra del Centro Mercantil de Zaragoza se encontraba el galerista alemán Karl Buchholz. Interesado por las obras expuestas –sobre todo por las de Santiago Lagunas y Fermín Aguayo– Buchholz llegó a un acuerdo con Alcrudo para que los pintores del “Grupo Pórtico” expusiesen en Madrid a cambio de que en Zaragoza lo hiciesen varios artistas de la galería madrileña⁸⁴. Los primeros en mostrar su obra

en el Centro Mercantil de Zaragoza, entre el 11 y el 20 de enero de 1948, fueron Palazuelo, Lago, Lara y Valdivieso, en una exposición casi idéntica a la ya referida de noviembre de 1947⁸⁵. Como prólogo al catálogo, Santiago Lagunas escribió unas duras palabras que, leídas en la inauguración, causaron estupor entre la conservadora crítica aragonesa. Esta, a su vez, amenazó a Alcrudo con interponer una querrela contra él, lo que finalmente redundó en su alejamiento del patrocinio artístico.

Pero antes de que esto ocurriese, Alcrudo patrocinó la muestra *Pintores de Aragón*, abierta en la Galería Buchholz, Madrid, entre el 2 y el 19 de febrero de 1948⁸⁶. Aunque el deseo de Buchholz era exponer obra de Santiago Lagunas y Fermín Aguayo exclusivamente, se tuvo que conformar una muestra más ecléctica, en la que participaron Aguayo, Baqué Ximénez, Alberto Duce, Manuel y Santiago Lagunas, Miguel Pérez Losada y Alberto Pérez Piqueras; siete de los nueve pintores presentados en Zaragoza el año anterior⁸⁷. Las obras expuestas por Lagunas y Aguayo correspondían a los años 1947-1948⁸⁸. En las de Lagunas se evidenciaba el paso del tardo-simbolismo, influenciado por Zuloaga, a formas netamente expresionistas, como *Maternidad* (1947)⁸⁹ [13], en la que destaca el protagonismo del empaste, distribuido mediante un uso masivo de la espátula. Algunas de las piezas expuestas por Aguayo mostraban su proximidad con la pintura de Matisse, como *El suéter rojo* (1947)⁹⁰. *Crucifixión* (1948)⁹¹, también de Aguayo, era una de las obras más impactantes de la muestra, por la deformación expresiva de las figuras, el fuerte contraste tonal, el uso de colores ácidos, y las gruesas líneas negras que surcan el cuadro, recordando la obra de Georges Rouault.

Karl Buchholz siguió apostando por la renovación del panorama expositivo madrileño y un mes más tarde, en marzo de 1948, expuso litografías de Beckmann, Juan Gris, Hofer, Léger, Lipchitz, Matisse, Palencia, Picasso, Rodin y Rouault; sin lugar a dudas una muestra poco frecuente debido a la calidad de los seleccionados⁹². No contento,

además, con algunos de los expositores de febrero, Buchholz volvió a traer a los pintores aragoneses a Madrid a finales de la temporada. El 21 de junio, esta vez sí, la muestra abrió exclusivamente con obras de Lagunas, Aguayo y Laguardia fechadas entre 1947 y 1948⁹³. Muchas de las obras expuestas, evidenciaban la intención de sus autores de superar la realidad visual apoyándose en las conquistas del cubismo y del expresionismo de principios de siglo. Entre ellas, una de las más destacadas era *Calas negras* (1948)⁹⁴ [14], de Fermín Aguayo. Concebida al modo de una *vanitas* barroca integrada por un florero y una calavera, mostraba ya una violenta geometrización de las formas, cercana en su inspiración a algunas obras tempranas de Picasso como *Jarrón de flores* (1907)⁹⁵. Ahora bien, su afán ordenador queda en entredicho debido al predominio de tonalidades frías –azul, negro, verde y ciclamen–, el acusado empaste y el masivo empleo de la espátula y del *grattage*, de marcado sabor expresionista. Algo parecido ocurre en el caso de *Jarra* (1948)⁹⁶ [15], de Laguardia. En ella encontramos una neta ordenación del cuadro a base de planos muy simplificados, ordenados en base a grandes líneas horizontales y verticales. El cuello de la jarra, dislocado, evidencia la adopción de puntos de vista diferenciados. Asimismo, predomina una gama sorda de tonos grises, beige, sienas y azules grisáceos que da unidad al conjunto. Ahora bien, el rigor formal comentado se conjuga con el denso empaste y el empleo de gruesos y vibrantes contornos negros. Castro Arines, en su comentario de la muestra, no dudó en destacar la novedad de las telas expuestas, dentro de una sintonía global con la pintura francesa de comienzos de siglo: “[...] puede entenderse su pintura si indicamos que el principio estético aunador [...] va en su vaivén perfectamente definido de Cézanne a Picasso, pasando por Matisse, no olvidando a Rouault. Y éstos, aunque considerados maestros de la pintura del siglo veinte, en 1948, aún no se habían adentrado en el sentimiento estético de los españoles”⁹⁷.

Las dos exposiciones del “Grupo Pórtico” citadas –sobre todo la última– ofrecieron la posibilidad de contemplar en Madrid a uno de los grupos más novedosos del país, cuya sintonía con la pintura francesa le acercaba a los pintores madrileños que venimos comentando. Su obra debió ser un incentivo para un artista como Palazuelo, quien por entonces pugnaba por dejar atrás los modelos franceses de principios de siglo. Lo mismo cabe decir respecto a los miembros del “Grupo Pórtico”, quienes visitaron el estudio de Palazuelo en la calle García de Paredes.

Para los pintores del “Grupo Pórtico” de hecho su visita a Madrid constituyó todo un hito. Pudieron visitar la importante exposición *Arte Italiano Contemporáneo*, y contactaron con Ángel Ferrant –en cuya casa-estudio de El Viso pudieron contemplar sus *Móviles*– y con Mathias Goeritz⁹⁸. La amistad entablada por los miembros del “Grupo Pórtico” con ambos artistas sería trascendental en el futuro desarrollo de su obra, por cuanto les abrieron los ojos a una concepción más libre de la pintura, inspirada en el ejemplo de Miró y de Paul Klee⁹⁹. Goeritz, inclusive, se habría de convertir en un importante mentor del grupo. Editó un dibujo de cada uno de ellos en *Los nuevos prehistóricos* (1949). Asimismo, les introdujo en el ambiente artístico de Santander donde expusieron sus primeras obras abstractas en febrero de 1949, en el Saloncillo del periódico *Alerta* de Santander. La muestra, titulada *Grupo Pórtico de Zaragoza*, contó con un conocido prólogo de Goeritz en el catálogo. Un mes más tarde, Goeritz invitó a los tres pintores en la colectiva *Arte contemporáneo europeo. Exposición de pinturas, dibujos, litografías y facsímiles*, celebrada en la madrileña Galería Palma, a la que cada uno concurrió con dos *gouaches* ya abstractos, seis en total, tres de los cuales habían ilustrado el catálogo de la muestra de Santander¹⁰⁰.

Lamentablemente, Lagunas, Aguayo y Laguardia no volvieron a mostrar su obra en la capital madrileña salvo en contadas ocasiones –en concreto en el *Primer Concurso de Bodegones Arte y Hogar* (Galería Biosca, 1950) y la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte* (1951)¹⁰¹–.

Para entonces su obra dejó atrás las formas biomórficas de Miró, para regresar al ejemplo del cubismo y desde él alcanzar un nuevo orden abstracto.

4.2. Guerrero y Palazuelo. Caminos divergentes

Paralelamente a la rápida evolución de la obra del “Grupo Pórtico” se produjo la superación por parte de Guerrero y Palazuelo de los modelos franceses de comienzos de siglo y su acercamiento a la abstracción. A ello contribuyó la profundización en algunos presupuestos del cubismo y del fauvismo, y su contacto con el panorama artístico internacional.

Guerrero fue el primero en desvincularse del ambiente artístico madrileño, aunque siguió exponiendo en la capital española hasta 1950. Tras su vuelta de París en mayo de 1946, se vio maniatado por el conservadurismo artístico vigente. Ello le llevó a marchar de nuevo al extranjero, aún sin disponer de grandes medios económicos para ello. Invitado por su amigo Tony Grieb, viajó a Suiza en abril de 1947. En Berna pudo contemplar una exposición de Paul Klee, y en Zúrich expuso en la Casa de la Cultura Española. Más tarde se trasladó a Roma, alojándose en la Academia de España. Allí expuso en la Galería Secolo y conoció a la que habría de ser su mujer, la periodista americana Roxane Whittier. El traslado de esta última a París, le impulsó a regresar a la capital francesa en 1948, no sin antes pasar por Bélgica y exponer en la Galerie Lou Cosyn, Bruselas. En París, Guerrero se alojó en el Colegio de España en la Cité Universitaire, donde coincidió con Chillida, Palazuelo y Sempere.

Entre las obras pintadas durante aquellos años destaca *Ventana abierta* o *Ventana sobre el lago Thun* (1947)¹⁰² [16]. En ella Guerrero parte del esquema matissiano de contraponer interior y exterior mediante una ventana abierta –como, por ejemplo, en *La ventana de Collioure*

(1905)¹⁰³ [17]–, para desarrollar todo un estudio de la capacidad ordenadora del color. No sólo resalta la renuncia al claroscuro y el empleo de tonos ya plenamente arbitrarios, sino la profundización en el poder espacial del color, desde las tonalidades cálidas del primer plano hasta las gamas frías del fondo, sirviéndose de las contraventanas para crear una transición entre ambas gamas. Aquel mismo año, ya en Roma, Guerrero pintó *El buzón* (1947)¹⁰⁴, un estudio simple, casi *naïf* en su arquitectura, pero muy libre en su tratamiento arbitrario del color, armonizado en gamas de rojos, violetas, azules, verdes turquesas y el amarillo del buzón que resalta sobre el fondo. Del verano siguiente es *Dos hilanderas* (1948)¹⁰⁵ [18], posiblemente pintada en su Granada natal. En ella volvemos a encontrar un cromatismo suntuoso. Ahora bien, a diferencia de las obras anteriormente citadas, las dos mujeres representadas introducen un componente narrativo que el pintor granadino no duda en reducir a la mínima expresión para centrarse los ritmos creados por la acción humana.

Guerrero contrajo matrimonio con Roxane Whittier en París, en abril de 1949. De allí viajaron a España, donde, tras detenerse en Madrid, visitaron a la familia del artista en Granada. El paso de Guerrero por España dio como resultado su participación en el *Salón de artistas granadinos*, celebrado en mayo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con la colaboración del Ayuntamiento de Granada¹⁰⁶, y en la ya mencionada exposición junto a Lago, Lara y Valdivieso, abierta en la Galería Buchholz, en junio¹⁰⁷. En esta última, Guerrero expuso alguna de sus vistas urbanas realizadas en Italia el año anterior, como *Panorámica de Roma* (1948)¹⁰⁸, en la que lo ambicioso del empeño le resta libertad plástica. A su paso por España también realizó sus últimas obras figurativas como *Lavanderas de Salamanca* (c. 1949-50)¹⁰⁹ [19], donde el color aparece ya liberado de las restricciones del contorno y las figuras femeninas constituyen meros óvalos, que reduplican el ritmo de los arcos del segundo plano; algo semejante a lo que también había hecho Matisse en *Los marroquíes*

(1915-16)¹¹⁰ [20]. Guerrero dejaría España ese mismo verano de 1949 para marchar a Londres, y de allí a los Estados Unidos, donde renunció definitivamente a la figuración y empezó a estructurar sus lienzos en grandes áreas de color, afines a la obra de Robert Motherwell, Mark Rothko, Franz Kline y Theodoros Stamos.

El artista granadino aún volvería a mostrar pinturas, acuarelas y dibujos en una exposición celebrada en Buchholz, en mayo de 1950, junto a Antonio Suárez. El grueso de la misma lo compusieron sus vistas de diversas ciudades europeas, como la *Panorámica de Roma* (1948) arriba mencionada. No obstante, también figuraron en ella algunas acuarelas y dibujos ya plenamente abstractos –contemporáneos de *Ocre y negro* (1950)¹¹¹ [21]–. Tales obras, suscitaron la incompreensión de la crítica¹¹².

Por lo que respecta a Palazuelo, 1948 fue un año decisivo en su trayectoria artística. Encerrado en su estudio de la calle García de Paredes, no mostró su obra en público, aunque tenemos noticia de él a través de sus contactos con otros artistas. Con motivo de la muestra postista en Buchholz, en abril de 1948, Palazuelo conoció a Eduardo Chicharro (hijo) y a Carlos Edmundo de Ory. Chicharro, inclusive, pensó incluir al pintor madrileño en la muestra celebrada en la Galería Macoy de Zaragoza, en mayo, aunque no llegase a hacerlo. Por las mismas fechas, Palazuelo conoció también a Mathias Goeritz, quien editaría dos dibujos suyos en *Homenaje a Paul Klee* (1948) y *Los nuevos prehistóricos* (1949). En junio –como ya hemos visto– visitaron su estudio Lagunas, Aguayo y Laguardia. Francisco Nieva, quien también trató a Palazuelo a través de Ory en aquel verano de 1948 ha recordado: “Palazuelo hacía cubismo y, por ello, a mí me parecía que iba con retraso. Pero no iba con retraso, sino que ahondaba honestamente en su sentido de lo plástico [...]”¹¹³.

En la visita de los miembros del “Grupo Pórtico” al estudio de Palazuelo, Lagunas adquirió su cuadro titulado *El aparador* (1948)¹¹⁴ [22]. Compuesto por un frutero y una botella reposando sobre una mesa, *El aparador* recuerda algunas composiciones del último Juan Gris como

Guitarra delante del mar (1925)¹¹⁵ [23]. No hay resto de perspectiva en ella. Ni tampoco de claroscuro. El mismo solapamiento de los objetos se ha evitado mediante el empleo de transparencias. Un punto de vista frontal y otro elevado se conjugan para alcanzar una imagen completamente bidimensional. Asimismo, cualquier elemento anecdótico desaparece para hacer primar un neto ordenamiento de horizontales, verticales y líneas oblicuas. Pervive, sin embargo, un colorido contrastado, algo ensordecido. Por lo demás, el fondo oscuro resulta todavía un tanto tosco, al carecer de desarrollo plástico.

De fechas ligeramente posteriores, es también, *Mujer ante el espejo* (c. 1948)¹¹⁶. En ella Palazuelo se adentra ya en la no-figuración por cauces autodidactas. La escena de *toilette* a la que alude el título, da paso a un complejo diagrama de líneas curvas y rectas. La propia tensión entre el substrato perceptivo y la ordenación estrictamente geométrica del lienzo, reposa todavía en presupuestos cubistas.

En la superación del cubismo por parte de Palazuelo, como en el caso de los miembros del “Grupo Pórtico” jugó un papel determinante la figura de Paul Klee. Según él propio pintor ha relatado, fue Karl Buchholz el que, por aquellas mismas fechas, le enseñó un libro de Paul Klee recién adquirido para su librería; hecho que resultó toda una revelación¹¹⁷. En Klee, Palazuelo aprendió a observar la geometría de la naturaleza y a extraer de ella poesía y energía para sus cuadros¹¹⁸. El influjo de Klee es palpable en una obra como *Sobre negro* (1948)¹¹⁹ [24], a caballo entre Madrid y París. Su referente más cercano, sin embargo, se halla en *Composición*, de Sándor Bortnyik [25], pintor constructivista húngaro, próximo a la Bauhaus, de quien Palazuelo debió tener noticia ya en París a través de Victor Vasarely, su discípulo. A diferencia del cuadro de Bortnyik, el de Palazuelo carece de una neta estructuración a base de horizontales y diagonales. Su ordenamiento es más dinámico, siguiendo el ejemplo de Klee. La espacialidad de la obra de Bortnyik, asimismo, ha pasado a segundo plano. Por el contrario, lo que en el pintor húngaro eran

superficies uniformes, en Palazuelo se ha transformado en un empleo emotivo de la materia pictórica –en cierto modo paralela a la que encontrábamos en los miembros del "Grupo Pórtico"–, que anticipa sus investigaciones plásticas posteriores, caracterizada por la cualidad rítmica de las formas y las sutiles armonías de color. No en vano, pese a tratarse de una obra ya plenamente no-figurativa, *Sobre negro* carece de la pincelada cerrada, de la rígida geometría y del equilibrio cromático característico de gran parte de la abstracción normativa de la postguerra francesa¹²⁰.

La marcha de Palazuelo a París en otoño de 1948, becado por Instituto Francés, seguida por la de Guerrero a los Estados Unidos, en el verano de 1949, habría de privar a Madrid de dos de sus artistas más prometedores. Por otra parte, a fines de los años cuarenta el influjo de Klee, Miró y Henry Moore, primero, y del surrealismo después, supusieron un importante cambio de orientación de la renovación artística madrileña. A ello nos referiremos en los próximos capítulos.

Notas:

¹ Valeriano Bozal es uno de historiadores que más ha incidido en esta vinculación. Véase Bozal, Valeriano: "El arte en España en la postguerra. Notas para una revisión", en *Grupo Pórtico. 1947-1952* (cat. exp.), Zaragoza, Palacio de La Lonja, 1993, p. 15-20; y *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

² Conversación con Francisco Ferreras, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 25-V-2003.

³ Fred: "Baluceo actual de la pintura", *Índice de las Letras*, n.º 7, Madrid, VI-1946.

⁴ Anónimo: "Declaraciones del pintor Juan Manuel Caneja", *Correo Literario*, n.º 29, Madrid, 1-VIII-1951.

⁵ Anónimo: "Resurrección de Pablo Picasso", *Cartel de las Artes*, n.º 10, Madrid, 10-III-1946.

⁶ Picasso, Pablo: "El arte moderno", *Cartel de las Artes*, n.º 6, Madrid, 15-IX-1945.

⁷ Warnod, André: "La última entrevista con Picasso", *Cartel de las Artes*, n.º 4, Madrid, 1-VIII-1945.

⁸ Jung, Carl: "El caso Picasso", *Cartel de las Artes*, n.º 9, Madrid, 15-XII-1945.

⁹ Véase Camón Aznar, José: "Arte y artistas: revista de exposiciones en Madrid", *ABC*, Madrid, 14-XI-1948; y Trenas, Julio: "Treinta litografías de Picasso", *La Hora*, 2ª ép., n.º 4, Madrid, 26-XI-1948. La obra de Picasso aún centraría dos muestras más en la postguerra madrileña. Nos referimos a la exposición de cerámicas, celebrada en la Galería Clan, en 1953, y a la de *pochoirs* en la Galería Fernando Fe, en 1956.

¹⁰ Millares, Manolo: *Memorias de infancia y juventud* (IVAM Documentos, n.º 1), Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998, p. 111.

¹¹ Anguera, M.ª del Mar: "La biblioteca de Santiago Lagunas: lecturas del 'Grupo Pórtico' (1947-1952)", en *Actas del XIII Congreso de Historia del Arte*, Granada, 2000, p. 420.

¹² Gaya Nuño, Juan Antonio: "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura", *Dau al Set*, n.º 21, Barcelona, XII-1950.

¹³ Libro citado por Antonio Saura en su artículo "Una historia del surrealismo", *La Hora*, 2ª ép., n.º 49, Madrid, 5-III-1950.

¹⁴ Libro, este último, presente en la biblioteca de Santiago Lagunas (Anguera, M.ª del Mar: *El Grupo Pórtico (1947-1952). Historia y presupuestos estéticos* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, s. f. [1999], p. 169, nota. 136).

¹⁵ Aguayo, Fermín y Esteban, Claude: "Última Conversación", en *Fermín Aguayo. 1926-1977* (cat. exp.), Zaragoza, Palacio de la Lonja, 1985, s. p.

¹⁶ Tàpies, Antoni: *Memoria personal*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 186.

¹⁷ Conversación con Pablo Palazuelo, Madrid, 4-XII-1996.

¹⁸ Ortuño, Francisco: "Conversación con José Guerrero", en *José Guerrero* (cat. exp.), Madrid, Edificio Arbós, 1980, p. 95.

¹⁹ W. Dyckes ha señalado respecto a la obra de Guerrero de la postguerra: "En vez de pintar la pobreza en que vivía, procuraba emplear la pintura para proporcionarse lo que le faltaba. El color era la clave de acceso a aquel 'otro mundo'" (Dyckes, W.: "José Guerrero", en: *José Guerrero* (cat. exp.), Granada, Fundación Rodríguez Acosta – Banco de Granada, 1976, p. 36).

²⁰ Matisse diría a sus discípulos: "Copiar objetos en una naturaleza muerta no es nada, hay que plasmar las emociones que esos objetos despiertan" (Cfr. Elderfield, John: *El fauvismo*, Madrid, Alianza, 1993, p. 113).

²¹ *Ibíd.*, p. 55 y ss.

²² Ortuño, Francisco: "Conversación con José Guerrero", *op. cit.*, p. 97.

²³ Ors, Eugenio d': "El artista que se llamó Picasso" (1930), en *Pablo Picasso en tres revisiones*, Madrid, Aguilar, s. d. [1946], p. 144. Véase también Azcoaga, Enrique: *El cubismo*, Barcelona, Omega, 1949; y Gaya Nuño, Juan Antonio: *Picasso*, Barcelona, Omega, 1950.

²⁴ Lagunas, Santiago: "El mundo y el arte abstracto", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. XVIII, n.º 51, Madrid, III-1954, p. 418.

²⁵ También Gaya Nuño señaló en parejo sentido: "En 1907 había nacido el primer cuadro libre del arte moderno, y aunque lo *fauve* reaccionase contra el descomedido carnaval del impresionismo, ante *Las señoritas de Avignon* no venía a quedar sino como un ismo envejecido. PICASSO, en un parto sin dolores, acababa de liberar al arte de la servidumbre figurativa. En adelante la pintura, por obra y gracia del gran PABLO, no trataría de reproducir imágenes, sino ideas. El comienzo de una magna y memorable liberación" (Gaya Nuño, Juan Antonio: *Picasso*, *op. cit.*, p. 14).

²⁶ Rosenblum, Robert: *Cubism and Twentieth-Century Art*, Nueva York, Abrams, 1976, p. 45.

²⁷ "En todas las épocas, los artistas habían conciliado las demandas de verosimilitud con la necesidad de conferir a sus obras una estructura subyacente que cohesionase las distintas partes y las dotase de equilibrio. Los cubistas, sin embargo, al estar menos condicionados que sus predecesores por las apariencias visuales, profundizaron más radicalmente en la estructura pictórica de carácter abstracto que subyace en toda representación plástica" (John Golding: *El cubismo. Una historia y un análisis*, Madrid, Alianza Forma, 1993, p. 175).

²⁸ Lagunas, Santiago: "El mundo y el arte abstracto", *op. cit.*, p. 419.

²⁹ Ortuño, Francisco: "Conversación con José Guerrero", *op. cit.*, p. 94.

³⁰ Palazuelo, Pablo: *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power*, Granada, Diputación Provincial, 1995, p. 13.

³¹ Golding, John: *El cubismo. Una historia y un análisis*, *op. cit.*, p. 174.

³² Conversación con Francisco Farreras, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 25-V-2003.

³³ Así, por ejemplo, José Guerrero y Antonio Lago –residentes en París ya en 1945– o Pablo Palazuelo –establecido en la capital francesa entre 1948 y 1969.

³⁴ Ellos mismos se han aprestado a reconocerlo. Véase Ortuño, Francisco: "Conversación con José Guerrero", *op. cit.*, p. 94; Palazuelo, Pablo: *Geometría y visión*, *op. cit.*, p. 13. Entre las muestras dedicadas a la obra de Vázquez Díaz en la postguerra, una de las que tuvo mayor repercusión pública, no solo por la cantidad de obras expuestas –ochenta y tres en total, repartidas entre retratos, dibujos y, sobre todo, paisajes–, sino por abarcar diversas épocas de su producción artística, fue la celebrada en mayo de 1947, en los Salones de la Revista de Occidente. Acogida con muestras de admiración por la crítica, dicha exposición coincidió con la publicación de la monografía titulada, *Daniel Vázquez Díaz* (Barcelona, Archivo de Arte, 1947) y del libro de Luis Gil Fiol, *Daniel Vázquez Díaz* (Barcelona, Iberia, 1947). Sobre la recepción crítica de la citada exposición, véase Anónimo: "Arte y Artistas. Exposición de Daniel Vázquez Díaz",

ABC, Madrid, 13-V-1947; y Camón Aznar, José: "Los 'Instantes' de Vázquez Díaz", ABC, Madrid, 18-V-1947.

³⁵ Véase Bonet, Juan Manuel: "Caneja o la pintura esencial (apuntes para un retrato)", en *J. M. Caneja (1905-1988)* (cat. exp.), Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1994, p. 72; Solana, Guillermo: "Un cierto aire italiano. Resonancias del exterior en los años cuarenta", en: *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil* (cat. exp.), Madrid, Sala de las Alhajas, 1999, p. 136.

³⁶ Próximo a los círculos anarquistas en los años treinta, Juan Manuel Díaz-Caneja había luchado en el bando republicano durante la Guerra Civil.

³⁷ Estas fueron: *Paisaje del puente, Caseta de la era, Alrededores, Tierra de Campos, Tierra de Zamora, Bodegas, Paisaje, Alrededor de Carabanchel, Paisaje del carro, Pueblo, Morenas, Caseríos, Paisaje verde, Provincia de Cuenca, Pueblo, Carretera y casas, Las mirandas, Parvas, Campo de Tajuña, Trilla, Parador, Era, Carro de mies, Paisaje de eras, Paisaje de Soria, Paisaje de pueblo, Paisaje y La charca.*

³⁸ Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano.

³⁹ Véase Barberán, Cecilio: "Arte de hoy. Nueva visión pictórica de Castilla, por Caneja", *Informaciones*, Madrid, 6-VI-1951; Camón Aznar, José: "Arte y artistas. Caneja, en el Museo de Arte Moderno", ABC, Madrid, 17-VI-1951; Faraldo, Ramón D.: "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 76, Madrid, VI-1951; y Suárez Carreño, José: "Díaz Caneja, en el Museo de Arte Moderno", *Índice de Artes y Letras*, n.º 42, Madrid, VII-1951.

⁴⁰ Cfr. Calvo Serraller, Francisco: "Caneja, a solas con la pintura", en *Juan Manuel Caneja. Exposición Antológica* (cat. exp.), Madrid, Sala de la Dirección General de Bellas Artes, 1984, p. 64. Calvo Serraller ha incidido en esta idea crucial para comprender la novedad de la obra del pintor palentino.

⁴¹ Óleo sobre táblex, 46 x 55 cm, Palencia, Fundación Díaz-Caneja.

⁴² Díaz-Caneja continuó activo en el Madrid de los años cincuenta, aunque no volviese a exponer en la capital hasta abril de 1957. En su obra posterior, sin renunciar nunca a su afán ordenador y a la atenta captación de los diversos matices de luz, Díaz-Caneja evolucionó hacia campos de color más amplios –de una espacialidad próxima, en ocasiones, a Mark Rothko– y hacia el empleo lírico de la línea.

⁴³ Óleo sobre lienzo, 81 x 101 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁴⁴ Óleo sobre tabla, 114 x 155 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum.

⁴⁵ Véase Faraldo, Ramón D.: "La joven escuela madrileña en la galería Buchholz", *Ya*, Madrid, 2-XII-1945; Trenas, Julio: "Antecedencia, crítica y posibilidad de la 'joven escuela madrileña'", *La Hora*, n.º 3, Madrid, 7-XII-1945; y del mismo autor: "Discusión, posibilidad y encaje de la 'Joven Escuela Madrileña'", *La Estafeta Literaria*, n.º 39, Madrid, 30-XII-1945.

⁴⁶ Planes, asimismo, formó parte en los años treinta de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, suscribiendo el manifiesto del periódico *La Tierra* (29 de abril de 1931) que saludó el advenimiento de la Segunda República, y exigió cambios en el panorama artístico oficial.

⁴⁷ Palazuelo (1915), oriundo de Madrid, se encontraba en Oxford al comienzo de la Guerra Civil. De allí regresó a Sevilla –donde vivía su familia– donde fue reclutado para el Ejército Nacional. También Guerrero (1914-1991), nacido en Granada, luchó en el Ejército Nacional durante la contienda bélica. Acabada la guerra, siguiendo los consejos que le había dado García Lorca años atrás, Guerrero marchó a Madrid para completar su

formación artística. Lago (1921), el más joven de los tres, se estableció en Madrid en 1939, tras cursar estudios de Artes y Oficios en La Coruña, donde había nacido y pasado su infancia y juventud.

⁴⁸ “Yo trabajaba en un estudio que era un pisito pequeño –entonces era baratísimo el alquiler de estos pisos, de nivel medio-inferior–. Alquilé uno y lo convertí en estudio. Allí estuve pintando y al principio tuve unas clases privadas con un señor que se llamaba Menéndez que tenía mucho oficio; ahora bien, era un pintor de retratos. Me dio las clases de "cocina", como quien dice: me enseñó a mezclar los colores, a no mezclar este con aquel, etc. Luego, un amigo portugués, también pintor de retratos y amigo de Vázquez Díaz, pasó una temporada en Madrid. El, me convenció para que a ese pisito fuera Vázquez Díaz para darnos unas horas de clase, no se si dos veces por semana. Esa ha sido mi escolaridad de Bellas Artes”. (Conversación con Palazuelo, Madrid, 4-XII-1996).

⁴⁹ Ortuño, Francisco: “Conversación con José Guerrero”, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁰ Conversación con Palazuelo, Madrid, 4-XII-1996.

⁵¹ Palazuelo, Pablo: *Geometría y visión*, *op. cit.*, p. 12.

⁵² Ortuño, Francisco: “Conversación con José Guerrero”, *op. cit.*, pp. 87-147.

⁵³ Óleo sobre lienzo, 80 x 70 cm, Madrid, Colección del artista.

⁵⁴ Óleo sobre lienzo, Madrid, Guillermo de Osma.

⁵⁵ Ortuño, Francisco: “Conversación con José Guerrero”, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁶ Ambos expusieron en la Galería Macarrón el mismo año de 1945, aunque es poco lo que sabemos de dicho certamen.

⁵⁷ Ortuño, Francisco: “Conversación con José Guerrero”, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ Ávidos de ver arte, incluso la visita al Louvre constituía una experiencia inolvidable. La discriminación entre períodos históricos y escuelas era tan solo una tarea secundaria (véase cap. IV).

⁶⁰ Ortuño, Francisco: “Conversación con José Guerrero”, *op. cit.*, pp. 97-98.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 98.

⁶² Óleo sobre lienzo, 131 x 97,5 cm, Madrid, Colección Casa Velázquez.

⁶³ Óleo sobre lienzo, 130 x 89 cm, Madrid, Colección Casa Velázquez.

⁶⁴ Véase Camón Aznar, José: “Dos pintores”, *ABC*, Madrid, 20-X-1946.

⁶⁵ Camón Aznar, José: “Cinco exposiciones de pintura han sido inauguradas en Madrid”, *ABC*, Madrid, 24-X-1948.

⁶⁶ Lago expuso cuatro cuadros: *Puerto*, *Paisaje*, *Procesión de San Antonio* y *Mujer con sombrilla*. Guerrero solo tres: *Retrato de un anciano*, *Motivo de noche* y *Salida de la iglesia*. Los que más obras mostraron, cinco cada uno de ellos, fueron Palazuelo –*Desnudo*, *Bodegón blanco*, *Bodegón con manzanas*, *Mujer con sombrero* y *Frutero con uvas*–, Valdivieso –*La Anunciación*, *Bodegón*, *Paisaje con guarda*, *Anémonas* y *Pianista*–, y Lara –*Botellas*, *Retrato del pintor Lago Rivera*, *Niñas dibujando* y dos *Interiores*–. La exposición se cerraba con cuatro escayolas de Carlos Ferreira.

⁶⁷ Óleo, 70 x 90 cm, Granada, Centro José Guerrero – Diputación de Grandada.

⁶⁸ Óleo, 100 x 70, localización desconocida.

⁶⁹ Palazuelo, Pablo: *Geometría y visión*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁰ Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm, colección particular.

⁷¹ Véase Crespo, Ángel: "Arte", *La Hora*, n.º 60, Madrid, 4-XII-1947; y Gich, Juan: "Comentarios a una exposición", *Alférez*, n.º 11, Madrid, 31-XII-1947.

⁷² Vuti Riquer, J.: "Arte nuevo en Madrid", *Cobalto* 49, n.º 2, Barcelona, 1949.

⁷³ Moreno Galván, José María: *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, pp. 103-104. Sobre Stubbing y Olmedo ver nota siguiente.

⁷⁴ En el mismo chalet vivieron también el escultor Bernardo Omedo, los pintores Tony Stubbing, Klaus Hooykaas y Pereira y el médico Félix de Letamendía, lo que pudo haber impulsado a Moreno Galván a incluir a los dos primeros en el "Grupo Buchholz".

⁷⁵ Su ideario, aunque heredero en buena medida del que movió a la redacción de la revista *Escorial* en su intento de asimilación de la cultura republicana, se diferenció de aquél en su sustrato católico y no ya totalitario. Sobre estas y otras publicaciones de la época véase García, Jordi: *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo*, Barcelona, PPU, 1994.

⁷⁶ Lago había expuesto en solitario, también en Buchholz, en octubre del año anterior. Véase Camón Aznar, José: "Cinco exposiciones de pintura han sido inauguradas en Madrid", *op. cit.*

⁷⁷ A Guerrero nos referiremos más adelante. Por lo que respecta a los miembros del grupo "Buchholz", compusieron la muestra las siguientes obras: *Paisaje gallego*, *Circo de fieras*, *Paisaje de noche*, *Paisaje* y una escultura, de Lago; *Adán y Eva*, *Violonchelista*, *Frutas y flores*, *Adán y Eva*, *Pájaro muerto*, *Mujer rezando*, *Naturaleza con un pájaro*, una escultura y dibujos, de Valdivieso; y *Margarita*, *Jugadores de billar*, *Mujer*, *Circo*, *Segundo concierto*, *Taller de costura*, *Costureras*, un bajorrelieve y varios dibujos, de Lara. Por lo demás, como queriendo competir con las publicaciones de Mathias Goeritz al frente de la Colección "Artistas Nuevos" –cuyo número dedicado a *Los nuevos prehistóricos* salió a la luz precisamente en enero de aquel mismo año–, el catálogo mostraba una cuidada edición, realizada en tinta azul sobre fondo blanco, alternando páginas en positivo y en negativo, con un dibujo de cada artista y la lista de sus obras expuestas.

⁷⁸ Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm, Madrid, Colección Vda. de Fernández del Amo.

⁷⁹ Óleo sobre lienzo, 90 x 118 cm, Madrid, Colección Vda. de Fernández del Amo.

⁸⁰ Óleo sobre lienzo, 72 x 90 cm, Madrid, Colección Vda. de Fernández del Amo.

⁸¹ Fernández del Amo, José Luis: "Lago, Lara, Valdivieso, Guerrero", *La Hora*, 2ª ép., n.º 27, Madrid, 6-V-49; y "Cuatro pintores juntos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IV, n.º 10, Madrid, VII/VIII-1949, pp. 133-139. Consúltese, además, sobre la misma exposición: Aznar Camón, José: "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 23-IV-1949; y Busuiocanu, Alejandro: "Lara y Valdivieso", *Ínsula*, n.º 41, Madrid, 15-V-1949.

⁸² "El intento de Lara y Valdivieso en este aspecto religioso de su obra", señalaría asimismo Ramírez de Lucas, "hay que tenerlo muy en cuenta, pues supone nada menos que la ruptura de gastados moldes, tan asfixiantes como la imaginería en serie de Olot. Lo nuevo, cuando tiene valor, acaba por imponerse. Estamos seguros que dentro de unos años estas pinturas habrán barrido de muchos altares esas obras acarameladas, falsas y blandengues, arrobo de beatas morbosas" (Ramírez de Lucas: "Lara, Valdivieso y Lago", *La Hora*, 2ª ép., n.º 52, Madrid, 26-III-1950). Véase también Camón Aznar, José: "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 24-III-1950; Undabeitia, Ramón de: "Crítica de arte", *Índice de Artes y Letras*, n.º 28, Madrid, IV-1950; y Rosales, Luis: "Una exposición en la

presencia y el recuerdo", en *Lara, Lago y Valdivieso* (cat. exp.), Madrid, Galería Theo, 1971.

⁸³ Las obras expuestas fueron las siguientes: *Naturaleza muerta* (óleo, 92 x 73 cm); *Busto de hombre*, 1907 (óleo, 62 x 43 cm); *Mesa de toilette*, 1936 (óleo, 61 x 46 cm); *Mujer sentada*, 1909 (óleo, 92 x 73 cm); *Naturaleza muerta con una jarra* (óleo, 74 x 65 cm); *Naturaleza muerta* (acuarela, 38 x 29 cm); *Papeles pegados* (86 x 72 cm); *Dibujo* (75 x 60); *Dibujo* (75 x 60 cm); *Papeles pegados* (92 x 75 cm); *La guitarra* (óleo, 100 x 81 cm); *Naturaleza muerta* (óleo, 130 x 96 cm); *Pintura* (33 x 24 cm); *Pintura* (61 x 54 cm); *Guitarra y compotero* (pastel, 98 x 130 cm); *Ma Jolie*, 1913; *Metarmorfosis* (óleo, 76 x 95 cm); *Bañistas en Dinard* (óleo, 62 x 48 cm); *Bañistas* (óleo, 51 x 46 cm); *Papeles pegados* (89 x 130 cm); *El estudio* (óleo, 210 x 145 cm); *Dos mujeres* (óleo, 180 x 145 cm); *Muchachas ante una ventana* (óleo, 125 x 165 cm); y *Óleo* (126 x 110 cm). El catálogo incluía un ensayo de Guillermo de Torre, titulado: "Picasso. Noticias sobre su vida y su arte, con una biografía".

⁸⁴ Anguera, M.^a del Mar: *El Grupo Pórtico (1947-1952)*, op. cit., p. 149.

⁸⁵ La muestra se tituló *4 Pintores de Hoy*. Palazuelo expuso *Mujer con frutero* y tres bodegones cubistas: *Bodegón blanco*, *Bodegón con manzanas*, y *Frutero con uvas*, todas ellas obras fechadas el año anterior. Lara mostró cuatro obras, dos de 1946 – *Botellas* y *Retrato del pintor Lago Rivera*–, y otras dos de 1947 –tituladas *Interior*, e inspiradas en Matisse–. Lago expuso su *Barco*, de 1946, y *Paisaje*, *Procesión de San Antonio* y *Mujer con sombrilla*, de 1947 –obra esta última de formas estilizadas y color contrastado–. Valdivieso, finalmente, fue el que presentó un mayor número de obras: *La Anunciación*, *Bodegón*, *Paisaje con un guarda*, *Anémonas* y *Pianista*, todas ellas 1947. Véase Anónimo: "La Exposición 'Cuatro pintores de hoy' en el *Centro Mercantil*", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 11-I-1948; Alfaro, Emilio: "Arte: una conferencia en el Mercantil", *Hoja del Lunes*, Zaragoza, 12-I-1948; Anónimo: "Al margen de una exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13-I-1948; Anónimo: "De arte y de otras cosas", *Amanecer*, Zaragoza, 13-I-1948.

⁸⁶ Véase Crespo, Ángel: "Arte", *La Hora*, n.º 70, Madrid, 13-II-1948; Camón Aznar, José: "Arte y artistas: revista de exposiciones", *ABC*, Madrid, 15-II-1948; y Castro Arines, José de: "Una exposición ejemplar", *El Correo Español del Pueblo Vasco*, Bilbao, 14-II-1948.

⁸⁷ Buchholz excluyó a los otros dos –López Cuevas y Vicente García–, por considerarlos demasiado conservadores en su pintura (Testimonio de José Alcrudo recogido en Anguera, M.^a del Mar: *El Grupo Pórtico (1947-1952)*, op. cit., p. 157).

⁸⁸ Lagunas expuso: *Adán y Eva*, *Quietud*, *Paisaje vasco*, *Crepúsculo en la noche*, *Niebla*, *Green*, *Café de barrio*, *Maternidad* y *Para Elisa*. Aguayo mostró sus cuadros titulados: *Fundición*, *Ronda de ángeles*, *Mesa con flores*, *Niña*, *Interior nocturno*, *Sensación de la mañana*, *El suéter rojo* y *Crucifixión*. Véase Borrás, Gonzalo M., y Lomba, Concepción: "El grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia. Ensayo de interpretación", en *Grupo Pórtico. 1947-1952* (cat. exp.), Zaragoza, Palacio de La Lonja, 1993, p. 43.

⁸⁹ Óleo sobre tabla, 51,5 x 41 cm, Zaragoza, Colección Pilar Lagunas.

⁹⁰ Cera sobre papel, 47 x 34 cm, Zaragoza, colección particular.

⁹¹ Óleo sobre lienzo, 70 x 65 cm, Zaragoza, colección particular

⁹² Véase Camón Aznar, José: "Arte y artistas: revista de exposiciones en Madrid", *ABC*, Madrid, 27-III-1948; y Gazteiz: "Exposiciones", *Informaciones*, Madrid, 8-IV-1948.

⁹³ Las pinturas expuestas fueron las siguientes: *Paisaje vasco*, *Carnaval*, *El ángel negro*, *Guipúzcoa*, *Novios en el café*, *El ángel triste*, *Oración en el huerto*, *Nacimiento de Venus* y *Flores*, de Lagunas; *Paisaje amarillo*, *Paisaje gris*, *Interior*, *Niños jugando*, *Catedral*,

Barcos, Mujer y niño, Madonna, Niño llorando, La visita y Calas negras, de Aguayo; y, por último, de Laguardia, *Bañistas, Jarras, Niña estudiando, Calas blancas, Crucifixión, Oración en el huerto, Desnudo y Mujer sentada*. Véase Borrás, Gonzalo M., y Lomba, Concepción: "El grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia. Ensayo de interpretación", *op. cit.*, p. 44.

⁹⁴ Óleo sobre lienzo, 76 x 56 cm, Madrid, colección particular.

⁹⁵ Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm, Nueva York, Museum of Modern Art.

⁹⁶ Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm, Santillana del Mar, Colección Fundación Santillana.

⁹⁷ Castro Arines, José de: "La Exposición de Buchholz", *El Correo Español del Pueblo Vasco*, Bilbao, 18-VII-1948. Véase también Faraldo, Ramón: "Exposiciones en Madrid: exposición del Grupo Pórtico de Zaragoza en la Galería Buchholz", *Ya*, Madrid, 30-VI-1948.

⁹⁸ Anguera, M.^a del Mar: *El Grupo Pórtico (1947-1952)*, *op. cit.*, p. 163.

⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 171 y ss.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 201.

¹⁰¹ En esta última sólo participó Lagunas.

¹⁰² Óleo sobre lienzo, 70 x 90 cm, Madrid, Colección Víctor Lafora.

¹⁰³ Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm, Nueva York, Colección John Hay Whitney.

¹⁰⁴ Óleo sobre lienzo, 59,5 x 81,5 cm, Madrid, Colección Vda. de Fernández del Amo.

¹⁰⁵ Óleo sobre lienzo, 113 x 125, Colección Roxane Guerrero.

¹⁰⁶ Véase Barberán, Cecilio: "Exposiciones en Madrid", *Informaciones*, Madrid, 11-V-1949.

¹⁰⁷ No tenemos constancia de las obras mostradas en la primera muestra citada. En Buchholz, las obras expuestas por el pintor granadino fueron: *Ventana abierta, Paisaje de Roma, Paisaje de Suiza, Paisaje de Bélgica, Paisaje de Roma* y varias acuarelas.

¹⁰⁸ Óleo sobre lienzo, 47 x 84 cm, Barcelona, colección de la familia del artista.

¹⁰⁹ Óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm, Colección Roxane Guerrero.

¹¹⁰ Óleo sobre lienzo, 181,3 x 279,4 cm, Nueva York, Museum of Modern Art.

¹¹¹ Óleo sobre lienzo, 43 x 91 cm, colección particular.

¹¹² "Los dibujos nos parecen correctos, pero fríos, algo rígidos, de una rigidez intelectual perjudicial que debe abandonar. Las acuarelas, en su mayoría, no están resueltas y permanecen en un confucionismo que no conduce a ningún fin eficaz" (Undabeitia, R. de: "José Guerrero", *Índice de Artes y Letras*, n.º 30, Madrid, VI-1950). Véase además Camón Aznar, José: "Arte y artistas. Los pintores Guerrero y Suárez, en la Sala Buchholz", *ABC*, Madrid, 4-V-1950; y Faraldo, Ramón D.: "Madrid. Guía de Exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 64, Madrid, V-1950.

¹¹³ Cuestionario completado y remitido al autor el 6 de agosto de 2003.

¹¹⁴ Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm, Zaragoza, Colección Pilar Lagunas.

¹¹⁵ Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹¹⁶ Óleo sobre lienzo, 75 x 101 cm, Colección del artista.

¹¹⁷ "Buchholz fue muy importante para nosotros", ha recordado Palazuelo, "porque a través de ella teníamos acceso a una serie de ediciones de arte difíciles de encontrar. Por ejemplo la primera vez que yo me encontré con una reproducción de Klee –me causó verdadera

sensación, para mí fue un descubrimiento—, fue en un libro que me enseñó Buchholz. Me dijo: ‘¿Conoce usted a Klee?’. ‘Pues no’, le dije. No me sonaba ni tan siquiera, porque aquí no había manera... Me trajo un libro espléndido, editado en alemán y no se si en francés – era una edición bilingüe—, con muchas reproducciones de Klee, y me pasé una mañana entera, desde que me lo enseñó hasta que fui a comer a mi casa, mirándolo fascinado”. (Conversación con Pablo Palazuelo, Madrid, 4-XII-1996).

¹¹⁸ Palazuelo, Pablo: *Geometría y visión*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁹ Óleo sobre lienzo, 83 x 65 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo Museo Patio Herreriano.

¹²⁰ Bozal, Valeriano: *Arte del Siglo XX en España. Pintura y escultura 1939–1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 347-348.

II. UN ARTE DE SÍNTESIS

1. La herencia de los treinta

En Madrid la diáspora del exilio y la muerte de algunos de los protagonistas del arte nuevo fue más acentuada que en otros lugares de España; algo que agudizó todavía más la fractura provocada por la Guerra Civil. Ricardo Gullón recordaría años más tarde la enorme soledad con que se enfrentaron en Madrid los escasos supervivientes de la renovación artística de los treinta: “Gabriel Abreu, arquitecto y músico [...] nos daba unos programas mecanografiados de los ‘conciertos para dos o tres’ que nos ofrecía cada semana. Inicialmente los fijos éramos Angel [Ferrant], Luis Blanco Soler y yo. Luis, Angel y yo íbamos a oír esos conciertos creo que los lunes; conciertos como si fueran en la sala Pleyel de París, se daban en el saloncillo de su casa, calle de Fuencarral. Pronto se agregó al grupo Manuel Abril. Eramos los supervivientes de ADLAN [...]”¹. En 1941, Gullón marchó a Santander. A su abandono de la capital española se habría de unir la pérdida definitiva de Manuel Abril, fallecido en 1944. Lo que quedaba era un panorama desolador, dominado por el academicismo, entre cuyas filas los estragos de la Guerra Civil fueron mucho menores. La pérdida de toda una generación de artistas y críticos renovadores habría de resultar un verdadero lastre en el Madrid de la postguerra hasta bien entrados los años cincuenta.

No obstante, como hemos visto en el capítulo anterior, en el segundo lustro de los cuarenta se produjeron ya los primeros intentos llevar a cabo una plástica plenamente contemporánea. Si bien artistas como Guerrero y Palazuelo miraron tempranamente hacia el extranjero, aquellos más vinculados al arte de los años treinta, bucearon en sus experiencias de preguerra. El caso más destacado en este sentido es el de Ángel Ferrant, muchos de cuyos dibujos realizados en torno a 1935 prefiguran sus esculturas de una década más tarde². Ferrant no fue el

único. También en la obra de uno de sus discípulos, Eudald Serra, encontramos pareja mirada retrospectiva al clima artístico barcelonés de los años treinta. Asimismo, artistas pertenecientes a una generación más joven, como Mathias Goeritz, Manolo Millares y Tony Stubbing, buscaron su inspiración en la obra de Miró, Klee, Arp, Torres-García y Picasso.

El arte de los treinta no sólo era el más próximo cronológicamente, sino aquél en el que las investigaciones formalistas de las primeras décadas del siglo habían dado paso a una semantización del lenguaje contemporáneo, capaz de competir con el auge de los realismos –sobre todo los de tipo social– sin perder las principales conquistas plásticas del primer tercio de siglo³. Por otra parte, es peculiar de aquellos años un acercamiento entre movimientos artísticos distintos hasta alcanzar lo que se ha denominado un “arte de síntesis”⁴. Uno de los ejemplos más tempranos de este proceso lo encontramos en la obra de Picasso de fines de los años veinte y comienzos de los treinta en la que se combina el trazo lineal fluido, derivado del automatismo surrealista, con fondos estructurados geoméricamente. Arp, Miró, Giacometti y Calder, desvinculados en gran medida del surrealismo a raíz del decidido apoyo de Breton al método “paranoico-crítico” daliniano –y la consiguiente conversión de la pintura surrealista en ilustración de sueños–, tornaron hacia un arte que aunaba rasgos de la abstracción geométrica con el empleo de formas biológicas alusivas a la naturaleza y al ser humano. Otros artistas vinculados a la abstracción geométrica como Herbin, Delaunay, Gleizes, Sophie Taeuber, etc., introdujeron ritmos vitales en sus composiciones. Un último rasgo que tendió a aunar posturas fue el interés por el primitivismo presente en autores como Klee, Torres-García, Baumeister, Moore y Barbara Hepworth.

Como ha señalado Tomàs Llorens⁵, frente al radicalismo formal y teórico que había caracterizado al desarrollo del arte de vanguardia en el primer tercio del siglo XX, los años treinta fueron un período de “síntesis” post-vanguardista. Además de los datos apuntados fue importante la

creciente influencia de la historiografía del arte, la apertura de los primeros grandes museos de arte moderno como el Museum of Modern Art, y la celebración de grandes exposiciones panorámicas del arte del siglo XX como las famosas *Cubism and Abstract Art*, y *Dada, Surrealism and Fantastic Art* (Museum of Modern Art, Nueva York, 1936), o la patrocinada por Zervos bajo el título de *Origines et développement de l'art international indépendant* (Musée du Jeu de Paume, París, 1937)⁶.

El ejemplo de Picasso, Arp, Miró y Klee tuvo particular proyección en nuestro país en los años treinta dando lugar a un arte sintético, mezcla de elementos tomados del surrealismo y de la abstracción geométrica. Declaraciones como las de Arp a favor de un “arte concreto”, publicadas en la revista *Cahiers d'Art* en 1931⁷, resuenan en escritos de las mismas fechas de artistas españoles como Benjamín Palencia⁸. En Madrid, concretamente, Palencia, Alberto, Maruja Mallo, Moreno Villa, Francisco Lasso y Ángel Ferrant –llegado a la capital en 1934–, hicieron suya una concepción plástica según la cual, en lugar de imitar la naturaleza, el artista debía trabajar como ella.

2. Hacia un nuevo modo de representación plástica

2.1. Ángel Ferrant

Inmerso en el conservador panorama artístico de los años cuarenta, Ferrant sobrellevó una difícil postguerra en la que tuvo que recurrir a encargos privados para poder subsistir. Sus primeras obras, pertenecientes a la serie que Ricardo Gullón bautizase como la *Comedia Humana*, retomaban la tradición post-nocuentista, apoyándose en sus experiencias de los años veinte. En el verano de 1945, sin embargo, Ferrant realizó sus *Objetos hallados*, obras que marcarían una profunda diferencia con respecto a su trayectoria inmediatamente anterior, conectando con sus *Objetos* del año 1932. Son pocos los datos de que disponemos acerca de la realización de estas obras. Tras años de aislamiento, Ferrant había expuesto con éxito sus obras en la Galería

Estilo en octubre de 1944, siendo seleccionado para la *Primera Exposición Antológica* de la Academia Breve de Crítica de Arte, celebrada en julio de 1945. A ello se sumaron otras iniciativas que implicaban cierta vía abierta a la esperanza. A comienzos de 1945, por ejemplo, los postistas habían publicado su primer manifiesto, en el que se apelaba a la libre creatividad artística. Poco después, en marzo, Tomás Seral abrió la Librería-Galería Clan, donde Ferrant expondría años más tarde. En el mismo mes de julio de 1945 en el que Ferrant mostraba una de sus obras en Biosca, se publicó en la revista *Cartel de las Artes* un artículo sobre los *collages* de Max Ernst, debido a la pluma de Juan Eduardo Cirlot⁹. Algo parecía moverse en el panorama artístico madrileño que pudo incitar a Ferrant a recuperar algunas de sus experiencias más renovadoras de los años treinta.

Sea como fuere, aquel verano de 1945 pasado en Galicia, lejos del conservadurismo de Madrid, Ferrant llevó a cabo un total de veintiún *Objetos hallados* [26 y 27], compuestos por el ensamblaje de conchas, piedras, raíces, agujas de pescador, etc. Años más tarde Ferrant aseguraría haber tenido una participación mínima en su elaboración. Raíces, conchas, cantos rodados, etc., encontrados en sus paseos matutinos, habían ido a parar a un saco, contemplándolos al final del día ya “como esculturas”¹⁰. Aun tratándose de objetos ensamblados con un mínimo de intervención por parte del artista, siguiendo el ejemplo de los “objetos surrealistas”, los *Objetos hallados* de Ferrant poseen un carácter netamente distinto. No hay en ellos pretensión alguna de desvelamiento del inconsciente, como es propio de aquellos. Asimismo no están completamente libres carecen de preocupaciones estéticas. El problema de la representación al margen de la mimesis es el centro de su reflexión¹¹. Partiendo de experiencias artísticas más ligadas al arte de los años treinta que al de los cuarenta, los *Objetos hallados* abrían varias vías de reflexión plástica que tendrán un importante desarrollo en la postguerra: en primer lugar, planteaban una importante alternativa al

sistema de representación tradicional, al partir del azar o del encuentro fortuito, para, a través de él, reconstruir el objeto representado. Por otra parte, con ellos se abría el camino a un modo de representación eminentemente poético, basado no tanto en la realidad contemplada, como en la libre utilización por parte del artista de metáforas visuales¹².

Los *Objetos hallados* de Ferrant fueron seleccionados para participar en el *III Salón de los Once*, a comienzos de 1946. Según relató a Víctor Imbert el propio artista, “d’Ors y el amigo Peña insistieron en que enviase algunas cosas y, por no tener obras reunimos unos cuantos vejesterios que había en casa. Lo único reciente es una colección de pequeñas composiciones formadas con elementos encontrados en las playas y en los campos de Galicia, en los que me entretuve este verano”¹³. Como ha señalado Olga Fernández, se debiese o no su inclusión en el *Salón de los Once* a la escasez de obra nueva aludida por Ferrant, los *Objetos Hallados* deben ser considerados excepcionales dentro del panorama expositivo madrileño de la época por su novedad radical¹⁴. Y como cabía esperar no fueron bien comprendidos por la crítica. “Tengo dicho muchas veces” escribió Eugenio d’Ors, haciendo gala de su arraigado gusto clasicista “que, para el estatuario, lo que no alcance a ser un dios, se queda en un dije. Ferrant sube aún más alto que la representación de los dioses, puesto que parece retratar, en sus masas inanes y enormes, a las fuerzas cósmicas elementales. Y, a la vez, se recrea, aún más por lo menudo que en el dije, en el juguete. De cada una de las cabezotas de Ferrant diríase haber para milenios; mientras que en sus ligeras fantasías plásticas sobre conchas, raíces, chinas y pedruscos, parece que, después de gozadas entre sonrisas, se podrían tirar”¹⁵. Asimismo, el comentarista de *Informaciones*, aún alabando la novedad de los *Objetos hallados*, echó en falta una obra verdaderamente monumental: “Gran escultor Ferrant, por el conjunto de estas obras, menudas y grandes. Un día, y ojalá sea pronto, nos regalará esa obra grande que de él esperamos. Esa obra, monumento quizá, que nos deje

plenamente satisfechos para contarle definitivamente como el mejor de los mejores. Por ahora, con estas figuras y 'objetos menores', aún siendo bellas, muy bellas, nos deja con la miel a flor de labios"¹⁶.

Tras el revés crítico de sus *Objetos hallados* (1945) Ferrant optó por no exponerlos en público por durante algún tiempo¹⁷. En las muestras colectivas a las que fue invitado, concurrió con una obra más afín al gusto de la época¹⁸. En la exposición *La escultura española contemporánea* celebrada en Buchholz en marzo-abril de 1947¹⁹, por ejemplo, figuraron *Mujer de Vallecas* (1939)²⁰, *Matemático* (1939)²¹, *La mecanógrafa y el ventilador* (1939)²² y *Mujeres ante el mar o Adiós a las carabelas* (1947)²³, realizada esta última para una de las escenas de la *Columna del descubrimiento* en el Monasterio de la Rábida. Pocos meses más tarde, en junio, *Mujeres ante el mar o Adiós a las carabelas* (1947) fue seleccionada para figurar en la *III Exposición Antológica* de la Academia Breve de Crítica de Arte, confirmando los gustos clasicistas de d'Ors. Asimismo, las tres obras de 1939, junto a cuatro cabezas de su serie *La comedia humana* (1940) y *Cabeza* (1928)²⁴ concurrieron a la importante *Exposición de Arte Español*, celebrada en Buenos Aires²⁵.

Fue, por contra, en la Galería Clan, entre el 3 y el 15 de noviembre de 1947²⁶, donde Ferrant mostró su producción más renovadora. Todas las obras allí expuestas databan de los años 1946 y 1947, pero entre ellas las diferencias eran significativas, evidenciando la rápida evolución del pensamiento plástico del escultor madrileño desde sus obras post-noucentistas hasta una concepción más libre de la escultura. *Lectora* (1946), por ejemplo, continuaba la plenitud volumétrica y el carácter caricaturesco de su serie de la *Comedia Humana*. Del mismo año eran dos *Maniquíes*, realizados para la peletería Lobel²⁷. Pese a tratarse de obras de cometido eminentemente utilitario, Ferrant aprovechó la libertad que le otorgaba el tratarse de "maniquíes para ser vestidos", para enfrentarse al problema de sugerir el volumen escultórico a través de la delimitación lineal de los contornos principales, recurriendo para ello a

listones de acero moldeados en las partes ocultas del cuerpo. Ahora bien, a diferencia del primero, en el segundo de los *Maniquíes* el mismo rostro está compuesto ya por un volumen abierto y construido a base de horizontales y verticales. Ferrant desarrollaría esta problemática de manera más lograda en *Muchacha con mantilla* (1947)²⁸ [28] y *Figura femenina* (1947)²⁹, obras ambas expuestas también en Clan. En ellas pervive todavía la temática popular de su *Comedia Humana*, pero la concepción escultórica es netamente distinta. Ambas están realizadas a base de un modelado de planos simplificados, en bulto redondo y en relieve a la vez, sugiriendo más que denotando el volumen, y sintetizando ángulos de visión dispares. El resultado recuerda a algunas esculturas de Alexander Archipenko o, prescindiendo de su dinamismo, a *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912)³⁰ [29] de Umberto Boccioni, obra que Ferrant había contemplado en París, en 1913, en la Galerie La Boétie³¹.

En Clan, Ferrant mostró también las tres primeras obras de su *Serie Ciclópea*, iniciadas posiblemente antes de su primer contacto con Mathias Goeritz. Nos referimos a *Vieja de Castilla la Vieja*³², *Pensativa*³³ y *Diálogo 47* o *Grupo 47*³⁴ [30] (todas ellas de 1947). Las tres constituyen un importante puente con el tipo de figuración vigente en los años treinta, que él mismo ya había ensayado en dibujos como *Sin título [Figura con huecos sobre marrón]* (1935)³⁵. En ellas resuenan ecos de Alberto, con el cual Ferrant había trabado una fuerte amistad a su regreso de Barcelona. La temática ruralista de *Vieja de Castilla la Vieja*, sus incisiones y pequeños cráteres, o el impulso ascensional y las perforaciones de *Diálogo 47* o *Grupo 47*, recuerdan a *Maternidad* (c. 1930-1932) o *Monumento a los pájaros* (c. 1927-1936)³⁶ [31], del escultor toledano. Ahora bien, donde Alberto aspiraba transmitir una experiencia vivencial de comunicación con el entorno rural³⁷, Ferrant centra sus investigaciones plásticas en el problema de la representación, en la posibilidad de construir la imagen a partir de una cuantas formas básicas –como ya

había experimentado con el *Arsintés*–, y, en última instancia, en la ambigüedad del lenguaje plástico.

El propio artista apuntaría en el catálogo de Clan: "En algunos campos de España hay enormes pedruscos. Esa naturaleza, ese natural, fue origen de estas esculturas"³⁸. El método empleado por Ferrant recuerda al que recomendase Leonardo da Vinci a sus discípulos en su *Tratado de Pintura*; esto es, buscar en los muros sucios inspiración para sus paisajes³⁹. No obstante, no hay que retrotraerse tanto para hallar las fuentes de inspiración del escultor madrileño. Miró, uno de los principales referentes de Ferrant en los años de la postguerra, había comentado a Michel Leiris en una carta datada el 10 de agosto de 1924 su costumbre de comenzar a pintar partiendo de las formas de la madera⁴⁰. En el caso de Ferrant, a diferencia de Miró, no hay una renuncia a *posteriori* al motivo de partida. Los monolitos de Guadarrama, en su caso, son parte integrante de la obra en igual medida que las figuras representadas. Tal duplicidad es semejante a la que se puede encontrar en algunas obras de Picasso de los años treinta, como su *Cabeza de Mujer* (1932)⁴¹ [32] –a quien además se debe la conjunción ferrantiana de formas geométricas y óseas en precario equilibrio–; si bien aquí ha desaparecido la violencia sexual del malagueño, siendo sustituida por una fina ironía y un cierto sentimiento de precariedad, evidenciado en el pequeño tamaño de las esculturas.

Diálogo 47 o *Grupo 47* es la más lograda de las tres. Compuesta por nueve elementos –dos de ellos móviles–, en ella la ambigüedad entre formas naturales –pedruscos, agua, lava, ...– y formas humanas –en este caso con el referente de la pareja funeraria etrusca de Villa Giulia–, es completa. A ello se suma una sabia conjunción de horizontalidad y verticalidad dentro de un movimiento continuado que subvierte la tradicional oposición de peana y escultura. La extraordinaria cualidad rítmica del conjunto convierte a *Grupo* o *Diálogo 47* en una de las obras

más logradas de la producción escultórica de Ferrant, y, por extensión, de la postguerra madrileña.

2.2. Mathias Goeritz

En el caso de Mathias Goeritz fue la persecución judía por parte de Hitler la que le empujó a abandonar Alemania en 1941⁴². Goeritz viajó por la Francia ocupada y por España para recabar finalmente en Marruecos, en un intento de seguir los pasos de August Macke y Paul Klee⁴³. Allí ejerció como Catedrático del Centro de Estudios Marroquíes de Tetuán y como profesor de Historia del Arte en Tánger, contrayendo al poco tiempo matrimonio con la fotógrafa Marianne Gast, también de origen alemán. Obligado a abandonar Tánger al final de la Segunda Guerra Mundial, Goeritz se estableció en Granada en 1945, donde comenzó a desarrollar una actividad artística continuada y expuso en dos muestras colectivas bajo el seudónimo de "Ma Go"⁴⁴. Con el mismo seudónimo, mostró también su obra en la Galería Clan en junio de 1946.

Con anterioridad a esa fecha, Goeritz había desarrollado una obra dispar. Ya a finales de los años treinta había ensayado una plástica cercana a Jean Arp. Una vez en Marruecos, llevó a cabo escenas de corte orientalista, paisajes de deformada arquitectura y composiciones más personales, de un expresionismo a veces rayano en lo obsesivo⁴⁵.

Ya en Granada, Goeritz recurrió a la práctica del dibujo automático. Conocedor de surrealismo desde los años treinta, no tuvo, pese a todo, una aproximación ortodoxa al mismo. Algunas de sus obras de aquellos años, como las diversas composiciones dedicadas al tema de los toros, realizadas tras la contemplación de una faena de Manolete, remiten fundamentalmente al Picasso automatista del segundo lustro de los años veinte. En ellas, toro y torero están ejecutados con un trazo continuado que, sin abandonar del todo la fidelidad naturalista, intenta captar el movimiento de ambos actores de la fiesta taurina. La combinación de

elementos denotativos junto a la plasmación metafórica del movimiento abrirá paso en Goeritz a un tipo de representación más libre, donde la percepción visual cede su primacía a la conjunción de impresiones diversas, con un sentido eminentemente poético.

Goeritz no permaneció mucho tiempo en Granada. En enero de 1947 se trasladó a Madrid, alquilando un ático del número 43 de la madrileña calle Serrano. No sabemos a ciencia cierta lo que le impulsó a abandonar Andalucía. En su decisión pudo haber influido el hecho de haber sido detenido por la policía en varias ocasiones, acusado de ser el espía alemán Hermann Göritz⁴⁶. Más allá de este hecho, parece indudable que Goeritz estaba convencido de poder encontrar en Madrid un panorama artístico más activo que el de una capital de provincias. Con ocasión de su exposición en Clan en junio de 1946, de hecho, había conocido a Benjamín Palencia⁴⁷ y ello pudo animarle definitivamente a trasladarse a Madrid.

Asentado ya en su nuevo estudio madrileño, Goeritz prosiguió la labor artística alejándose cada vez más de cualquier tipo de reglamentación opuesta a la libre creatividad. En obras como *La Sagrada Familia* (1947)⁴⁸ [33], tanteó las posibilidades de una figuración esquemática a base de gruesas líneas cerradas en sí mismas, que, a la manera de eslabones de una cadena, conforman a cada personaje. Forma y color son independientes. Por otra parte destaca el interés de Goeritz por el fondo, muy trabajado, desplegado en áreas planas de color matizado. El recuerdo de Miró –en concreto de su *Pintura a partir de un collage*, (1933)⁴⁹ [34]– está muy presente en estas obras del pintor alemán, aunque siempre con un matiz más expresivo. Por otra parte, Goeritz respeta todavía la gravedad y la escala de las figuras, a diferencia de la mayor libertad plástica del pintor catalán.

Goeritz ensayó también un linealismo esquemático movido por el ejemplo de los grafismos infantiles⁵⁰ y del arte parietal prehistórico. En *Otro pastor* (1947)⁵¹, por ejemplo, sobre las reservas de un fondo negro no uniforme, unas pocas líneas componen el cuerpo de un pastor y varios

animales. La simplicidad del dibujo tiene bastante de infantil en su recusación de la perspectiva y la anatomía. Algo similar ocurre en el *gouache* titulado *Tres figuras* (1947-48)⁵² [35]. En él encontramos de nuevo a tres personajes esquemáticos recortados sobre un fondo plano de color, pero en este caso el alargamiento exagerado de las figuras, sus curvaturas inverosímiles y sus quebramientos, introducen un acento dionisiaco nuevo. Goeritz ensayó también a romper con la unidad perceptiva. Como en algunas pinturas del arte rupestre levantino, sus figuras están representadas en un espacio indeterminado, donde algunas aparecen por encima de otras e incluso boca abajo, tal como ocurre en *Los animales asustados* (1947). El artista alemán, no obstante, dio aún un paso más en la liberación del arte de la sujeción a reglas heredadas. Así ocurre, por ejemplo, en obras como *Bajo el Sol* (1948)⁵³ [36], correspondiente a la serie titulada *Delante del sol*, en la que a la renuncia deliberada a la unidad espacial, se une un distinto tratamiento de cada una de las figuras y su superposición; característica esta de algunos conjuntos de arte rupestre completados en épocas diferentes.

3. Goeritz en Madrid

3.1. Goeritz y Ferrant. Intereses comunes

En agosto de 1947 Goeritz se puso en contacto por vez primera con Ferrant⁵⁴. Este último recordaría poco tiempo después: “Mi encuentro con una de esas personas no se me olvida. La conocí directamente. Llamó a mi teléfono y vino a verme. La transparencia de su conversación, enseguida me hizo considerarla excepcional, y sus conceptos excitaron mi curiosidad inmediatamente. Muy pronto llegué a estimarla a fondo, sin que intermediarios o antecedentes pudieran haberme inclinado al prejuicio”⁵⁵. La admiración fue mutua. Goeritz, por su parte, señaló en la presentación del libro del libro *Ángel Ferrant. Figuras del mar* (1948): “Yo quiero a este hombre tan verdadero. Le quiero mucho. Es uno de mis amigos más

sensibles y sinceros”⁵⁶. Asimismo, escribiría a Jorge Romero Brest a su llegada a México, a finales de 1949: “Nos sentíamos como en el paraíso intelectual, después de tantos años de ‘vacío’ en España. (Más razón para admirar a un hombre como Ferrant que –a mi opinión– es actualmente con el amigo Miró el único genio artístico en España”⁵⁷.

También Ricardo Gullón, testigo privilegiado de la relación de ambos artistas, ha recordado: “No conozco otro tándem tan completo, que tan bien se ajustara como el de Mathias Goeritz y Angel Ferrant, porque Mathias era un pintor interesante, un hombre que lo intentaba todo, que tenía un respeto extraordinario al genio que reconocía en Angel Ferrant. El respeto de Mathias por Angel Ferrant era impresionante porque implicaba una cierta modestia. La modestia de Angel, por otra parte era la modestia de Antonio Machado, una ‘modestia orgullosa’; la de Mathias operaba sólo en relación con Angel, porque en él veía al maestro extraordinario, que admiraba y respetaba. [...]. / Debo decir ahora que para Angel fue beneficiosa la presencia de Mathias; fue, primero, un amigo leal, un hombre bueno, inteligentísimo y articuladísimo; Mathias es uno de los hombres más articulados que te puedes imaginar, movía a Angel, le empujaba y hubiera sido un gran agente para Angel si no hubiera marchado a Méjico [...]”⁵⁸.

Ya hemos aludido al desolado panorama de la renovación artística madrileña a comienzos de la postguerra, en el que la búsqueda de un modo de expresión propio y original, al margen del gusto imperante, suponía caer en la incomprensión como había sucedido con los *Objetos hallados* (1945) de Ferrant. En semejantes circunstancias, el encuentro de dos personalidades como Goeritz y Ferrant resultó trascendental. Ambos artistas experimentaron una fascinación semejante hacia la obra del otro, convirtiéndose en fuente de estímulo mutuo. Goeritz llegó a ser interlocutor de Ferrant en revistas como *Cobalto*, dirigida por Santos Torroella⁵⁹. Ferrant hizo lo propio en *Ver y estimar*, editada por Jorge Romero Brest en Buenos Aires⁶⁰. Ambos colaboraron juntos en diversos proyectos de revitalización del panorama artístico madrileño, como veremos más adelante. Goeritz

llegó a policromar inclusive algunos *Móviles* (1948) del escultor madrileño. Por lo que respecta a Ferrant, su magisterio como escultor habría de ser definitivo en la maduración de la vocación escultórica de Goeritz, desarrollada tras su marcha de España⁶¹.

Ambos artistas coincidieron, además, en su modo de enfocar el arte como un ejercicio de libre creatividad, en el que, al respeto por los medios plásticos empleados, se unía un extraordinario poder sugeridor de las imágenes. Su irrupción en el panorama artístico madrileño suponía, de este modo, una importante novedad frente al gusto mayoritario de críticos como Eugenio d'Ors quien, lejos de abogar por la creación libre y espontánea, pretendía eliminar del arte cuanto de efímero y mudable hay en la realidad para dotarla de permanencia clásica.

En tercer lugar, Goeritz y Ferrant⁶² mostraron un interés común por el primitivismo y el arte infantil que aparejaba la recusación de toda manifestación académica basada en una concepción fuertemente reglada del proceso creativo. Todo lo contrario, para ambos artistas era preciso retornar a las experiencias estéticas originarias –las protuberancias de las cavernas o el garabato infantil– para, a partir de ellas, hallar nuevas vías de creación plástica.

3.2. El futuro empieza en la prehistoria. Activación del panorama artístico madrileño

El propósito de Goeritz al contactar con Ferrant era publicar un libro sobre el arte español contemporáneo, incluyendo en él referencias a la obra de Vázquez Díaz, Miró, Dalí, Palencia y el propio escultor madrileño⁶³. Si bien el libro apuntado nunca vio la luz, Goeritz pudo ver cumplido su propósito –al menos en parte– gracias a la publicación de la colección “Artistas Nuevos”. Editada por la Galería Clan inicialmente y más tarde por la Galería Palma, la colección “Artistas Nuevos” apareció a comienzos de 1948, concebida a modo de pequeñas monografías de artistas, de cuidada

edición. Goeritz fue su director, si bien contó con la colaboración de Ferrant y Palencia. Fruto de este trabajo en equipo habrían de surgir los tres primeros números de la colección, correspondientes a enero, febrero y marzo, titulados *Sueño del torero* (dedicado a Goeritz y prologado por Benjamín Palencia), *Niños de mi molino* (dedicado a Palencia y prologado por Ferrant), y *Figuras del mar* (dedicado a Ferrant y prologado por Goeritz)⁶⁴.

Desde entonces hasta octubre de 1948 la colección dejó de editarse. No sabemos a ciencia cierta lo que pudo determinar tal parón, aunque todo parece apuntar a que se debió a desavenencias entre Goeritz y Tomás Seral. No en vano, los cuatro números siguientes no se editaron ya en Clan, sino en la Librería-Galería Palma. Fue precisamente con el futuro director de Palma, Jean Mallon⁶⁵, con quienes Goeritz, Ferrant y Palencia firmaron un contrato el 2 de agosto de 1948 constituyéndose en comité asesor para la programación de la sala, la selección de las obras y la elaboración de los catálogos de cada muestra⁶⁶.

Con anterioridad, durante la primavera-verano de 1948, el artista alemán trabajó contacto con los distintos círculos artísticos madrileños. El 27 de abril –fecha de apertura de la primera muestra postista en la Galería Buchholz–, Goeritz figuraba entre los asistentes a la inauguración⁶⁷. Asimismo, Ferrant y él visitaron la muestra de Aguayo, Laguardia y Lagunas en la Galería Buchholz, en junio de 1948, entablando una estrecha amistad con los pintores aragoneses⁶⁸. Goeritz hizo también amistad con Palazuelo y Nieva. Este último ha recordado en sus memorias sobre su encuentro con el artista alemán: “Por amistad con él [Carlos Edmundo de Ory] conocí a Mathias Goeritz, de nacionalidad suiza [sic] –no se si judío–, que nos puso muy al corriente de lo más moderno en pintura. Era un devoto de Paul Klee. Y a mí Paul Klee me deslumbró [...]”⁶⁹.

Las últimas investigaciones han venido a demostrar la importante influencia que Goeritz ejerció entre los artistas de su entorno, como los miembros del grupo "Pórtico"⁷⁰. Su impronta –sobre todo a raíz de su exposición junto a Ferrant, en 1949–, también se haría extensiva al despertar abstracto de Tony Stubbing y a algunas obras tempranas de Antonio Saura, como veremos más adelante. Y aunque Mathias Goeritz sólo reconociese su magisterio directo sobre los pintores del "Grupo Pórtico", las galerías madrileñas no tardaron en acusarle de estar "envenenando" el panorama artístico de la capital⁷¹.

Conocedor del panorama artístico internacional de los años treinta, Goeritz no sólo divulgó entre los jóvenes artistas la obra de Klee, Moore o Miró. Nieva lo recuerda, sobre todo, como "un teórico excelente" que le hizo entrever el futuro de la pintura⁷². Goeritz estimuló a los artistas más cercanos a indagar en el arte del pasado remoto y de los niños para encontrar medios de expresión directos y primigenios. Aunque ello no implicaba la negación del pasado, sí suponía un importante cambio de parámetros en lo que respecta al arte madrileño de la época, al anteponer la espontaneidad y la libre creatividad a la representación mimética de la realidad; la imagen interiorizada del mundo a su apariencia visual. Asimismo, tal como se advierte en la trayectoria artística de Santiago Lagunas, Fermín Aguayo, Eloy Laguardia o del propio Francisco Nieva – pese a que luego se lamentase por ello–, Goeritz hizo ver a los que le frecuentaron la necesidad de restringirse a medios exclusivamente plásticos como la línea, el color, la luz, etc., sin caer en lo narrativo.

En agosto de 1948 Mathias Goeritz y Marianne Gast se trasladaron a Santillana del Mar donde alquilaron varias habitaciones en el Palacio del Marqués de Santillana. Marianne había recibido, por mediación de Pablo Beltrán de Heredia, el encargo de realizar una serie de fotos para ilustrar un libro de Enrique Lafuente Ferrari dedicado a la villa cántabra, escrito para el gobernador civil de Santander, Joaquín Reguera Sevilla⁷³. La ocasión fue aprovechada por Goeritz para conocer las pinturas de la

Cueva de Altamira, de las cuales ya había tenido noticia en 1938 a través del historiador alemán Eckart von Sydow⁷⁴. La contemplación del conjunto rupestre de Altamira provocó en Goeritz una fuerte impresión, fruto de la cual creyó haber hallado el punto de partida de su renacer como artista – algo que había buscado sin éxito en Marruecos–, y le hizo entrever el futuro de la pintura. Ida Rodríguez Prampolini, futura mujer de Goeritz, ha relatado acerca de su encuentro con el pintor alemán aquel verano, cuando junto a Eugenio d'Ors visitaba las cuevas⁷⁵: “Yo hacía incansables preguntas a mi maestro cuando de repente una voz con acento extranjero contestó a una de ellas y añadió ‘¿quiere usted ver el principio de la conciencia del hombre?’ Una figura altísima me tomó de la mano y alumbró con una linterna un agujero en la parte baja de la pared de la cueva. ‘Venga conmigo pero ha que ir de rodillas, a gatas.’ Avanzamos con dificultad por un estrecho pasillo y repentinamente se abrió un espacio más grande. Ahí un punto negro y la huella abierta de una mano roja fueron iluminadas por el círculo de la lámpara de mano que ese personaje traía. ‘Éste es el principio de la conciencia del yo de la humanidad.’ Salimos a la luz del día y ahí se presentó: ‘soy Mathias Goeritz, pintor alemán’, y nos invitó a ir a su casa por la tarde”⁷⁶.

Movido por su entusiasmo, Goeritz atrajo hacia sí aquel verano al pintor mexicano Alejandro Ragel y a Ida Rodríguez Prampolini, quienes permanecieron varias semanas en el Palacio de Santillana junto al matrimonio Goeritz. Unos meses más tarde, Goeritz señalaría a Sebastià Gasch: “Trabajamos todos en perfecta armonía animados de un extraordinario optimismo y una gran alegría. Yo enseñaba pintura y escultura de una manera libre, e inútil es decir que los alumnos se encontraban allí mejor que en la Escuela de San Fernando”⁷⁷. De ese trabajo en conjunto surgiría la idea fundacional de la “Escuela de Altamira”, en la que, como ha demostrado Javier Arnaldo⁷⁸, tan importante como el ejemplo del arte prehistórico, fue la pretensión de emprender un trabajo en “hermandad”, finalmente no llevado a efecto. Frecuentaron también el

Palacio del Marqués de Santillana los escritores Ricardo Gullón y Pablo Beltrán de Heredia, por mediación de los cuales Goeritz expuso en el Saloncillo Alerta de Santander entre el 22 y el 30 de septiembre. Ángel Ferrant también recabó en la villa cántabra, correspondiendo con la citada exposición, a fines de septiembre.

La experiencia de Santillana del Mar se prolongó por algún tiempo en Madrid, pues Alejandro Ragel e Ida Rodríguez Prampolini residieron por dos meses en el apartamento del matrimonio Goeritz en la calle Serrano. En octubre salió a la luz, editado por Palma, un nuevo número de la colección "Artistas Nuevos" bajo el título de *Niños artistas. Creaciones*; asunto este que le unía singularmente a los intereses de Ferrant. Pero aquel mes de octubre es importante por otra cuestión. Según el testimonio de Ida Rodríguez Prampolini, Goeritz realizó repetidas llamadas de teléfono a Barcelona, hasta que consiguió fijar una entrevista con Joan Miró. En la Ciudad Condal, Goeritz visitó el estudio del pintor catalán, y consiguió su apoyo para el proyecto de la Escuela de Altamira. Conoció, además, al crítico Rafael Santos Torroella, quien había tomado a su cargo la dirección de la revista *Cobalto. Arte Antiguo y Moderno*, y proyectaba un número monográfico sobre el surrealismo⁷⁹ en el que Goeritz publicó a final de año el artículo titulado "Las últimas obras de Henry Moore y Angel Ferrant".

A su vuelta a Madrid, Goeritz desplegó una frenética actividad. Tras leer el extenso artículo de Ricardo Gullón, "Nota incompleta sobre Picasso" (*Ínsula*, n.º 34), propuso al director de la revista, Enrique Canito, abrir una nueva sección dedicada monográficamente al arte moderno que contase con la colaboración de firmas especializadas. En carta del 5 de noviembre de 1948, el pintor alemán explicaba a Westerdahl su proyecto: en primer lugar iría un nuevo artículo de Gullón sobre jóvenes artistas españoles "que siguen los caminos de Picasso, Braque, Klee, Miró, etc". Luego otro sobre Miró, sin autor definido. Le seguirían, por este orden, contribuciones de Westerdahl sobre Ángel Ferrant; de Gasch sobre la

situación artística en Francia; y del propio Goeritz sobre Paul Klee. La sección habría de continuar con textos de Martín Soria –catedrático de la Universidad de Michigan– sobre los jóvenes artistas estadounidenses; de Vivanco sobre Benjamín Palencia; de Westerdahl sobre Chagall; y de Justino Fernández o Ida Rodríguez sobre la situación artística en México⁸⁰.

Poco después, el 22 de noviembre, se inauguró la Librería-Galería Palma con una exposición de veintiséis obras de Benjamín Palencia⁸¹. Eugenio d’Ors, testigo excepcional de la ocasión, glosaría con las siguientes palabras su asistencia a la inauguración: “el primero a quien saluda uno, apenas el umbral traspuesto, es a M. Abel Bonnard, autor de muy delicado prólogo francés, que introduce a los muy violentos cromatismos ibéricos de Benjamín Palencia. Y el primero que le saluda a uno, una vez adentro de la exposición, es Mathias Goeritz, que ha lanzado internacionalmente la ‘Escuela de Altamira’, desde el palacio del marqués de Santillana. Y porque, en cuanto a talento, no tarda nada, tampoco, en verse que, en la común empresa, lo han derrochado tanto el pintor, que en la Galería nos da veinte y ocho pinturas nuevas tras habernos dado hace un bienio una *Taberna* que honraría a cualquier Museo, como Ángel Ferrant, escultor, así el homérico Ulises, “de multiforme ingenio”, y que lo aplica ahora a un primor de luminotecnia, gracias a la cual lo que pudo tomarse por casquería luce como un palacio encantado”⁸². D’Ors no pasó por alto el contraste entre la singularidad de los anfitriones –Abel Bonnard, Mathias Goeritz, Ángel Ferrant y Benjamín Palencia– y el carácter popular del enclave, en pleno barrio de Malasaña; elemento este que, a la larga, habría de redundar en la suerte de la galería⁸³.

En diciembre se editó un nuevo número de la colección “Artistas Nuevos”, titulado *Homenaje a Paul Klee*. En él se intercalaron dibujos y escritos breves del pintor suizo con otros de Ferrant, Goeritz, Lloréns Artigas, Sigurd Nyberg, Palazuelo y Palencia. Goeritz conocía a Klee desde los años treinta y nunca dudó en considerarlo uno de sus

verdaderos maestros⁸⁴. El pintor alemán veía en él la posibilidad de encontrar nuevas vías de expresión plástica, no tanto partiendo del arte infantil –como fue privativo del artista suizo– sino del arte prehistórico. Por encima de ello, se hallaba la propia fascinación hacia su obra, no adscrita a “ismo” alguno, figurativa y abstracta a su vez, intelectual e intensamente poética; dotada, en última instancia, de un profundo sentimiento humano. “Klee”, señalaría Goeritz pocos meses antes de partir a México, “como el pintor ancestral de las cuevas, me hizo el regalo mayor que un hombre puede hacer a otro hombre. Me refiero a su obra en total. La estoy disfrutando siempre de nuevo. En ella, la forma y el color fúndense con el espíritu humano y se mueven según lo manda la fuerza del sentimiento de su creador incomparable. Pintura absoluta, armonía absoluta, belleza absoluta. Percibo íntimamente que detrás de este arte, regido por la más alta inteligencia y el más profundo sentimiento poético, existe una humanidad pura y esto es lo decisivo”⁸⁵.

Lloréns Artigas fue protagonista del siguiente número de la colección “Artistas Nuevos”. A él le siguió, en enero de 1949, el titulado *Los Nuevos Prehistóricos*. A diferencia de los anteriores no se trataba meramente de una edición de lujo destinada a presentar la obra de un artista determinado, sino de un libro programático, carta de presentación de la futura “Escuela de Altamira”⁸⁶. Goeritz había escrito con anterioridad a Eugenio d’Ors: “La ‘Escuela de Altamira’ no significa un ‘ismo’ más [...] sino creo –junto con los artistas jóvenes que trabajan conmigo– que es el paso primero hacia un arte nuevo y serio. [...] Para nosotros hay solamente un camino: empezar conscientemente de nuevo, y aprender de los artistas mayores del principio de la humanidad, reconociendo que no hemos progresado demasiado durante los últimos veinte mil años. Saliendo de Altamira tenemos la posibilidad de descubrir los valores artísticos nuevos y originales. Creo que nuestra idea que debe ser basada por un manifiesto filosófico, es una cosa grande. La salvación para nosotros y nuestro arte sera *una nueva prehistoria* sin que negamos

ninguna de las experiencias de la cultura ni ninguno de los llamados progresos de la civilización del siglo XX⁸⁷. Desde su vuelta a Madrid, Goeritz fue madurando esta idea, pero en lugar de hacerla pública en forma de manifiesto –tal como era su pretensión original–, prefirió combinar su exposición teórica con la presentación de un conjunto de artistas, decididamente contemporáneos, y por lo tanto capaces de dar expresión a sus ideas. Los reunidos en esta ocasión fueron: Fermín Aguayo, Ángel Ferrant, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas, Josep Lloréns Artigas, Francisco Nieva, Sigurd Nyberg, Pablo Palazuelo, Benjamín Palencia, Pablo Picasso, Juli Ramis, Alejandro Rangel, Francisco San José y el propio Goeritz. Carlos Edmundo de Ory fue el encargado de hacer la presentación. Para el poeta postista, muy próximo a Goeritz durante estas fechas, los reunidos “se dirigen hacia el porvenir infinito y abierto desde la matriz prodigiosa del principio, recibiendo el estímulo del pasado remoto. No calcan el arte anónimo, ingenuo, y divino de la prehistoria; las imágenes, escenas y demás concepciones del mundo cavernario revelan, en sus espíritus, una afinidad de emoción estética y de purificación hacia los cuerpos naturales”⁸⁸.

3.3. Una plástica complementaria

El 27 de enero de 1949 Ángel Ferrant y Mathias Goeritz expusieron conjuntamente en la Galería Palma, en una de las muestras más interesantes de la postguerra madrileña⁸⁹. Goeritz mostró treinta y seis óleos y *gouaches*. Algunos de ellos, como *Pintor y su modelo*, *Sueño*, *Doña Ángeles y el pájaro* y *El miedo al gallo*, correspondían a la etapa anterior a su llegada a Madrid, entre 1945 y 1947. De este último año y del comienzo del siguiente eran varias composiciones muy mironianas – *Figura*, *Familia del payaso*, *David y Goliath* y *Familia del moro*–, así como otras próximas a las pinturas rupestres levantinas –*Los animales asustados*, *Vaca*, *Tres figuras*, *Junto al sol*, *La escala rota*, *Delante de la luna* y, sobre todo, *Delante del sol* (n.^{os} III, IV, VII, IX, X, XII, XV y XIX).

El resto de las obras expuestas lo componían un conjunto de *gouaches* con toques de tinta china titulados: *Máscaras*, *Armonía*, *Angustia*, *Playa (Cóbreces)*, *El ser y el cosmos*, *Picos de Europa*, *Constructor*, *Excursión*, *Quimeras*, *Cabalgata*, *Gente*, *Asociación* y *Personajes*. Conocidos como *Serie Altamira*, habían sido realizados entre el verano anterior –durante la estancia del pintor alemán en Santillana del Mar–, y el mes de enero de 1949. En ellos la linealidad anterior ha dado paso a trazos más gruesos de tonos amarillos, rojos, azules, verdes, grises y negros, a veces encerrados por finos contornos. Pese al título dado por Goeritz a esta serie, su diferencia con las pinturas rupestres cántabras es notable. Donde en Goeritz priman las anatomías esquemáticas y las tintas planas, en las pinturas rupestres cántabras encontramos todo lo contrario: una pretensión naturalista sorprendente, tanto en la delineación del contorno de los bisontes como en la inclusión de un incipiente modelado. La *Serie Altamira*, aún conservando cierto sabor primitivo –más próximo a los ideogramas neolíticos que a los grandes grupos de pinturas paleolíticas–, mira directamente al arte contemporáneo. De nuevo la referencia de Miró se hace imprescindible, como testimonia su *Homenaje a Miró* (1948)⁹⁰ [37], pintado al poco tiempo de volver de Barcelona; pero en esta ocasión del Miró más abstracto, como *Mujer andando* (1931)⁹¹ [38].

El hombre y sus ídolos (1949)⁹² [39], de Goeritz, muestra asimismo un trazo palpitante y nervioso, que cumple una triple misión: denotativa, constructiva y expresiva. Como ya había ocurrido en algunas de sus obras anteriores el pintor alemán reduce figuras y objetos a simples líneas, pero ahora la pretensión referencial es aún más limitada⁹³. En ocasiones es tan sólo el título el que permite una correcta interpretación, aunque Goeritz mantiene cierta tensión antropomórfica en las formas empleadas (aun en sus composiciones más abstractas). Se aprecia, además, un mayor sentido constructivo⁹⁴ en la compartimentación del espacio plástico a base de verticales y horizontales. Prima, pese a todo, la

expresividad del trazo, el uso de formas aguzadas y de líneas entrecortadas que desbordan cualquier aproximación a la abstracción geométrica. En parejo sentido cabe interpretar la utilización por parte de Goeritz de motivos como la cabeza despeinada gritando al cielo, tomado de la iconografía picasiana; como, por ejemplo, *Desnudo en un sillón* (1929)⁹⁵ [40]. Asimismo, la renuncia por parte del pintor alemán a prácticamente toda alusión espacial, la configuración de muchas de estas obras a la manera de friso y, sobre todo, el tratamiento esquemático de las figuras, recuerda singularmente a algunas obras de Willi Baumeister de comienzos de los cuarenta como su serie de pinturas sobre tema africano (1942) o *Figuras de Callot sobre fondo rosa* (1943)⁹⁶ [41]. En Goeritz, sin embargo, el trazo alcanza un protagonismo y grado de autonomía del que carecen las obras de Baumeister, más netamente perfiladas.

Pese a su carácter sintético –acorde con buena parte de la plástica vigente en los años treinta a la que nos referimos al comienzo del capítulo–, estas obras imprimieron una fuerte novedad en el anquilosado panorama artístico madrileño al sustituir la lógica de la mirada por el poder empático de formas y colores; esto es, su capacidad de transmitir y de provocar en el espectador estados de ánimo determinados⁹⁷.

Por lo que respecta a Ferrant, las obras presentadas en la Galería Palma constituían un conjunto más homogéneo, restringido al año 1948. Figuraban entre ellas dos grupos ciclópeos –*Amantes* y *Tres mujeres*– continuación de los ya mostrados el año anterior en Clan pero en los que el acento primitivista es mucho más marcado. *Amantes*⁹⁸ continúa las indagaciones estereotómicas de obras como *Pensativa* (1947), aunque sin llegar al radicalismo en el empleo de formas óseas y ovulares de aquella. En cambio, destaca su acabado tosco y rugoso. Más interesante es *Tres mujeres*⁹⁹ [42], compuesta por tres figuras / tótem, cuyas formas se apilan unas sobre otras en inestable equilibrio –en este caso la sensación de inestabilidad es todavía mayor dado que lo que debería

corresponder con el cuerpo de las figuras no es sino un espacio vacío—. Pero lo que más sorprende es la fuerte dicotomía entre el dibujo inciso y la forma escultórica; algo ya presente en el dibujo preparatorio, donde el trazo y la mancha discurren por separado, y que al ser trasladado a la piedra adquiere un sentido inesperado. A través de la duplicidad figura / monolito, que Ferrant pudo haber tomado de los monolitos incisos prehistóricos, el escultor madrileño ensaya un tipo de plástica nacida de la naturaleza y respetuosa con ella. En lugar de esculpir en pugna con el material, Ferrant trata de mantener la tensión entre ambos términos, recurriendo al empleo de metáforas visuales para sugerir —más que definir— las formas.

Ferrant mostró además en Palma, por vez primera, su serie de móviles¹⁰⁰: *Cosmogonía*, *Nenúfares*, *Planetas en fase amorosa*, *Constelación*, *Ecuación de la gimnasta y su aparato*, *Barcos*, *Funámbula*, *Barcos*, *Acuarium*, *Danza bajo nube de plomo*, *Mujer alegre y coqueta*, *Banderillero*, *Mujer hacendosa*, *Lid* y *Fiesta campesina*, y un *gouache* sobre el tema del móvil *Barcos*. Ya con anterioridad el escultor madrileño había abordado el problema del movimiento en obras como el *Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias* de 1940. *Mujer alegre y coqueta* (1948)¹⁰¹ [43], a diferencia de aquél, posee un movimiento continuado al estar conformada por piezas de madera y trozos de alambre suspendidos de cuerdas. El propio Ferrant manifestaría respecto a los móviles su propósito de alcanzar la plena visualización del objeto escultórico, evitando la parcialidad del volumen macizo¹⁰². En efecto, lo que antes era un volumen inabarcable perceptivamente —obligando al espectador a rodear la escultura—, ahora se convierte en un volumen virtual y transparente a la aprehensión del espectador. Ahora bien, cuán grande es la diferencia entre los *Móviles* de Ferrant y las obras constructivistas provistas de movimiento, como por ejemplo *Construcción cinética* (1920)¹⁰³ [44], de Naum Gabo, en la que una varilla metálica es hecha oscilar sobre su eje vertical por un motor, creando una columna diáfana.

En los *Móviles* de Ferrant, como en los de Calder –así, por ejemplo, *Estrella de mar* (1936)¹⁰⁴ [45]–, pervive un fuerte componente antropomórfico, determinado por su libre desenvolvimiento gravitacional y por su dinamismo intermitente activado por el viento o por la acción de algún espectador¹⁰⁵. Por otra parte, el modelado blando y continuado de estas obras, su profusión de curvas y el uso recurrente de un material como la madera en muchos de ellos, los aproximan al biomorfismo de la *Serie Ciclópea. Barcos* (1948), hoy desaparecido, contenía un canto rodado entre sus partes integrantes. Por lo demás, títulos como *Nenúfares*, *Constelación*, *Planetas en fase amorosa* o *Acuarium*, remiten al mundo natural que había atraído a Ferrant desde 1945, y en cuyo movimiento –a decir de Luis Felipe Vivanco– se inspiró Ferrant para la creación de los *Móviles*¹⁰⁶.

3.4. La marcha de Goeritz

La exposición de Palma contó con un relativo éxito de público y crítica. No obstante, trajo aparejado el distanciamiento de Palencia respecto a Ferrant y Goeritz, supuestamente por envidia¹⁰⁷. A ello se sumó la situación cada vez más precaria de la Galería Palma, a todas luces incapaz de dar continuidad a un programa de exposiciones carente respaldo público; algo que se evidenció en una vuelta a los catálogos pobremente editados. Goeritz fue testigo, además, del fracaso del proyecto de *Ínsula*. La falta del permiso consiguiente para ampliar el número de páginas de la revista retrasó el proyecto en primera instancia. Cuando la sección salió finalmente a la luz en junio de 1949, sus contenidos fueron muy distintos a lo originalmente acordado: a la serie de artículos monográficos sobre el arte actual, le sustituyó una más amplia sobre creadores –principalmente literatos– contemporáneos¹⁰⁸. Todo ello, sin embargo, no parece haber empujado a Goeritz a abandonar la capital española. Tal decisión, casi con toda seguridad, fue provocada por un incidente en la Academia Breve de Crítica de Arte del que se tienen pocos

datos. Uno de los testimonios más directos que tenemos de él lo constituye una carta del pintor alemán al crítico bonaerense Jorge Romero Brest escrita ya a su llegada a México, en la que se puede leer: “Continuamente estoy recibiendo cariñosas muestras de simpatía de España, casi me parecen DEMASIADO, porque durante mi estancia en España no he recibido nunca –excepto de parte de mi querido amigo Ángel Ferrant– esas pruebas. [...] Incluso una larga y simpatiquísima carta de Don Eugenio d’Ors, en la cual dice que mi cortísima estancia como “Académico” en su “Academia Breve” que empecé con un discurso sobre la Crítica de Arte en España –sobre todo en Madrid– (Dos días después ya no era Miembro de la Academia, aunque no había dicho nada más que la verdad moderada de mis impresiones, pero esto era suficiente) –era utilísimo”¹⁰⁹. Goeritz leyó el citado discurso hacia finales de enero de 1949. En él, apuntó con agudeza: “Tengo algunas observaciones que me parecen necesarias para la renovación continua del espíritu de la Academia. [...] Uno de los objetivos de la Academia debería ser que no haya críticos que no conozcan su oficio o que no se lo tomen en serio. [...] He leído todas las críticas artísticas de los periódicos de Madrid y [...] el resultado es lamentable. [...] A mi parecer, sería necesario invitar a los directores de todos los periódicos y revistas de Madrid, así como a todos los críticos de arte y pedirles un poco de seriedad. [...] Acepto que un crítico esté en contra del arte de estos artistas [Paul Klee y Henry Moore] pero, a la altura de enero de 1949, no debería haber un solo crítico que no conociese los nombres de los más renombrados artistas extranjeros. [...] Quizá haya que impartir entre los críticos algunas conferencias sobre el arte actual. [...] Debemos esforzarnos para que *La Academia Breve* no sea una simple reunión entre amigos. [...] Perdóneme, Don Eugenio pero, usted no es un crítico de arte. Usted es un filósofo del arte y su Glosario no adopta un tono crítico”¹¹⁰. Fruto de este discurso Mathias Goeritz no sólo fue expulsado de la Academia Breve: la propia administración española se negó a renovar su visado de residencia en España, obligándole a marchar al extranjero¹¹¹.

El 3 de marzo de 1949 Goeritz escribió a Jorge Romero Brest: “Pensamos de ir por fin a México en septiembre; nos cuesta mucho separarnos de Europa. Pero no hay más remedio porque ya tenemos reservas en el barco. –Aquí no hay nada– excepto mucho calor”¹¹². Goeritz sería más explícito en otra carta enviada el mismo día a Eduardo Westerdahl: “El Gobierno de Mexico me ha invitado, mandandome los visados, etc., de ocupar una catedra de arte en Mexico. También quiero y debo allí dirigir una editorial de arte moderno europeo. Desgraciadamente tengo yo que pagar el viaje. He aceptado esta proposición, y me quiero marchar lo más pronto posible allí, porque mi contrato ya ha empezado hace 2 meses. Me gustaría estar allí por lo menos en Junio”¹¹³. A finales de 1948 Goeritz había conocido a través de Alejandro Rangel al arquitecto Ignacio Díaz Morales, director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, México. Este último, por recomendación de Ida Rodríguez Prampolini y Josefina Muriel propuso al pintor alemán contratarle para dar clases de historia del arte. La propuesta formal de Díaz Morales le llegó a Goeritz a comienzos de 1949. No obstante, fue a raíz de los acontecimientos de la Academia Breve, que Goeritz aceptó la oferta.

Durante el lapso de los seis meses que pasaron hasta su marcha a México, en septiembre, Goeritz llevó a cabo todavía una destacada labor. Por iniciativa fundamentalmente suya el 23 de marzo la Galería Palma volvió a abrir sus puertas con una importante colectiva de *Arte Europeo Contemporáneo*. Formaron parte de la misma reproducciones de Braque, Klee, Marquet, Matisse y Utrillo; una litografía de Picasso; *gouaches* de Aguayo, Laguardia, Lagunas, Miro y Prentinó; óleos de Gris, Perdrizet y Stubbing; acuarelas de Calderón y Lasa; una escultura de Pablo Gargallo; y dibujos de Ferrant, Goeritz y Lencero¹¹⁴. Pese a su afán de proyección internacional, dicha exposición careció de repercusión crítica alguna. El mismo mes de marzo Goeritz presentó a los artistas del grupo “Pórtico” en el Saloncillo Alerta de Santander. En el catálogo, el artista alemán volvió a

reincidir en la idea de “hermandad”, en contrapartida a su sensación de creciente desaliento: “En una ciudad, en una casa, casi en un cuarto, hay tres hombres trabajando juntos, viviendo en completa hermandad, como todos debiéramos vivir, por lo menos los artistas”¹¹⁵.

En mayo marchó a Barcelona para contemplar la exposición de Miró, celebrada en las Galeries Laietanes. Frente al fracaso de casi todas su empresas madrileñas, Goeritz encontró en Barcelona –concretamente en el entorno de la editorial Cobalto– el respaldo ansiado a sus inquietudes. Colaboró en los dos primeros números de la revista *Cobalto* 49, con sendos artículos dedicados a Miró y a Klee, e ilustró los libros de Sebastià Gasch, *El circo* (Barcelona, Colección Hoy, 1949) y de Rafael Santos Torroella, *Ciudad perdida* (Barcelona, Cobalto, 1949).

Asimismo, a juzgar por el contenido de la abundante correspondencia enviada a Eduardo Westerdahl, quiso cerrar su estancia en España con la publicación de una monografía sobre su obra que le sirviese de carta de presentación en México (y quizá en Nueva York). El crítico canario fue el autor de la misma y se editó en Cobalto, Barcelona, a fines de 1949.

En septiembre de 1949, sin llegar a asistir a las reuniones de la Escuela de Altamira que él mismo había fundado, Goeritz partió para Tenerife, y de allí se embarcó a México para dar inicio a una nueva etapa de su vida¹¹⁶.

4. La Escuela de Altamira

4.1. Las conversaciones de Santillana del Mar y su incidencia en el panorama artístico madrileño

Las reuniones de la Escuela de Altamira tuvieron lugar en Santillana del Mar entre el 19 y el 25 de septiembre de 1949, y entre el 21 y el 28 de septiembre de 1950. En ellas figuraron una nutrida lista de participantes: Daniel Alegre, Willi Baumeister, Pablo Beltrán de Heredia,

Pancho Cossío, Modest Cuixart, Cícero Días, Ventura Doreste, Ted Dyrssen, Ángel Ferrant, Sebastià Gasch, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Josep Llorens Artigas, Julio Maruri, Jesús Otero, Carla Prina, Luis Rosales, Rafael Santos Torroella, Alberto Sartoris, Eudald Serra, Tony Stubbing, Jordi Teixidor, Guillermo de Torre, Luis Felipe Vivanco y Eduardo Westerdahl.

La Escuela de Altamira no fue una “escuela de arte” en sentido estricto. No se enseñaron técnicas o procedimientos artísticos, ni se defendieron las ventajas de determinado estilo sobre los demás. La Escuela de Altamira constituyó, esencialmente, un foro de debate acerca del arte contemporáneo. En ella se trataron temas bastante diversos, como los puntos en común entre el arte prehistórico y el arte nuevo, los orígenes y potencialidades de la abstracción, el legado surrealista, los peligros del compromiso artístico, la vertiente espiritual de algunas manifestaciones artísticas contemporáneas, etc.¹¹⁷. También hubo recitales. Se editó una revista –*Bisonte*– de la que solo salió un único número. La falta de recursos económicos impidió que se llevaran a cabo otras iniciativas, como una residencia para artistas, y un museo de arte contemporáneo.

Las conferencias y coloquios de la Escuela de Altamira constituyeron un evento de primera magnitud dentro del contexto del conservador panorama artístico de la postguerra española. Al margen de posturas más o menos encontradas, lo que le confirió verdadera importancia fue la común defensa del arte como “creación” y el reconocimiento de la autonomía del hecho artístico; concepción diametralmente opuesta a la por entonces vigente en los círculos oficiales del franquismo. La Escuela de Altamira supuso, además, un importante puente con algunas de las iniciativas más destacadas de la preguerra, como los ADLAN o la revista *Gaceta de Arte*, en las que ya habían participado en los años treinta algunos de los presentes en Santillana, como Sebastià Gasch, Eduardo Westerdahl, Ángel Ferrant y Ricardo

Gullón. Sirvió, además, de nexo de unión de los esfuerzos hasta entonces dispersos de la renovación artística española; algo que ya había empezado a hacer el propio Goeritz desde Madrid.

De manera pareja a otros foros internacionales de debate artístico como los *Rencontres Internationales de Ginebra* (1948), el I^{er} y II^{ème} *Congrès International de la Critique d'Art de París* (1948-1949) y las *Conversaciones de Darmstadt* (1950), la Escuela de Altamira trató de dar respuesta al impás de la postguerra, reflexionando sobre los logros y conquistas del arte contemporáneo, y buscando nuevas bases para el arte del futuro¹¹⁸. Como también sucediese en los congresos de París, en ella se hizo evidente el predominio de una crítica formalista, ajena a los compromisos de antaño. Pero más que en ningún otro de los foros citados, quizá debido al peculiar contexto socio-político del franquismo, en ella prevaleció una la lectura conservadora del arte contemporáneo, opuesta a la radicalidad de movimientos como *dadá* o el *surrealismo*¹¹⁹. Aun así, ninguno de estos aspectos restan importancia a lo que fue una de las iniciativas más avanzadas del difícil lustro de los cuarenta.

Los debates de la Escuela de Altamira tuvieron una repercusión varia. En Barcelona, vinieron a confirmar una vinculación con el arte nuevo de preguerra que ya era un hecho desde la fundación del *Club 49* en torno a algunos antiguos miembros de ADLAN y críticos nuevos como Santos Torroella y Cirici Pellicer, los cuales promocionaron al grupo “*Dau al Set*”. En las Islas Canarias, Eduardo Westerdahl mantuvo también a partir de entonces una relación más estrecha con las iniciativas artísticas canarias, como el grupo “*LADAC*” al que nos referiremos más adelante.

La situación madrileña fue diferente, tanto en lo que respecta a la crítica como a los propios artistas. De los críticos madrileños participantes de la Escuela de Altamira, Lafuente Ferrari permaneció anclado a una visión más tradicional del arte, que intentaba conciliar sin demasiado éxito el arte contemporáneo con el ejemplo de Velázquez y de la tradición española. Luis Felipe Vivanco –abogado a comienzos de los años

cuarenta de una rehumanización del arte contraria a la vanguardia– se mostró receptivo hacia los debates de la Escuela de Altamira. Ahora bien, su interés recayó principalmente en las proyecciones del arte contemporáneo en el nuevo arte religioso¹²⁰. Su presencia en la Escuela de Altamira, de hecho, fue vista con reticencia por el propio Mathias Goeritz, quien se referiría a él en los siguientes términos en carta a Eduardo Westerdahl datada a fines de 1949: "Lo que Vivanco escribió en Escorial (Ferrant me lo ha mandado) es bastante vacío, me parece. (Es un gran peligro que todo se cae en este ambiente superficial.) Vivanco me parece menos "clásico" que clasicista, y parece que no ha aprendido mucho al ver las cuevas. Lo siento mucho. Todo esto, claro, te lo digo solamente a tí. Pero para gente como Vivanco este Congreso era nada más que una excursión pagada, sin valor. Y estoy seguro que pronto la olvidará a favor de sus poemitas. Por eso tengo miedo al saber que el es Redactor-Jefe de la Revista, porque es probable que la usará para publicar a sus poemas, lo que haría turbio el agua fresco de la idea"¹²¹. Madrid siguió adoleciendo – como había ocurrido en fechas anteriores– de una crítica capaz de secundar las nuevas ideas vertidas en Santillana del Mar.

Las reuniones de Escuela de Altamira tuvieron, pese a todo, cierto eco en la prensa de la capital española, con crónicas en periódicos y revistas como *ABC*, *Correo Literario*, *Ínsula*, *Escorial*, etc., escritas en algunos de los casos por los protagonistas de las ponencias y debates de Santillana del Mar¹²². Más allá, sin embargo, de las noticias concretas del evento altamirense, las reuniones contribuyeron a que la renovación artística madrileña perdiese buena parte de su aislamiento. Críticos como Cirlot, Gullón, Santos Torroella y Westerdahl, que ya habían escrito ocasionalmente en publicaciones como *Cartel de las Artes*, *Ínsula*, *Índice de Artes y Letras* y *Revista de Ideas Estéticas*, o participado en las actividades de la Academia Breve de Crítica de Arte, a partir la Escuela de Altamira estrecharon sus lazos con la capital española. La importancia de esta presencia a partir de ahora continuada en las revistas y periódicos

madrileños no es meramente cuantitativa. Con sus críticas especializadas surgió una importante alternativa a la voz monocorde de los conservadores críticos madrileños o a la muy valorada opinión de Eugenio d'Ors. Su presencia abrió las puertas al reconocimiento de iniciativas plásticas hasta entonces muy minoritarias.

Entre los artistas madrileños, pocos compartieron en su integridad el proyecto de la Escuela de Altamira, salvo Ferrant y Stubbing. Mathias Goeritz, quien ya en 1949 intentó que las segundas reuniones, primero, y las terceras, después, se celebrasen en México, observó un tanto desilusionado las pugnas de algunos artistas como Cossio. Goeritz fue partidario de invitar a la Escuela de Altamira sólo a los artistas más activos. En agosto de 1950, por ejemplo, se referiría a Eduardo Westerdahl en los siguientes términos: "Un abrazo agradecido para tí por tu negación a la entrada del pintorcito Palencia a la Escuela de ALTAMIRA. La entrada de Lara (como invitado, además, al 2. Congreso) es grave"¹²³.

El artista madrileño más implicado en el proyecto de la Escuela de Altamira fue sin duda Ángel Ferrant. En una carta escrita a comienzos de octubre de 1949 a su amigo Víctor Imbert, señaló: "[...] Me figuro que habrás visto a Gasch, a Lloréns o a Santos Torroella y que te habrán contado de los días que estuvimos en Santillana. Fue algo excepcional. No es costumbre, desgraciadamente, que se produzcan estas cosas. [...] he asistido a las conversaciones de Santillana [...] complacido de que las directrices de lo tratado coincidiesen con mi modo de pensar"¹²⁴. Ferrant dirigió el único número de la revista de la Escuela de Altamira, denominada *Bisonte*, pero poco pudo hacer para afianzar la continuidad de las reuniones.

A las pugnas entre aquellos que quisieron mantener íntegro el espíritu de Altamira y los que pretendieron hacer la iniciativa asimilable a los dictados oficiales, se unió el cese de Reguera Sevilla como gobernador de Santander, y el fin de todo apoyo financiero. Según

testimonio de Alberto Sartoris, entre el 1 y el 7 de noviembre de 1951, coincidiendo con la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, algunos miembros de la Escuela de Altamira se reunieron en Madrid en una tercera y poco conocida semana de arte de la Escuela de Altamira¹²⁵. Poco sabemos de la misma, debido a la escasez de referencias. Los participantes –siempre siguiendo la escueta crónica del evento escrita por Sartoris–, fueron Cossío, José Luis Durán de Cortés, Ferrant, Ferreira, Gullón, Lloréns Artigas, Palencia, Leopoldo Panero, Enric Planasdurà, Pascual de Lara, Reguera Sevilla, Rosales, Santos Torroella, Stubbing, Vivanco, Westerdahl y Zabaleta. La heterogeneidad de sus participantes a duras penas se corresponde con el propósito inicial de sus organizadores.

Ferrant, ausente en la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, arremetió contra lo que él consideraba logros mediocres del certamen madrileño en comparación con la Escuela de Altamira: “[...] lo que hay en la Bienal puede calificarse así: unas cuantas obras de calidad, pero sin razón de ser; otras tantas con razón de ser pero sin calidad; algunas con calidad y sin razón de ser; y muchas que no tienen calidad ni razón de ser. No puedo por menos que decir, entre paréntesis, que cuando veo una pintura o una escultura desde la E. de A. se me impone por encima de todo su razón de ser. Y que cuando la veo desde fuera lo que me subyuga es su calidad”¹²⁶. Pese a que su voz no fue escuchada, el espíritu que había inspirado las reuniones de Altamira, pervivió todavía durante algún tiempo vivo en algunas iniciativas que tuvieron a la capital española por escenario.

4.2. La exposición *Ferrant, Ferreira, Serra, Oteiza*

En enero, febrero y marzo de 1951, apenas unos meses después de concluidas las segundas reuniones de Santillana del Mar, tuvo lugar en las Galeries Laietanes de Barcelona, en la Galería Studio de Bilbao y en la Galería Buchholz de Madrid, la exposición *Ferrant, Ferreira, Serra,*

Oteiza. Con ocasión de la misma, el poeta postista Carlos Edmundo de Ory se refirió en *Cuadernos Hispanoamericanos* al afán de la juventud de partir de cero, de recusar el ejemplo de la tradición artística greco-latina y mirar con ojos nuevos la realidad, apoyándose en el ejemplo de los niños, los locos y los primitivos. En sus palabras resonaban ecos de su prólogo para *Los nuevos prehistóricos*, considerado carta de presentación de la Escuela de Altamira. "No queremos que a nuestra alma o instinto, a nuestra *mirada* o a nuestras sensaciones", señaló Ory en esta nueva ocasión, "se les llame arte, o fuentes de arte. Tal palabra, sistematizada, puesta así sobre lo vivo, se convierte en caduca, en histriónico. ¿Cómo llamar al arte, pues? ¿Al verdadero arte? ¿Sería justo llamarle Fuego, o Locura, o Niñez, o Sueño? O tal vez, sin más rodeos, sin más título ni anfibología, su nombre real habrá de leerse en esta simbólica, misteriosa raíz: hombre. El hombre-niño; el hombre-primitivo; el hombre de hoy"¹²⁷.

La exposición citada, sintonizaba en gran medida con el espíritu de Altamira, aunque su origen debe retraerse a la primavera de 1949; antes por lo tanto de las primeras reuniones. Gracias a la abundante correspondencia cruzada entre Ferrant y Eudald Serra –antiguo discípulo de Ferrant en los años treinta, llegado a España en 1948, tras una larga estancia en Japón– podemos seguir su origen y desarrollo.

La iniciativa de la misma, en realidad, correspondió a Serra¹²⁸. En una carta de Ferrant a Serra datada el 31 de mayo de 1949, el escultor madrileño habla ya de la posibilidad de contar, como tercer expositor, con el madrileño Carlos Ferreira¹²⁹. Pero ¿quién más? Por la mismas fechas el escultor sueco Ted Dyrssen, residente en las Islas Canarias, expuso su obra en Santa Cruz de Tenerife con el patrocinio Eduardo Westerdahl. Goeritz, tras ver el catálogo, se mostró interesado por traer su obra a Madrid, y animó a Ferrant a invitarlo a la colectiva¹³⁰. Oteiza aparece citado por vez primera en una carta de mediados de octubre de 1949¹³¹. Ferrant había sido nombrado miembro de la Academia Breve de Crítica de Arte el año anterior y su conocimiento de la obra de Oteiza debió

coincidir con los preparativos del *VII Salón de los Once*, que, de no haberse retrasado, hubiese abierto sus puertas en diciembre de 1949¹³².

El proyecto de la exposición conjunta de escultura sufrió cierto estancamiento a lo largo de 1950, tiempo en el que Ted Dyrssen, participante en la Primera Semana de Arte de Santillana del Mar (1949), desapareció del panorama artístico español. Mientras tanto, además de la celebración del *VII Salón de los Once*, mencionado, Ferreira volvió a exponer ocho de sus esculturas en Madrid, esta vez en la Galería Palma, junto a otras tantas obras del pintor Moreno de Cala¹³³.

En el verano de 1950 se fijaron las características, tirada, edición y coste de los catálogos, lo relativo a los gastos de embalaje y transporte, y el reparto de los beneficios de las posibles ventas. Asimismo, se estableció que la exposición se celebrase correlativamente en la Galería Palma de Madrid, en las Galeries Laietanes de Barcelona y en la Galería Studio de Bilbao, dejando la puerta abierta a otra posible *venue* en Santander¹³⁴. Esta última no llegó a concretarse, al tiempo que el cierre de la Galería Palma obligó a Ferrant y Ferreira a buscar apoyo en la Galería Buchholz.

Con algunos problemas en la edición del catálogo –lo que derivó en el incremento del coste¹³⁵–, la exposición abrió sus puertas en las Galeries Laietanes de Barcelona, entre el 13 y el 26 de enero; en la Galería Studio de Bilbao, entre el 15 y el 28 de febrero; y en la Galería Buchholz de Madrid, entre el 15 de marzo y el 14 de abril de 1951. La exposición careció del eco público esperado. No obstante, se vendieron algunas obras, como *Estatua*, *Muchachas*, *Metamorfosis de los cartílagos telúricos* y dos dibujos, de Ferrant¹³⁶, y varias esculturas de Eudald Serra –entre ellas *Centauro herido*¹³⁷, obra que sufrió un serio percance durante su exposición en Buchholz¹³⁸. Por lo demás, con motivo de la exposición, la revista *Dau al Set* publicó un número especial dedicado a ella con texto de Juan Eduardo Cirlot. También los arquitectos Rafael Aburto y José Antonio Coderch quedaron vivamente impresionados por las obras

expuestas, seleccionando varias de ellas para la *Trienal de Milán* de 1951.

Coincidiendo con la muestra, Ángel Ferrant leyó un breve texto explicativo en Radio Nacional a petición del crítico Manuel Sánchez Camargo. En él, convirtiéndose en portavoz de sus compañeros, Ferrant contrapuso el ejemplo del pasado, con el anhelo de expresarse a través de la forma escultórica en sí misma, tema central de muchas de las conversaciones de Santillana del Mar. Mientras que el pasado no implicaba para el escultor madrileño más que una mera curiosidad, al “sentido de la forma” cabría atribuirle el núcleo mismo de la reflexión escultórica. Ferrant habló también de la necesidad de desmitificar el carácter perdurable de la escultura experimentando con materiales sencillos, como el corcho. Asimismo, abogó por una escultura espontánea, apelando al ejemplo del arte primitivo: “La mayor parte de la escultura de hoy se produce espontáneamente, combinada con las hechuras mecánico-funcionales más o menos rigurosas de los infinitos objetos usuales; de este modo son escultores sin darse cuenta de ello – como tanto primitivo fue artista sin saberlo– multitud de profesionales de la más diversas especializaciones creadoras de formas”¹³⁹.

Las esculturas expuestas¹⁴⁰ compartían un parejo desdén por la captación verista de la realidad. Siguiendo algunos de los planteamientos de la plástica de los años treinta, para todos ellos la escultura debía constituir un ente vivo; pero no en base a la vida prestada por el motivo representado, sino fruto de la propia dinámica de las formas¹⁴¹. Se trataba de obras concebidas no tanto como imitación de la naturaleza como – siguiendo los planteamientos de Jean Arp, artista que tuvo una gran repercusión en la renovación plástica española¹⁴²–, como prolongación de ella. En la mayoría de los casos, el empleo de materiales como la piedra, la madera o el bronce, su plenitud volumétrica, y el predominio de curvas continuadas, apelaba a un tipo de crecimiento biológico. Tales metáforas de tipo organicista confluían con la estilización de motivos tomados de la

realidad y la deformación con fines expresivos, conformando un modo de hacer indudablemente moderno, pero deudor también de algunos de las principales conquistas plásticas del primer tercio de siglo.

De entre las obras expuestas en Buchholz, *Acróbatas* (1950)¹⁴³ [46] de Serra, era una de las más claramente vinculadas al organicismo de Jean Arp, si bien en el caso del escultor catalán manteniendo un contacto más estrecho con el referente. En ella, una figura liviana, muy estilizada, reposa sobre otra más robusta. Prácticamente ha desaparecido todo anecdotismo. La figura inferior –la del portón– ni siquiera tiene cabeza. Firmemente asentada en el suelo, se sitúa a medio camino entre lo humano y lo vegetal, de manera pareja a algunas obras de Arp como *Ombbligo y dos ideas* (1932)¹⁴⁴. Formado en el ambiente artístico de la Barcelona de comienzos de los años treinta, Serra era, de los cuatro expositores, el más próximo a una plástica de corte surrealista. Por encima de cualquier afán mimético, sus esculturas destilan un fuerte acento material, sexual incluso, pero de una sexualidad sacralizada, convertida en fuente de vida, a la manera de los pueblos primitivos con los que entabló contacto en su condición de artista / etnógrafo. En *Maternidad* (c. 1950)¹⁴⁵, por ejemplo, una figura femenina sentada eleva en sus brazos a un niño. Aquella carece de cabeza y el arco formado por sus brazos reproduce la forma de la pelvis –algo que se hará más evidente en posteriores versiones de la misma escultura–. El resultado se aproxima a algunas representaciones surrealistas del cuerpo humano, mitad mujer, mitad insecto.

También Ferreira se aproximó en ciertas ocasiones a la plástica de Arp. Pese a todo, de los cuatro expositores en Buchholz, Ferreira era el más vinculado a la estilización de motivos naturales. Su reducción de la figura humana y de la anatomía animal a esquemas simétricos y su empleo repetido de formas geométricas simples, como el óvalo, el cilindro y la esfera –aprendida de Constantin Brancusi–, está lastrada por el afán de comunicar contenidos trascendentes¹⁴⁶. Ello se hace particularmente

evidente, en obras como *Pájaro de mar* (c. 1950)¹⁴⁷ [47] expuesta en Buchholz. Sus extremidades, sometidas a un progresivo adelgazamiento, recuerdan al batir de las alas de un ave, e incluso conserva cierta ligereza de aquella. No obstante, en su fuerte pulimentado, en la rígida simetría que la ordena y en el empleo del esquema geométrico ovalado, parece contradecir toda vinculación con lo natural. Mientras que Brancusi, pese a llevar las formas al límite de su simplificación, jamás renuncia a la plenitud de lo natural, en el escultor madrileño hay un alejamiento manifiesto de lo material, trascendido por la geometría¹⁴⁸.

De los expositores en Buchholz los más interesantes, por abrir camino a investigaciones artísticas más personales, eran Ferrant y Oteiza. *Estatua* (1950)¹⁴⁹ [48], de Ferrant, se sitúa todavía en la estela de las composiciones ciclópeas para, partiendo del esquema de las cariátides, convertir lo que es estático por definición –la piedra– en fuente de tensiones y movimiento, fruto de un fuerte contraposto y de la tensión ascensional del conjunto formado por tres piedras diferentes. *El salto* (1950)¹⁵⁰, realizada en un material liviano como el corcho, le permitía llegar hasta el límite de lo inestable al colocar a la figura cabeza abajo, sujeta por dos alambres. El resto de las obras expuestas –*Muchachas*¹⁵¹, *Mutación telúrica* o *Metamorfosis de cartílagos telúricos*¹⁵², *Partenogénesis*¹⁵³ [49], *Hermandad curvilínea*¹⁵⁴ (todas ellas de 1950)– eran *Tableros cambiantes*. La presencia en ella de motivos orgánicos las emparenta a su *Serie ciclópea*. Pero mientras que en aquella las formas dotadas de un alto grado de ambigüedad permitían el deslizamiento de significados de lo meramente denotativo a lo metafórico, aquí abren la posibilidad de que diversos elementos simples, combinados de diversas maneras, configuren representaciones totalmente distintas. En el sustrato de los *Tableros cambiantes* volvía a estar la potencialidad casi infinita del *Arsintes*, aunque en este caso –sobre todo en *Muchachas*– su inspiración se situase especialmente próxima a las pinturas rupestres levantinas. Si anteriormente, con sus *Móviles*, Ferrant ya había ensayado las

posibilidades del movimiento escultórico, aquellos entrañaban un indudable peligro: la paridad de las distintas configuraciones resultantes. Con los *Tableros cambiantes* Ferrant limitaba el número de configuraciones posibles, ganando con ello en potencia visual. Por otra parte, sus esculturas conservaban el carácter abierto e inconcluso de sus móviles pero implicando más directamente al espectador –susceptible de mover las partes– en el proceso escultórico. Como en sus *Dibujos móviles* de 1948 –a los que recuerdan en gran medida–, se trata todavía de obras esencialmente bidimensionales. Para que sus *Tableros cambiantes* alcancen la plena tridimensionalidad habrá que esperar a sus *Esculturas infinitas* (1958-1961). Entre medio Ferrant sufrió un grave accidente automovilístico –en 1954– del que tardó varios años en recuperarse.

Las obras de Oteiza tenían un carácter marcadamente expresivo, patente en la deformación de los miembros de las figuras, en la simplificación de las facciones, y en el aprovechamiento de la expresividad de los distintos materiales –refractario, bronce, piedra...–. En el refractario titulado *Maternidad* (1949)¹⁵⁵, expuesto en Buchholz, la fuerte deformación de las figuras, se une a un modelado primitivista a base de sencillos planos incisos, y al contraste entre el blanco y una tosca policromía a base de manchas de color. Hay un desasosiego en la obra de Oteiza de estos años que busca trascender la realidad visual para comunicar su propia angustia existencial. La voz subjetiva del escultor marca con su impronta estas figuras. Pero Oteiza aspira a algo más que comunicar su particular visión de la realidad; intenta dotar a sus esculturas de una trascendencia nueva. En *Mujer de Lot* (1949)¹⁵⁶, también mostrada en Buchholz, ha desaparecido prácticamente todo rasgo anecdótico. Perviven las proporciones aproximadas de la figura humana, pero con variaciones significativas sobre el referente: el modelado es nervioso y fragmentado, al tiempo que una gruesa incisión recorre el cuerpo femenino de arriba a abajo. Este último rasgo se hace particularmente evidente en *Figura para "Regreso de la Muerte"* (1950)¹⁵⁷

[50], también mostrada en Buchholz. En ella han desaparecido los brazos y las piernas acaban en dos simples varillas. La cabeza tampoco es más que un minúsculo apéndice. Ante todo destaca el trabajo de la cara frontal del cuerpo de la figura a base de grandes cortes, con un verdadero sentido de amputación. Su pecho, además, está aparece abierto por una profunda brecha que fracciona el bloque escultórico y lo abre al exterior. Ese sentido trascendente va unido a una investigación sobre el lenguaje mismo de la escultura. Buen conocedor de la obra de Moore, Oteiza incluyó concavidades en sus esculturas, pero en lugar de constituir núcleos activos que configuran la escultura, funcionan a modo de apertura del bloque macizo de la escultura al exterior. Más que en sus broncees, eso es evidente las obras realizadas en piedra, como *Mujer con el hijo*, también conocida como *Ensayo de simultaneidad* (1951)¹⁵⁸ [51]. En ella, una madre sostiene a su hijo en sus rodillas. Ambos rostros pegados conforman una única cabeza. Destaca el carácter fuertemente masivo de la escultura. Pero, a su vez, la piedra cede terreno al empuje del vacío que llega a traspasar el bloque de un lado a otro.

4.3. Tony Stubbing y Manolo Millares en Madrid

A fines de 1951 otras dos exposiciones individuales –la de Tony Stubbing en la Galería Buchholz (noviembre) y la de Manolo Millares en Clan (diciembre)–, prolongaron la estela de los debates de la Escuela de Altamira en Madrid al constituir ambas a su mudo una relectura del arte prehistórico.

La vinculación del arte contemporáneo con el arte prehistórico fue un tema recurrente en la literatura artística de los años treinta. El asunto no era nuevo. La prestigiosa revista *Cahiers d'Art* ya había publicado en sus páginas un importante artículo sobre las pinturas neolíticas levantinas¹⁵⁹, que suscitó el interés, entre otros, de Benjamín Palencia¹⁶⁰. En nuestro país, también el número especial de la revista *D'Ací i D'Allà*

(1934) dedicado al arte contemporáneo, incluyó entre sus páginas un dibujo de las pinturas rupestres de La Pileta (Málaga). En el caso de Miró, como ha señalado Christopher Green, la asimilación de su pintura al arte prehistórico se remonta al artículo de Georges Hugnet “Joan Miró ou l'enfance de l'art”, publicado en la revista *Cahiers d'Art* en 1931¹⁶¹. Según Green, Miró no sólo asumió ese papel, sino que promovió tal identificación, incluso fraudulentamente, haciendo creer que su pintura era totalmente espontánea, cuando, en realidad, sus *carnets*, celosamente ocultados hasta el final de su vida, demostraban lo contrario¹⁶².

La relación del arte contemporáneo con el arte prehistórico fue también objeto de especial atención en la primera semana de arte de la Escuela de Altamira. Ricardo Gullón, en concreto, emparentó a artistas como Miró y Moore con la mezcla de pulsión emocional y reflexión intelectual que habrían llevado al artista prehistórico a utilizar el relieve de las cavernas para recrear sus figuras¹⁶³.

El acercamiento de Stubbing y Millares al arte prehistórico, se materializó, en buena medida, a partir de la obra de artistas como Miró, Paul Klee o Torres-García. En ambos encontramos un parejo empeño por hacer suyos determinados rasgos del arte prehistórico o protohistórico con vistas a renovar la morfología de la representación plástica. El ejemplo de los grandes conjuntos de pinturas rupestres atrajo a los dos artistas al menos en tres sentidos. En primer lugar –según una interpretación frecuente en la época–, la utilización por parte de los pintores prehistóricos de grietas y protuberancias de la cueva constituía un antecedente de técnicas modernas de creación plástica como el automatismo, procedimiento masivamente empleado por Stubbing durante estos años. La acumulación de motivos –a veces de épocas distintas– sin un orden predeterminado, constituía, además, una importante alternativa al sistema representativo tradicional, constituido a base de una caja perspectiva¹⁶⁴. El resultado era un orden compositivo más libre, a modo de constelación, que tendrá especial incidencia en la

obra de Millares. En último lugar cabe destacar la fascinación ejercida por motivos concretos, como las pintaderas en Millares o las manos impresas en Stubbing.

Pese a los puntos en común, no conviene pasar por alto las diferencias entre ambos. Llegado a Madrid en 1946 procedente de Inglaterra, Stubbing se sintió fuertemente atraído por los grandes maestros españoles del pasado, llegando a realizar copias en el Museo del Prado. También llevó a cabo la menos habitual labor de retratar a locos en el manicomio madrileño. En el origen de su pintura experimental de fines de los cuarenta y comienzos de los cincuenta Juan Vázquez de Castro ha situado el influjo del postismo¹⁶⁵, cuyas reuniones frecuentó el pintor inglés hacia 1947. Sin embargo, dada la escasez de manifestaciones plásticas del postismo parece difícil que aquél ejerciese una influencia determinante en Stubbing. Parece mucho más probable que fuese a través del propio Mathias Goeritz –que tan importante papel jugó en la evolución del “Grupo Portico”– como Stubbing alcanzase una concepción verdaderamente moderna de la pintura. Como en el caso de Nieva, también en Stubbing fue posiblemente Carlos Edmundo de Ory quien le puso en contacto con Goeritz en el otoño de 1948. El pintor alemán – como hemos visto- tras haber indagado en los años 1945-1946 en el campo del automatismo surrealista, concentraba por entonces sus esfuerzos en extraer lecciones de las pinturas paleolíticas, contempladas ese mismo verano en Altamira. Ambos elementos –el azar y el referente prehistórico– formarían dos de los ejes principales ejes de la pintura madura de Stubbing.

El artista inglés expuso su obra en el Instituto Británico de Madrid en enero de 1949 –coincidiendo con la publicación de *Los nuevos prehistóricos*, en la que sin embargo no participó–. Según el testimonio de Camón Aznar, compusieron la muestra una copia de El Greco, junto a algunos retratos de “toques briosos y sentido constructivo” y paisajes de “delicado sentido poético”. Ahora bien, Stubbing también mostró sus

primeros ensayos en pos de un concepto más libre de la creación artística, tales como “estilizaciones rítmicas, de abolengo paleolítico”, “menudas manchas” de carácter agitado y dinámico, y “esculturas de planos abstractos” tendentes a la valoración del volumen¹⁶⁶.

Una de las primera obras conocidas de Stubbing abierta al empleo de técnicas y procedimientos nuevos es la titulada *El guardián barbudo de la Meca* (1949)¹⁶⁷ [52]. En ella, las figuras de la parte superior del papel semejan algunas de las figuras filiformes de Goeritz –que el pintor inglés pudo haber contemplado con ocasión de su exposición de Ferrant y Goeritz en la Galería Palma–. El dibujo inquieto y continuado del artista alemán, sin embargo, ha cedido paso a una profusión de trazos sin orden aparente y a manchas en formas de nebulosa realizadas mediante papel de calco; procedimiento este ya utilizado por Paul Klee en los años veinte. La disposición general recuerda algunos de los conjuntos parietales prehistóricos, más en su carácter acumulativo de signos e incisiones de diversos signo, que en el naturalismo de caballos y bisontes.

Stubbing sintonizó en gran medida con el modelo de renovación propuesto por Goeritz, quien no dudó en incluir al inglés en la exposición *Arte Contemporáneo Europeo*, celebrada en marzo de 1949 en la Galería Palma. Sus lazos con la renovación artística española se estrecharon a partir de entonces. El mismo año de 1949 Stubbing cursó estudios de escultura con Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios, y participó en las reuniones de la Escuela de Altamira. A su regreso de Santillana del Mar, aprovechó la amistad trabada con Llorens Artigas para marchar a Barcelona a aprender la técnica de la cerámica. Stubbing también estrechó amistad con Eduardo Westerdahl, y gracias al crítico canario expuso en agosto de 1951 en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. La crítica madrileña no dudaría en definirle como “pintor militante de la Escuela de Altamira”¹⁶⁸.

También Manolo Millares, mantuvo estrechos contactos con la Escuela de Altamira, aunque no participase directamente en sus

reuniones. De formación autodidacta, Millares había comenzado a pintar paisajes tradicionales canarios, llevando a cabo ya hacia 1947-48 composiciones dalinianas, compuestas por alargadas figuras sobre paisajes dilatados¹⁶⁹. Nos interesa, sin embargo, centrarnos en sus *Pictografías canarias* (1951-1952), dos de las cuales fueron expuestas en la individual del pintor canario en la Galería Clan, en noviembre de 1951¹⁷⁰, al tiempo que su conocido *Aborígen n.º 1* (1951) concurría en la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*.

Tras sus desavenencias con algunos de los miembros del grupo “Planas de Poesía” (1949), por las críticas de aquellos hacia la abstracción¹⁷¹, Millares fundó en enero de 1950 el grupo “LADAC” (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), integrado por Elvireta Escobio, Juan Ismael, Alberto Manrique, Plácido Fleitas, Felo Monzón, José Julio Rodríguez y el propio Millares¹⁷². Aparecido apenas cuatro meses después de las reuniones de Santillana del Mar, “LADAC” sintonizó con los intereses altamirenses. Su propio símbolo, por ejemplo, estaba tomado de los arqueros del arte parietal levantino. Millares llegó a concebir, inclusive, la posibilidad de celebrar un congreso parecido al de Santillana del Mar. En una carta escrita a Westerdahl, señalaría al respecto: “Se trata del ‘I CONGRESO BREVE DE LADAC’ en las cuevas guanches del Cenobio Valerón, un sitio ideal y bastante amplio, y que sólo durará un día. En él se darán varias conferencias y recitales y yo abriré, o mejor dicho, improvisaré una exposición de arte guanche, durante 10 horas y entre los peñascos”¹⁷³. “LADAC” compartió con la Escuela de Altamira no sólo su atracción por el arte prehistórico sino también su defensa de un arte vivo, que antepusiese a la imitación, la libre creación artística basada en el ejemplo de Miró, Klee, Arp, Torres-García, y en el arte de los años treinta en general.

Durante sus primeros años en “LADAC”, Millares llevó a cabo su serie de *Aborígenes* (1951). Millares se había interesado ya en 1940 por los primeros pobladores de las Islas Canarias fruto de la lectura de la

Historia General de las Islas Canarias escrita por su bisabuelo, Agustín Millares Torres. Con posterioridad, –hacia 1949 según el testimonio de Westerdahl¹⁷⁴–, contempló con asombro por vez primera las pintaderas y cerámicas guanches conservadas en el Museo Canario de Las Palmas. Habrían de pasar todavía un par de años para que tales experiencias germinasen en sus series de *Aborígenes* y de *Pictografías Canarias*. A ello contribuyeron dos factores: en primer lugar, su asimilación del indigenismo canario de preguerra, representado por la Escuela Luján Pérez, de la que pudo tener noticia a través de otros miembros de “LADAC”, como Plácido Fleitas –discípulo de la Escuela–, Felo Monón y Juan Ismael. El indigenismo, tal como fuese concebido entonces, lejos del regionalismo conformista, buscaba la síntesis de rasgos autóctonos de las Islas Canarias con el arte contemporáneo¹⁷⁵, algo que se aproximaba a los propios intereses de Millares. En segundo lugar, fue fundamental el ejemplo de los debates de la Escuela de Altamira¹⁷⁶, de los que tuvo cumplida noticia a través de su amigo, el poeta canario Ventura Doreste¹⁷⁷ y de Eduardo Westerdahl. El crítico canario, singularmente, jugó un papel destacado en la maduración artística de Millares. Ya con ocasión de la exposición de Juan Ismael, Alberto Manrique, Manolo Millares y Felo Monzón, en el Museo Canario, inaugurada en enero de 1950 y considerada el acto de presentación pública de “LADAC”, Westerdahl leyó una conferencia a modo de presentación¹⁷⁸. La relación de Westerdahl con Millares se estrecharía en los años siguientes. Gracias a él, Millares conoció al arquitecto Alberto Sartoris y a su mujer, la pintora Carla Prina, que visitaron las Islas Canarias en junio-julio de 1950. Además Westerdahl puso en contacto a Millares con otros miembros de la Escuela de Altamira, como Sebastià Gasch, Rafael Santos Torroella y Ángel Ferrant, con los que mantuvo contacto epistolar por aquellos años¹⁷⁹. Pero sobre todo, Westerdahl influyó en el alejamiento de Millares de la obra de Dalí, Van Gogh o Zabaleta, y en su atracción por la pintura de Torres-García, Miró y Klee. Solo a través de ellos, las manifestaciones

artísticas de los aborígenes canarios alcanzarían en la obra de Millares toda su actualidad.

En una carta a Rafael Santos Torroella escrita en agosto de 1951, pocos meses antes de su muestra en Madrid, Millares se reafirmaría en su propósito de conferir a sus pinturas el aspecto de las cerámicas guanches: “Casi todos los fondos de estas obras pertenecen a la citada cerámica, es decir, al barro; al ocre, al rojo-amarillo y a los tonos grises azulados de las partes tostadas. Sobre estos fondos, a veces muy ricos de color, desarrollo las formas (pictografía) siguiendo unas normas de composición, y el color por una armonización estudiada (rojos, azules y blancos) con resultados que me alientan a proseguir [...]”¹⁸⁰. Con sus series de *Aborígenes y Pictografías canarias*, Millares abandonó de forma definitiva el tipo de figuración tradicional –aunque todavía volviese a ella de forma excepcional hacia 1953-1954–. Frente a la plasmación de la realidad visual, Millares optó por rendir tributo a los primeros moradores de las Islas Canarias recurriendo a las calidades de sus cerámicas y a sus símbolos más característicos. En *Aborígenes N.º 1* (1951)¹⁸¹ [53] ningún “aborigen” se presta en realidad a nuestra contemplación. Tan sólo encontramos los restos de lo que fue su civilización, como recordaría Millares, injustamente extinguida. Millares hace suyo el tipo de representación usual en Miró, al reducir las figuras a simples metáforas visuales. Ahora bien, como ha señalado José Augusto França, lo que en Miró es cualidad aérea y cristalina, en Millares se convierte en muro opaco¹⁸². También Klee había utilizado pictogramas egipcios en obras como *La leyenda del Nilo* (1937)¹⁸³ [54], pero en Millares el énfasis conferido a la cualidad mural de la pintura es mayor. Círculos, dameros, triángulos en sucesión, ruedas radiantes, espirales, etc., en suspensión sobre un fondo de machas de color y matices terrosos, parecen constituir meras formas abstractas, pero en realidad nos hablan en un lenguaje olvidado en el tiempo, poniendo el énfasis en esa pérdida¹⁸⁴. Las deudas de Millares hacia Miró, son también patentes en obras como *Abstracto*

marino (1952)¹⁸⁵ [55], donde de nuevo encontramos el tipo de figuración esquemática que ya veíamos en el caso de *La Sagrada Familia* (1947) de Goeritz.

En el caso de Stubbing, la profundización en el ejemplo del arte prehistórico tuvo ulteriores consecuencias en su pintura al dotarla de un carácter ritual, vinculado a la práctica del automatismo. A fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta Stubbing desarrolló una obra muy experimental abierta a técnicas y procedimientos diferentes, derivados en su mayor parte del automatismo surrealista. Entre las obras realizadas en torno a 1949 destacan varias de ellas por su precoz empleo del *dripping*; técnica que el autor aseguró a Westerdahl haber alcanzado de manera independiente de Jackson Pollock¹⁸⁶. Sea ello cierto o no, obras como *Sin título* (c. 1949)¹⁸⁷ [56] evidencian la diferencia de intereses de Stubbing respecto al artista americano. En Stubbing todavía encontramos una fuerte diferenciación entre fondo y figura. Sus chorreados de pintura, en lugar de entretejer el núcleo mismo del cuadro, constituyen motivos aislados sobre un fondo muy trabajado con el pincel y la espátula. El fondo mismo, en su textura y colorido, asemeja a las paredes de las cuevas prehistóricas, a las que también parecen apelar los hilos de pintura chorreada, que en este caso semejan a dos figuras esquemáticas sujetas al orden gravitacional tradicional.

Las obras mostradas por Stubbing en Buchholz, en noviembre 1951, al tiempo que reflejaban todavía su fascinación por el arte prehistórico¹⁸⁸, constituían un paso adelante en su búsqueda de una pintura más libre y espontánea. En ellas, fondos fuertemente trabajados mediante manchas de color o –como en *Sin título* (1950)¹⁸⁹ [57]– recortes de periódicos, reproducciones de obras de Miró¹⁹⁰ [58], cartas, etc., se conjugan con restos figurativos y signos de diverso tipo, creados a base de trazos rápidos y amplios. La idea del caos como principio creador está en el origen de buena parte de estas obras. En 1950 el propio artista escribiría para la revista *Bisonte* de la Escuela de Altamira: “[...] actuó primeramente,

es decir, pinto en un estado caótico; después pienso sobre lo que he hecho y entonces, cuando lo miro y reflexiono sobre ello, o me gusta o me disgusta. [...] pinto por 'la alegría de las cosas' y por eso hago manchas casi ininteligibles"¹⁹¹. En enero del año siguiente, cuestionado acerca de su obra, Stubbing señalaría también: "Mi arte no es abstracto [...] Mi ambición, en todo caso, sería ordenar el caos"¹⁹². El rápido avance de Stubbing hacia un tipo de plástica pre-gestual, coincidente en buena medida con algunos de los postulados del expresionismo americano y del informalismo, constituyó un destacado precedente del camino que en los años siguientes habría de seguir buena parte de la renovación artística española; más importante si cabe debido a su excepcionalidad dentro del contexto de la época.

Siguiendo el ejemplo de su maestro Ángel Ferrant, Stubbing realizó también en torno a estos años diversos "objetos" como los titulados *Trampas para vacas*, *Máquina para pesar pajarillos* y *Buscabrisas*, expuestos en el *VIII Salón de los Once*, en mayo de 1951, y hoy desaparecidos. En ellos, como en los *Objetos hallados* (1945) de Ferrant, Stubbing practicó el ensamblaje de trozos de madera, ramas, etc., pero primando no tanto la capacidad sugeridora de figuras y objetos reconocibles –propia de los objetos ferrantianos–, como su calidad de "artefactos" poéticos e inútiles. Stubbing realizó también cerámicas hoy difíciles de localizar. Algunas de ellas fueron expuestas en las diversas de las colectivas en las que participó¹⁹³, en las que sin embargo fueron escasos los ejemplos de su pintura; lo que pudo determinar su escasa incidencia en el panorama artístico madrileño¹⁹⁴. En 1956, poco después de adoptar las manos impresas de la Cueva de El Castillo como motivo patrón de su pintura, dotada a partir de entonces de un fuerte sentido ritual y mágico, Stubbing abandonó Madrid para seguir su carrera en París.

Notas:

¹ Gullón, Ricardo: "Dimensión humana de Angel Ferrant", en *Ángel Ferrant* (cat. exp.), Madrid, Palacio de Cristal, 1983, p. 103.

² Fernández, Olga: *Ángel Ferrant (1890-1961)* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, vol. I, pp. 247-248.

³ Calvo Serraller, Francisco, y Llorens, Tomàs: *El siglo de Picasso* (cat. exp.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 82-88.

⁴ Véase Fabre, Gladys: "Arte de síntesis", en *París 1930. Arte abstracto / Arte concreto* (cat. exp.), Valencia, IVAM Centre Julio González, 1990, pp. 197 y ss.; y de la misma autora "La dernière utopie: le réel", en *Années 30 en Europe. 1929-1939. Le temps menaçant* (cat. exp.), París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1997, p. 71.

⁵ Llorens, Tomàs: "El movimiento moderno en la época de la síntesis", *La balsa de la Medusa*, n.º 43, Madrid, 1997, pp. 3-10.

⁶ Entre otros ejemplos, destaca también la muestra *Thèse, Antithèse, Synthèse*, celebrada en Lucerna en 1935 con obras de Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernández, Giacometti, González, Gris, Hélión, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson y Ozenfant. En el catálogo, Anatole Jakovsky, apuntaría: "La pintura, como toda forma de la actividad humana, está sujeta a las leyes del dinamismo universal, determinadas por la necesidad histórica. La idea o la imagen material (metáfora plástica) no son sino los reflejos conscientes del desarrollo dialéctico del mundo real en un momento dado. Pero ¿qué es la realidad? / La realidad es el nudo desatado de todos los conflictos; la realidad es el resultado de diferentes fuerzas opuestas que actúan sobre una época; la realidad, solución encontrada siempre ideológicamente, se resuelve por el elemento progresista de la época, por su elemento positivo. Es la síntesis" (Cfr. Fabre, Gladys: "Arte de síntesis", en *París 1930. Arte abstracto / Arte concreto*, op. cit., p. 204).

⁷ "Comprendo que se denomine abstracto un cuadro cubista pues se han substraído partes del objeto que sirvió de modelo a ese cuadro. Pero considero que un cuadro o una escultura que no han tenido un objeto como modelo son tan concretos y sensuales como una hoja o una piedra. El arte es un fruto que brota ante el hombre, como un fruto sobre una planta o el niño en el seno de su madre" (Cfr. Fabre, Gladys: "Arte de síntesis", en *París 1930. Arte abstracto / Arte concreto*, op. cit., p. 200).

⁸ Palencia, Benjamín: *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia*, Madrid, Plutarco, 1932, pp. 11-12.

⁹ Cirlot, Juan Eduardo: "Los 'collages' de Max Ernst", *Cartel de las Artes*, n.º 3, Madrid, 15-VII-1945.

¹⁰ "Recuerdo esto: Veraneo en Galicia", transcripción de un programa emitido en Televisión Española. Cfr. Vázquez de Parga, Ana: "Sobre Ángel Ferrant: vida y obra", en *Ángel Ferrant* (cat. exp.), Madrid, Palacio de Cristal, 1983, p. 59.

¹¹ Pese a que uno de sus *Objetos* (1932), fuese incluido en la *Exposition Surréaliste d'Objets* (París, Galerie Charles Ratton, 1936), es difícil considerar a Ferrant un escultor surrealista. Años más tarde, en 1957, Ferrant realizó un último objeto encontrado, titulado *Entre dos objetos* (1957, madera, tijera, etc., 113 cm de altura, localización desconocida). En él se podía leer, significativamente: "En el reino corpóreo, por lo menos, TODO SE PARECE A ALGO [...]". Tal énfasis en el aspecto referencial, central en la práctica objetual de Ferrant dista del surrealismo ortodoxo y entronca, con sus experiencias pedagógicas anteriores como los *Arsintes* (1935).

¹² Fernández, Olga: *Ángel Ferrant (1890-1961)*, op. cit., vol. I, p. 300.

¹³ Ferrant, Ángel: Carta a Víctor Imbert, I-1946, citada en Vázquez de Parga, Ana: "Sobre Ángel Ferrant: vida y obra", *op. cit.*, p. 57. En la muestra se incluyeron las siguientes obras del escultor madrileño: *Media figura* (1928), *Cabeza* (1929), *Desnudos* (1930), *Desnudo* (1944), *Muchachas de Madrid* (1929), *Mujer de Vallecas* (1939), *Matemático* (1939), *Mecanógrafa y ventilador* (1939), *Espectador entusiasmado* (1939), *Cabeza* (1940), *Tauromaquia* (1939), *Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias* (1941), *Ondina*, *Boya*, *Muchacha del regueiro*, *Mujer de Fiobre*, *Isla*, *Tormenta*, *Suspiro del buzo*, *Boda de peces*, *Marinero Narciso*, *Figura*, *Bañista*, *La cabra en el monte*, *Palitroque*, *Leño*, *La hélice*, *Vida muerta*, *Pescador de Sada*, *Pez infantil*, *Extraño caracol o alimaña trepadora*, *Pájaro del mar* y *Emigrante* (las últimas todas de 1945).

¹⁴ Fernández, Olga: *Ángel Ferrant (1890-1961)*, *op. cit.*, vol. I, p. 288.

¹⁵ Ors, Eugenio d': "Novedades en el Salón de los Once", *Arriba*, Madrid, 23 de enero de 1946, en Ors, Eugenio d': *Último Glosario*, vol. I (*Helvecia y los lobos*), Granada, La Veleta, 1998, p. 26. Aun así y todo, d'Ors mostró siempre una gran admiración hacia Ferrant, lo que derivó en su inclusión en diversos salones y antológicas de los Once y en su nombramiento como académico de la institución madrileña.

¹⁶ Jeeves: "De Arte. Los Once", *Informaciones*, Madrid, 7-II-1946.

¹⁷ Los *Objetos hallados* fueron publicados varios años más tarde, en mayo de 1951 por la revista *Dau al Set*. En aquel entonces, Joan-Josep Tharrats saludó la fina inventiva de Ferrant, su mirada ingenua pero perspicaz, capaz de descubrirnos todo un mundo animado compuesto de pequeños seres que pueblan las playas, los bosques y los riachuelos, a los que no habíamos prestado atención. (Tharrats, Joan-Josep: "Ángel Ferrant", *Dau al Set*, Barcelona, V-1951). No sería hasta fines de la postguerra, sin embargo, cuando se volviesen a exponer en público, en esta ocasión por iniciativa de Luis Feito. Nos referimos a la colectiva de jóvenes artistas residentes y ex-residentes en el Colegio Mayor Nebrija de Madrid, celebrada entre el 14 y el 27 de abril de 1956.

¹⁸ Véase Fernández, Olga: *Ángel Ferrant (1890-1961)*, *op. cit.*, vol. I, pp. 289-290.

¹⁹ Además de Ferrant, concurren a la misma Enrique Casanovas, Josep Clarà, Carlos Ferreira, Manolo Hugué, Martín Llauradó, José Planes y Rafael Sanz.

²⁰ Relieve en barro cocido, 41 x 25,5 x 2 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano.

²¹ Relieve en barro cocido, 40 x 27 x 2 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano.

²² Relieve en barro cocido, 41 x 32,5 x 3 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano.

²³ Relieve en barro cocido, 45,5 x 40,8 x 2,7 cm, Gran Canaria, Colección Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo de Gran Canaria.

²⁴ Barro cocido, 26,5 x 12 x 15 cm, Barcelona, colección particular.

²⁵ La selección en este caso correspondió a Eduardo Lloset –director del Museo de Arte Moderno y miembro de la Academia Breve–, Fernando Álvarez de Sotomayor –director del Museo del Prado–, y el pintor José Aguiar.

²⁶ Véase Jeeves: "De arte. Exposición Vila Puig y otras exposiciones", *Informaciones*, Madrid, 7-XI-1947; y Camón Aznar, José: "Arte y artistas. Revista de exposiciones", *ABC*, Madrid, 16-XI-1947

²⁷ Madera y acero, 180 x 50 x 50 cm, Madrid, Colección Jordán; y madera y acero, 167 x 41 x 19 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

²⁸ Madera, 30 x 7,8 x 11,6 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes

²⁹ Madera tallada y patinada, 42,4 x 8 x 10,5 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

³⁰ Bronce, 38,1 x 60,3 x 32,7 cm, Nueva York, Museum of Modern Art.

³¹ Fernández, Olga: *Ángel Ferrant (1890-1961)*, op. cit., vol. II, p. 43.

³² Localización desconocida

³³ Madera tallada y patinada, 26 x 19 x 7,5 cm, Barcelona, colección particular.

³⁴ Madera tallada y parcialmente patinada, 29 x 51 x 32 cm, Madrid, colección particular.

³⁵ Reporte con tinta grasa y óleo sobre papel, 21,7 x 16,5 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano.

³⁶ Obra destruida.

³⁷ Sus textos aluden a esta multiplicidad de sensaciones a conjugar en la obra plástica. Por ejemplo: “Esculturas plásticas, con calidades de pájaros, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos de rocío, y nubes largas, aceradas, sobre las nieblas del espacio, en invierno, con ladridos de perros de majada y humos de estiércol quemados con paja [...]” (Sánchez, Alberto: *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 66).

³⁸ En el catálogo se incluían también tres fotomontajes de las obras aludidas sobre fondos rocosos de la Sierra de Madrid, y se aludía a su carácter de “maquetas de esculturas construidas por piedras de dimensiones ciclópeas”. Pese a todo, parece poco probable que en la intención de Ferrant estuviese el trasladar estas obras a dimensiones mayores, sino incidir en su vinculación con el paisaje.

³⁹ “No puedo dejar de incluir entre estos preceptos una nueva y especulativa invención que, si bien parece mezquina y casi ridícula, es, sin duda, muy útil para estimular al ingenio a varias invenciones. Es la siguiente: si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintitos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinada forma” (Da Vinci, Leonardo: *Tratado de Pintura*, Madrid, Akal, 1993, p. 364).

⁴⁰ Miró, Joan: *Écrits et entretiens*, París, Daniel Lelong, 1995, p. 97.

⁴¹ Bronce, 70,5 x 40,5 x 31,5 cm, París, Musée Picasso.

⁴² Goeritz había nacido en 1915 en la ciudad alemana de Danzig. Cuatro años más tarde marchó junto a su familia a Berlín donde su padre fue nombrado consejero cultural del barrio de Charlottenburg. En 1934, tras la muerte de su padre, Mathias Goeritz se inscribió en la Facultad de Medicina. Pronto, sin embargo, abandonó la idea de ser médico para consagrarse al estudio de la filosofía y la historia del arte. En 1937, al tiempo que cursaba estudios en la universidad, se inscribió en la Escuela de Artes de Oficios, donde recibió enseñanzas del pintor Hans Orlowski, antiguo amigo de su padre, y de Max Kaus, próximo al grupo Brücke. Durante aquellos años Goeritz trabó contacto con los círculos bohemios y artísticos de Berlín, singularmente con los expresionistas Ernst Barlach, Erich Heckel, Käthe Kollwitz y Karl Schmidt-Rottluff. En sendos viajes a París y Berna, conoció a Arp, Chagall, Picasso, Max Jacob y Klee. En 1940 se doctoró en historia del arte con la tesis “Ferdinand von Rayski y el arte del siglo diecinueve”, y trabajó durante varios meses en el departamento de exposiciones de la Nationalgalerie. Pese a sus orígenes judíos por parte paterna, Goeritz no fue apresado por las autoridades nazis. Es más, gracias a algunos amigos de su padre logró librarse del servicio militar y finalmente evadirse de Berlín en 1941. (Véase Cuahonte de Rodríguez, María Leonor: *Mathias Goeritz (1915-1990). L’art comme prière plastique*, París, L’Harmattan, 2002, pp. 19-45).

-
- ⁴³ Goeritz pudo haber viajado a Canadá donde vivía un tío suyo, pero marchó a Marruecos con el fin de experimentar un cambio semejante al que movió Paul Klee a decir en 1914: "el color ha tomado posesión de mí. Este es el significado de esta hora feliz; el color y yo somos uno. Soy un pintor". Véase Rodríguez Prampolini, Ida: "La Escuela de Altamira", en *Los Ecos de Mathias Goeritz* (cat. exp.), México DF, Antiguo Colegio de San Ildefonso - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 50.
- ⁴⁴ Véase Asta, Ferruccio y Rodríguez, Ana María: "Mathias Goeritz, su paso por el siglo" en *Los Ecos de Mathias Goeritz*, *op cit.*, p. 17.
- ⁴⁵ Acerca de la obra temprana de Goeritz, véase Carriazo, Natalia: "Mathias antes de Mathias", en *Ecos de Mathias Goeritz*. *op cit.*, pp. 31-35.
- ⁴⁶ Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 14-VI-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 431.
- ⁴⁷ Palencia expondría en Clan aquel mismo año, entre el 11 y el 28 de diciembre de 1946.
- ⁴⁸ Óleo sobre tela, 65 x 83 cm, colección particular.
- ⁴⁹ Óleo sobre lienzo, 173 x 195 cm, Nueva York, Museum of Modern Art. Goeritz pudo haber contemplado esta obra en el libro de James Johnson Sweeney, publicado con ocasión de la antológica de Miró en el Museum of Modern Art, en 1941, donde el cuadro figuraba reproducido en color.
- ⁵⁰ Respecto al arte infantil, el propio pintor alemán señalaría en 1949 a Eduardo Westerdahl: "Una cosa que sí me ha influenciado mucho –para ser completamente honrado– es el arte de los niños, que admiro mucho" (Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 25-VI-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 434).
- ⁵¹ *Gouache* sobre papel, 32 x 46,5 cm, Colección Esteban Schmelz Husserl.
- ⁵² *Gouache* sobre cartón, 34 x 45 cm, colección particular.
- ⁵³ Tinta y *gouache* sobre papel, 30 x 42,5 cm, colección particular.
- ⁵⁴ Goeritz, Mathias: Carta a Ángel Ferrant, 21-VIII-1947. Valladolid, Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano. Centro de Documentación, Fondo Ferrant.
- ⁵⁵ Ferrant, Ángel: "Conocimiento de Mathias Goeritz", *Ver y estimar*, n.º 20, Buenos Aires, III-1950.
- ⁵⁶ Goeritz, Mathias: *Ángel Ferrant. Figuras del mar* (Col. "Artistas Nuevos", n.º III), Madrid, Clan, 1948.
- ⁵⁷ Goeritz, Mathias: Carta a Jorge Romero Brest, 7 de diciembre de 1949, repr. en Giunta, Andrea: *Goeritz / Romero Brest. Correspondencias*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 2000, p. 46.
- ⁵⁸ Gullón, "Dimensión humana de Angel Ferrant", *op. cit.*, p. 104.
- ⁵⁹ Goeritz, Mathias: "Las últimas obras de Ángel Ferrant y Henry Moore", *Cobalto*, n.º 1, serie II, Barcelona, VII-1948.
- ⁶⁰ Ferrant, Ángel: "Conocimiento de Mathias Goeritz", *op. cit.*
- ⁶¹ Goeritz había recibido ya clase de escultura en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín en los años treinta. De 1946, asimismo, data un *Objeto* compuesto por una cinta de papel enrollada y un trozo de tela, que recuerda a las *Esculturas involuntarias* (1933) fotografiadas por Brassai y publicadas por la revista *Minotaure* en sus números 3-4.

Alentado por Ferrant y por sus *Objetos hallados* (1945), Goeritz realizó a fines de 1947 un objeto titulado *Bailarín*, compuesto por una rama de árbol y una cáscara de almendra. Aunque en su estructura frágil y nerviosa recuerda sus figuras filiformes de aquel mismo año, en él está muy presente el eco del *Bañista* de Ferrant, perteneciente a la citada serie.

⁶² En el segundo lustro de los años veinte Ferrant había trabado amistad con el círculo de “Els Evolucionistes”, formado entre otros por Apelles Fenosa, Josep Granyer y Joan Rebull, artistas que se desmarcaron del noucentisme predominante en la Cataluña de principios de siglo buscando su inspiración en el arte egipcio, sumerio y griego arcaico. Más tarde, al hilo de sus experiencias de tipo objetual de los años treinta, Ferrant leyó varios libros sobre psicología evolutiva aplicada al arte, entre los que destaca el de G. H. Luquet titulado *L’Art primitif* (París, Gaston Doin et Cie, 1930). En él se atribuía el origen del arte al trazo casual realizado de forma gratuita por el niño y más tarde contemplado con intención representativa; teoría que tendría su complemento en la costumbre, atribuida a los pintores prehistóricos, de completar perfiles y protuberancias de las rocas. Según Olga Fernández, “Ferrant conocía el libro de Luquet, que pudo adquirir en París en 1931 y que se conserva con sus subrayados, reconocible en algunas conferencias inéditas y en sus textos publicados como ‘Resplandor y proyección de los dibujos infantiles’ de 1933, que empieza del siguiente modo: ‘Los primeros garabatos con que el niño suele emborronar una pared o un papel son algo instintivo, como podría serlo lanzar una piedra contra un vidrio. En uno y otro caso se busca el mero goce que termina con la realización del acto. Cuando el goce se prolonga más allá de la acción, después de hecha la raya en el papel, ya puede afirmarse que el niño dibuja’”. (Fernández, Olga: *Ángel Ferrant (1890-1961)*, *op. cit.*, vol. I, pp. 180-181). Olga Fernández también cita otro libro presente en su biblioteca, titulado *L’art et la religion des hommes fossiles*. (*Ibid*, nota 49, p. 207).

⁶³ Goeritz, Mathias: Carta a Ángel Ferrant, 21-VIII-1947, *doc. cit.*

⁶⁴ La novedad de dicha colección no pasó inadvertida inclusive a alguien tan ajeno a radicalismos artísticos de cualquier signo como Eugenio d’Ors, quien dedicó una laudatoria glosa a los dibujos de Goeritz, publicados en *Sueño de un torero*. Véase D’Ors, Eugenio: “Tauromaquia imparcial”, *Arriba*, Madrid, 25-VI-1948).

⁶⁵ Junto a Jean Mallon, refugiado en España procedente del Régimen de Vichy, el encargado de la sala fue el también francés Dumas. Ambos contaron con la ayuda eventual del crítico francés Abel Bonnard, acusado de colaboracionismo en Francia (Alarcó, Paloma: “Documentación”, en *Del Surrealismo al Informalismo, Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid* (cat. exp.), Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1991, p. 238).

⁶⁶ Contrato de entre Benjamín Palencia, Ángel Ferrant, Mathias Goeritz y la Editorial-Librería-Galería Palma, representada por Jean Mallon, 2 de agosto de 1948. Valladolid, Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano. Centro de Documentación, Fondo Ferrant.

⁶⁷ Anónimo: “Ángel Crespo organiza en Madrid la Exposición de ‘16 artistas de hoy’”, *Lanza*, Ciudad Real, 30-IV-1948.

⁶⁸ Ver capítulo I.

⁶⁹ Nieva, Francisco: *Las cosas como Fueron. Memorias*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 32.

⁷⁰ Anguera, M.^a del Mar: *El Grupo Pórtico (1947-1952). Historia y presupuestos estéticos* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, s. f. [1999], pp. 171 y ss.

⁷¹ Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 25-VI-1949, *doc. cit.*

⁷² Cuestionario completado y remitido al autor el 6 de agosto de 2003.

⁷³ Cuahonte de Rodríguez María Leonor: *op cit.*, p. 37.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 24.

⁷⁵ Ida fue alumna de D'Ors en un curso sobre el barroco que el pensador y crítico catalán impartió aquel verano en Santander.

⁷⁶ Rodríguez Prampolini, Ida: "La Escuela de Altamira", en *Los Ecos de Mathias Goeritz. op. cit.*, pp. 49-50.

⁷⁷ Gasch, Sebastià: "Mathias Goeritz y la Escuela de Altamira", *Destino*, Barcelona, 28-V-1949.

⁷⁸ Arnaldo, Javier: "Mathias Goeritz en la cultura española de postguerra. Ficción de una nueva prehistoria", *Kalías*, n.º 13, Valencia, 1995, pp. 93-105.

⁷⁹ Véase Vidal Oliveras, Jaume: "Más allá de la escritura: La promoción cultural en Rafael Santos Torroella", en *Rafael Santos Torroella. En los márgenes de la poesía y el arte* (cat. exp.), Madrid, Residencia de Estudiantes - Círculo de Bellas Artes, 2003, pp. 88-94.

⁸⁰ Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 5-XI-1948. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 421.

⁸¹ El mismo día que tenía lugar la inauguración de Palma, la Galería Clan sorprendía al público madrileño con una segunda y poco conocida exposición de Palencia, compuesta de obras agrupadas bajo el título de *Dibujos Abstractos*. En la primera de las muestras citadas se expuso un amplio conjunto de obras –óleos en su mayoría– realizadas entre 1945 y 1948. Concretamente, se trataba de: *Eras, Flores, Ávila, El caminante, Paisaje con fábrica, Huerta, Estación, Carros de comediantes, Músicos ambulantes, Orio (Guipúzcoa), Pasajes (Guipúzcoa), Camino del puerto, Hípica, El monasterio de El Escorial, Aranjuez, Paisaje, El Escorial, Bueyes, Agosto, Carro de mies, Cabras, Depósito de máquinas, Semáforos, Luces de bengalas, Escenas burlescas y Grillos entre las flores*. En ellas se observa la evolución de Palencia hacia un cromatismo más violento; algo en lo que pudo haber influido el contacto con Goeritz y Ferrant. Además, formaban parte de la muestra el óleo titulado *Naturaleza ibérica* y el dibujo a pluma que llevaba por nombre *Campesinos*, obras ambas realizadas con anterioridad a la Guerra Civil (en 1933 y 1935, respectivamente). Tal mirada retrospectiva a su obra de preguerra se haría más palpable en la muestra de Clan, compuesta, casi en su totalidad, por dibujos de los primeros años treinta, insertos algunos de ellos en la plástica vallecana. Compusieron la misma: *Frutero, Cabezas de existencialista, Cabeza de muchacha, Cabeza de hombre a caballo, Mujeres andando, Gato montés, Cabeza con medio limón, Figuras en interior, Figuras hablando, El hombre de Quai d'Orsay y Cabeza riendo*. Véase Trenas, Julio: "Abstracciones y materia plástica en Benjamín Palencia", *La Hora*, 2ª ép., n.º 5, Madrid, 3-XII-1948; Camón Aznar, José: "Arte y artistas: revista de exposiciones", *ABC*, Madrid, 4-XII-1948; y Barberán, Cecilio: "Arte de hoy. Exposiciones en Madrid", *Informaciones*, Madrid, 4-XII-1948.

⁸² Ors, Eugenio d: "Nacimiento de una galería", *Arriba*, Madrid, 24-XI-1948, en *Último Glosario*, vol. III (*El cuadrivio itinerante*), Granada, La Veleta, 2000, pp. 359-361.

⁸³ Goeritz señalaría a Eduardo Westerdahl en junio de 1949, a propósito de la Galería Palma: "El nombre con más relieve internacional es PALMA, no cabe duda –a pesar de que la sala es muy pequeña y mal situada. Pero tiene ambiente parisino, y muy serio. Nunca han hecho exposiciones malas (¡Buchholz sí –y cuantas!) [...] Pero Buchholz tiene la ventaja de ser muy bien situado, (en CIBELES mismo), la Galería. Es una galería muy amplia, pero tiene una malísima luz. PALMA tiene luces estupendos, contruidos por Ferrant –desde lejos la mejor iluminación de exposición de Madrid, y claro: como Ferrant es escultor, esta iluminación es muy estudiado para dar buena luz a las esculturas. (Pero ahora, con las

restricciones, las 2 salas son oscuras.)" (Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 25-VI-1949, *doc. cit.*).

⁸⁴ En junio de 1949 Goeritz señalaría a Eduardo Westerdahl: "Los pintores que más me han impresionado son –desde mi niñez: Chagall y Klee. Su influencia en mi manera de ser y de ver no negaré nunca" (*Ibid.*).

⁸⁵ Goeritz, Mathias: "Paul Klee", *Cobalto* 49, n.º 2, Barcelona, 1949.

⁸⁶ Arnaldo, Javier: "Mathias Goeritz en la cultura española de postguerra. Ficción de una nueva prehistoria", *op. cit.*, pp. 93-105.

⁸⁷ Goeritz, Mathias: Carta a Eugenio d'Ors, Santillana del Mar, 1-IX-1948; repr. en García Queipo de Llano, Genoveva: "Eugenio d'Ors y el ambiente artístico de la postguerra", en *Arte para después de una guerra* (cat. exp.), Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad, 1993, pp. 126-127.

⁸⁸ El propio Mathias Goeritz señalaría varios meses después, ahora ya refiriéndose a la Escuela de Altamira: "Ninguno de esos 'nuevos prehistóricos', como los denominó el poeta Carlos Edmundo de Ory, pretende copiar los dibujos de las cavernas. Se reunieron cerca de Altamira porque sienten bullir en lo más hondo de su ánimo los mismos impulsos que los de aquellos hombres-niños que dibujaban y pintaban los famosos bisontes. Parten como ellos de la nada. Tienen la misma pureza. Se sienten libres e independientes". (Gasch, Sebastià: "Mathias Goeritz y la Escuela de Altamira", *op. cit.*).

⁸⁹ Coincidiendo con la ocasión, la revista *Mundo Hispánico*, publicó en su n.º 11 un artículo monográfico sobre la Galería Palma, en el que se refería al pintor alemán como "el cultivador de las tendencias abstractas y cerebrales más avanzadas" (Anónimo: "En Madrid hay treinta galerías de arte y cada día se abre una exposición", *Mundo Hispánico*, n.º 11, Madrid, I-1949).

⁹⁰ *Gouache* sobre cartón, 53 x 73,5 cm, colección particular.

⁹¹ Óleo sobre papel Ingres, 63 x 46 cm, colección particular.

⁹² Técnica mixta sobre papel, 27 x 19 cm, Barcelona, Colección Santos Torroella.

⁹³ Como señalase Ricardo Gullón: "En el *gouache* titulado *Playa*, unos trazos de ondulante pintura gris y azul bastan para sugerir la playa, el mar y la línea del horizonte. Parece obvio considerar tal obra como algo independiente por completo de la circunstancia llamada 'Playa de Cóbreces', visitada por el artista un día de verano y si el cuadro lleva ese rótulo, será, simplemente, porque la sugerencia inicial brotó en aquella coyuntura, y no porque lo pintado aspire a reflejar con más o menos fidelidad ese trozo de la costa cantábrica". (Gullón, Ricardo: *Ángel Ferrant. Mathias Goeritz* (cat. exp.), Madrid, Galería Palma, 1949, s. p.).

⁹⁴ "En 1948," señalaría Westerdahl un año más tarde, "en el espasmo que le produce Altamira, Goeritz pinta un cuadro que ya es un síntoma: 'El hombre nuevo'. Este cuadro, de colores diversos sobre fondo terroso, no se presenta a la manera automática de sus dibujos infantiles, denominados por él como espontáneos. Este cuadro se construye y señala su última época, la de mayor interés en su obra total, por los indudables caracteres de creación, de poderoso individualismo y de concepto plástico. [...] Todas estas obras se presentan con colores variados, detonando amarillos, bermellones, azules, naranjas, verdes. Emplea tierras. Recorta figuras negras sobre fondos blancos. Llega desde la expresión dramática hasta una alegría infantil y joyante de trompo de colores. Se aligera con los colores más suaves y candorosos. Grita desesperadamente en un juego de ruinas y de fragmentos astillados. He aquí su universo". (Westerdahl, Eduardo: *Mathias Goeritz*, Barcelona, Cobalto, 1949, pp. 14-16).

⁹⁵ Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm, París, Musée Picasso.

⁹⁶ Carbón, difuminado y borrado; tiza, color negro y castaño; tiza al aceite, color castaño rojizo y azul, 48,2 x 63,1 cm, colección particular.

⁹⁷ "Una mancha de color y una raya," había señalado Palencia en los años treinta, "puestas con sensibilidad en una superficie, son más que suficientes para despertarnos sensaciones infinitas de las cosas. La pintura nació con el primer hombre que necesitó dar forma exterior a un sentimiento, y creó el signo, que para él fue equivalente a un hombre o un número" (Palencia, Benjamín: *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia*, Madrid, Plutarco, 1932, p. 10). Asimismo, Sebastià Gasch señalaría en la Escuela de Altamira: "Es que los valores pictóricos, al igual que los valores sonoros en música, tienen el privilegio de comunicar al espectador todos los sentimientos que el artista ha experimentado, convenientemente o no, incluso los que no se hallan claramente traducidos en su obra. Y es en virtud de ese mismo fenómeno que consigue conmovernos, aunque renuncie absolutamente a representar un objeto por humilde que sea. Cuando Picasso o Miró cubren el lienzo blanco con sus rasgos alternativamente autoritarios o trémulos, violentos o sutiles, no vayan ustedes a creer que se entregan a una actividad de decorador, que adorna con pasividad una superficie determinada. Su mano está constantemente guiada por los movimientos más imperiosos de la inspiración. Cada pincelada suya está estrechamente ligada a un movimiento profundo, a una reacción psicológica." (Gasch, Sebastià: "El arte no figurativo actual y sus antecedentes", en AA.VV.: *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, Publicaciones Escuela de Altamira, 1950, p. 70).

⁹⁸ Obra desaparecida.

⁹⁹ Piedra tallada, 56,3 x 119 x 19 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹⁰⁰ A la pregunta de cuándo hizo su primer móvil, formulada por un periodista peruano, Ferrant contestó: "Una vez que Mathias Goeritz me pidió un 'dibujo astronómico'. Tracé en un papel una composición con unas esferas. El caso es que para que fuesen esferas dejaron de estar en el papel. Entonces, la misma concepción, trasladada al espacio, me hizo ver que las ex-circunferencias sometidas a una ligazón de orden físico producían una composición variable que rebasaba las tres dimensiones y, al apercibirme de que la unidad de espacio y tiempo se manifestaba por el movimiento, fue cuando me vi de lleno haciendo el primer 'móvil', ya que, en aquel caso, las relaciones de variabilidad radicaban esencialmente en la misma obra". (Cuestionario destinado a la revista "Mundo" de Lima, Perú. Madrid 27-VII-1951. Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano. Centro de Documentación, Fondo Ferrant).

¹⁰¹ Madera pintada, cuerda y alambre, 120 x 78 x 40 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano.

¹⁰² Ferrant, Ángel: "Naturaleza de los móviles", *Proel*, n.º 6, Santander, primavera-verano 1950.

¹⁰³ Varilla metálica con vibrador eléctrico, 61,6 cm, Londres, Tate Gallery.

¹⁰⁴ Madera, cuerda, varilla y alambre, 221 x 144,8 x 144,8 cm, Nueva York, Calder Foundation.

¹⁰⁵ Ferrant, Ángel: "Naturaleza de los móviles", *op. cit.* Véase también Krauss, Rosalind E.: *Passages in Modern Sculpture*, Londres; Cambridge (MA), The MIT Press, 1996, pp. 213-220

¹⁰⁶ Vivanco, Luis Felipe: "Ángel Ferrant en la escultura contemporánea", *Goya*, n.º 2, Madrid, IX/X-1954, p. 88.

¹⁰⁷ En julio de 1949 Goeritz comentaría por carta a Westerdahl: "B. Palencia se declaró desde Madrid solidario con la escuela de Altamira, pero luego dijo que el arte abstracto sea una tontería, etc. etc.– Supongo que lo hizo porque tenía envidia por el éxito de la

exposición 'Ferrant-Goeritz'. Empezó a hablar mal de todo el mundo, es decir: de todos que se habían declarado en pro del arte moderno. Luego hizo unas cosas poco agradables, así que hemos preferido todos olvidar a su existencia" (Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 19-VII-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 443).

¹⁰⁸ El primer artículo publicado fue el del propio Enrique Canito, director de *Ínsula*, sobre "Albert Beguin. Peregrino de lo absoluto" (n.º 42, VI-1949). Westerdahl publicó en julio de 1949 (n.º 43) el artículo "Angel Ferrant y su arte" y en mayo de 1950 (n.º 53) el dedicado a "Ben Nicholson y su arte". Fue Ricardo Gullón, sin embargo, el protagonista de esta sección con artículos como: "El caso Artaud" (n.º 47, XI-1949), "Diálogo con Vicente Aleixandre" (n.º 50, II-1950), "Wordsworth" (n.º 56, VIII-1950) y "William Faulkner" (n.º 60, XII-1950), entre otros.

¹⁰⁹ Goeritz, Mathias: Carta a Jorge Romero Brest, 7 de diciembre de 1949, repr. en Giunta, Andrea: *Goeritz / Romero Brest. Correspondencias, op. cit.*, pp. 45-46.

¹¹⁰ Cfr. Cuahonte de Rodríguez, María Leonor: *op. cit.*, p. 44.

¹¹¹ Asta, Ferruccio, y Rodríguez, Ana María: *op. cit.*, p. 18.

¹¹² Goeritz, Mathias: Carta a Jorge Romero Brest, 3 de marzo de 1949, repr. en Giunta, Andrea: *Goeritz / Romero Brest. Correspondencias, op. cit.*, p. 37.

¹¹³ Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 3-III-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 425.

¹¹⁴ Anguera, M.^a del Mar: *El Grupo Pórtico (1947-1952), op. cit.*, p. 200.

¹¹⁵ Goeritz, Mathias: *Grupo Pórtico de Zaragoza* (cat. exp.), Santander, Saloncillo Alerta, 1949.

¹¹⁶ Si en un primer momento Goeritz se sintió liberado de las trabas del conservadurismo artístico español, pronto, sin embargo, sus esperanzas se vieron frustradas ante la constatación de la omnipresencia del muralismo mexicano y el desprecio hacia el arte europeo. "El entusiasmo desmedido que Mathias tuvo a su llegada al país, que se le convirtió en vicio, como solía decir," ha escrito Ida Rodríguez Prampolini, "fue apagado durante una cena en casa del historiador Edmundo O'Gorman. Habíamos invitado a nuestros amigos más cercanos: el arquitecto Luis Barragán, al célebre Chucho Reyes Ferreira, futuro *hembarrador* de 'Los hartos', al historiador del arte Justino Fernández, al arquitecto Enrique del Molar y a otras distinguidas personalidades del mundo cultura mexicano. Mathias hablaba incansablemente de arte y de los que para él eran los máximos representantes, Klee y Miró. De repente, uno de los invitados dijo ¿cómo es posible que usted nos hable a los mexicanos que tenemos a los grandes pintores del siglo XX, a los muralistas, de las carajaditas de Klee? / Mathias comprendió que México, como España, no estaba aún preparado para aceptar el mensaje universal y contemporáneo que él se empeñaba en propagar. / Muy poco después comenzarían los ataques a su persona y obra." (Rodríguez Prampolini, Ida: "La Escuela de Altamira", *op. cit.*, p. 55).

¹¹⁷ Véase AA.VV.: *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar, op. cit.* y AA.VV.: *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, Publicaciones Escuela de Altamira, 1951.

¹¹⁸ Véase Arnaldo, Javier: "España, 1950: La abstracción como vuelta al orden", *La Balsa de la Medusa*, n.ºs 55-56, Madrid, 2000. Los vínculos entre los foros citados y la Escuela de Altamira no sólo fueron teóricos. Rafael Santos Torroella asistió al I^{er} y II^{eme} Congrés International de la Critique d'Art de París, de donde mandó crónicas a la *Revista de Ideas Estéticas*, y Baumeister participó en las conversaciones de Darmstadt.

¹¹⁹ Tal aproximación por parte de la crítica al fenómeno del arte contemporáneo no estaba exenta de un posicionamiento partidista en favor de determinadas corrientes artísticas –por lo general las más descomprometidas– frente a movimientos problemáticos como el dadaísmo o el surrealismo. Así pues, si bien es cierto que las reuniones de Santillana del Mar eran herederas de la renovación artística de los años veinte y treinta, sus integrantes – activos a partir de entonces también en los debates artísticos de la capital española –, constituían el sector menos comprometido ideológicamente del arte de la renovación artística de preguerra. Desaparecidos artistas y críticos como Josep Renau, Francesc Carreño, Domingo López Torres, etc. – detractores del "arte puro" –, ocuparon su lugar aquellos vinculados a una concepción autónoma y desideologizada del arte. Por lo demás, estos encontraron temprano refrendo entre los sectores más aperturistas del catolicismo español, encabezados por Luis Felipe Vivanco, quien a fuerza de acentuar los contenidos espiritualistas del arte contemporáneo, difundió una visión consoladora y evasiva de la creación artística. Véase Arnaldo, Javier: "Mathias Goeritz en la cultura española de postguerra. Ficción de una nueva prehistoria", *op. cit.*, p. 102; Arnaldo, Javier: "España, 1950: La abstracción como vuelta al orden", *op. cit.*, p. 3 y ss; y López Manzanares, Juan Ángel: "La renovación artística española de fines de los cuarenta bajo el signo del 'absolutismo plástico'", en *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil* (cat. exp.), Madrid, Sala de las Alhajas, 1999, pp. 130-131.

¹²⁰ El paso de Vivanco por Santillana del Mar abrió los ojos de un tipo de arte que él consideraba indisolublemente ligado a los ideales católicos, sumándose así a los partidarios de la renovación del arte religioso, como el padre Couturier en Francia. Véase cap. IV.

¹²¹ Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Guadalajara, México, 12-XII[-1949]. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 447.

¹²² Vivanco, Luis Felipe: "La lección de Altamira", *Escorial*, t. XX, n.º 61, Madrid, IX-1949; Vivanco, Luis Felipe: "Realidad e irrealidad en el arte abstracto", *Escorial*, t. XX, n.º 62, Madrid, X-1949; Westerdahl, Eduardo: "La Escuela de Altamira y su primer Congreso Internacional de Arte", *Ínsula*, n.º 47, Madrid, 15-XI-1949; Gullón, Ricardo: "La Escuela de Altamira", *Correo Literario*, n.º 2, Madrid, 15-VI-1950; y Westerdahl, Eduardo: "La Escuela de Altamira", *Ínsula*, n.º 62, Madrid, 15-II-1951.

¹²³ Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Guadalajara, México, [VIII(?)-1950]. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 450.

¹²⁴ Ferrant, Ángel: Carta a Víctor y Anita Imbert, Madrid, 1-X-49. Barcelona, Archivo particular Familia Imbert.

¹²⁵ Cfr. Cabañas, Miguel: *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996, p. 70.

¹²⁶ Ferrant, Ángel: "Una definición de la Escuela de Altamira en 1951", *Ver y estimar*, n.º 27, Buenos Aires, IV-1952, pp. 37-41, en: Ferrant, Ángel: *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios* (ed. de Javier Arnaldo y Olga Fernández), Madrid, Visor, 1997, p. 169. Los autores de la edición señalan que en el manuscrito original figuran las palabras autógrafas: "Leído en la 3.ª reunión". Ello unido a la fecha del mismo –noviembre de 1951– hacen suponer que se leyó en las mencionadas terceras reuniones de la Escuela de Altamira, celebradas en Madrid.

¹²⁷ Ory, Carlos Edmundo de: "Cuatro escultores actuales", *Cuadernos Hispano-americanos*, n.º 19, t. VII, Madrid, I/II-1951, p. 69.

¹²⁸ Conversación con Eudaldo Serra, Barcelona, 26-IX-2000.

¹²⁹ Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 31-V-1949. Barcelona, Archivo particular de Eudald Serra. Formado en la tradición historicista y académica en los años treinta, Ferreira había iniciado hacia 1945 un proceso de simplificación plástica que le conduciría a priorizar el volumen escultórico. Así se aprecia ya en 1947, en obras como *Desnudo* (1947, escayola, 120 cm, localización desconocida), presentado en la muestra *Lago, Guerrero, Palazuelo, Valdivieso, Ferreira, Lara*, celebrada en la Galería Buchholz en diciembre de 1947. Al año siguiente Ferreira obtuvo una beca del gobierno francés para viajar a París. A su vuelta a Madrid, se produjo uno de los períodos más creativos del escultor madrileño. Como señalase Ferrant en la carta aludida, Ferreira había expuesto en abril de 1949, en Buchholz, varias de sus esculturas junto a litografías de André Masson. Camón Aznar, comentarista de la muestra, destacaría a propósito de las obras mostradas la búsqueda por parte de Ferreira de masas limpias y amplios ritmos curvilíneos, dentro de un afán por estilizar las formas naturales y dotarlas de monumentalidad. (Camón Aznar, José: "Arte y artistas: revista de exposiciones en Madrid", *ABC*, Madrid, 3-IV-1949).

¹³⁰ En carta del 14 de junio de 1949 Goeritz escribió a Westerdahl: "Muchísimo me ha interesado la obra de Ted Dyrssen. La encuentro –según las fotos– muy seria y original. Pueden Ustedes estar feliz tener en Canarias un artistas de tal tamaño. Excepto a Angel Ferrant, no hay ningún escultor de la importancia de Dyrssen en España. Creo que tendrá un futuro grande. ¡Cuánto me gustaría conocerle! Si quiere que me ocupo de una posible exposición en Madrid (PALMA o BUCHHOLZ), lo hago con muchísimo gusto. [...] Le ruego hablar a 'Cobalto' de Dyrssen (lo haré también), porque quieren organizar en otoño una exposición de escultura buena y viva en Barcelona, y les falta material. El escultor Serra en Barcelona será el organizador, y una o dos fotos bastarán para convencer a Serra que entre los 3 o 5 escultores tiene que figurar Dyrssen (a pesar de no ser Español). No sé las señas de Serra, pero Santos Torroella está en contacto continuo con el. Se puede siempre referir a esta carta mía, porque Serra me preguntó en Barcelona (hace 3 semanas) si no sé algún material bueno. Y aquí tenemos el caso de tener algo que será de lo más sorprendente y de lo más fuerte de la exposición.– Esta tarde pienso enseñar las fotos a Ferrant.–" (Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 14-VI-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 431).

¹³¹ Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 14-X-1949. Barcelona, Archivo particular de Eudald Serra.

¹³² Oteiza, al igual que Serra, había regresado a Bilbao en 1948 tras largos años de estancia en Sudamérica, donde estudió la escultura megalítica americana y se interesó por la obra de Henry Moore y Torres-García. Sus planteamientos plásticos, en tal sentido, se acercaban a los de la Escuela de Altamira. En el *VII Salón de los Once*, en marzo de 1950, Oteiza expuso siete obras: *Guerreros, Bañista, Figuras, Mujer acostada*, y tres *Maternidades*. Si en la primera de ellas –1949, aluminio, 23 x 10 x 6 cm, Madrid, Colección Pablo Schabelsky–, Oteiza experimentaba con la apertura de vacíos en la masa escultórica con un sentido esencialmente expresivo, en *Mujer recostada* (1949, yeso, localización desconocida) repetía la tipología de Henry Moore de figuras reclinadas, pero sustituyendo la manera pesada y monumental del escultor inglés por la unión de unidades tronco-piramidales invertidas, con un sentido dinámico. En la muestra se incluían también varios refractarios, material pobre procedente de los desechos de la empresa de porcelana eléctrica donde trabajaba Oteiza. La tosquedad expresionista de estos últimos los haría, a ojos de Saura –comentarista ocasional de la muestra en las planas del semanario estudiantil *La Hora*– "semejante[s] a las realizaciones casuales de la naturaleza, con apariencias de aerolito o rocas comidas por la erosión [...]". (Saura, Antonio: "El séptimo Salón de los Once", *La Hora*, 2ª ép., n.º 50, Madrid, 12-III-1950).

¹³³ Entre las obras mostradas por Ferreira se encontraban *Torso* –seleccionada entre las once mejores de la temporada–, *El vencido* y *Mujer desnudándose*, esculturas todas ellas que se distancian netamente de sus primeras obras académicas para compartir un

tipo de figuración de carácter biomorfo, basada en la obra de Jean Arp. La muestra de Ferreira, fue contemplada –entre otros– por Antonio Saura, quien referiría en las páginas de *La Hora* la cualidad de esfinges de algunas de sus obras, “que tuvieran muchos siglos de vientos y aguas puras, bajo la erosión, y más aún; aerolitos tocados con una llama maravillosa cargada de espiritualidad y sencillez”. (Saura, Antonio: "Un escultor y un pintor", *La Hora*, 2ª ép., n.º 56, Madrid, 14-V-1950). También Camón Aznar aludiría a este aspecto que acercaba singularmente a Ferreira a las preocupaciones plásticas de Ferrant. Para el crítico aragonés, junto a algunas obras de tipo embrionario, como *Torso*, otras “parecen por el contrario proceder del roce milenar de torrentes y vientos”. (Camón Aznar, José: “Arte y artistas. El escultor Ferreira y el pintor Moreno de Cala, en la sala Palma”, *ABC*, Madrid, 27-IV-1950).

¹³⁴ Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 6-IX-1950. Barcelona, Archivo particular de Eudald Serra.

¹³⁵ Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 12-II-1950. Barcelona, Archivo particular de Eudald Serra.

¹³⁶ Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 14-IV-1950. Barcelona, Archivo particular de Eudald Serra.

¹³⁷ En marzo de 1951 Ángel Ferrant habla de seis obras vendidas por Serra al comenzar de la exposición madrileña (Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 16-III-1951. Barcelona, Archivo particular de Eudald Serra). Más adelante, el 18 de mayo de 1951, se refiere a la venta de *Centauro* por un coleccionista madrileño (Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 18-V-1951. Barcelona, Archivo particular de Eudald Serra).

¹³⁸ Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 2-IV-1951. Barcelona, Archivo particular de Eudald Serra.

¹³⁹ Ferrant, Ángel: texto escrito el 31 de marzo de 1951 para ser leído en Radio Nacional, Madrid. Valladolid. Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano. Centro de Documentación, Fondo Ferrant.

¹⁴⁰ Ángel Ferrant expuso seis esculturas –*Muchachas, Mutación telúrica, Partenogénesis, Hermandad curvilínea, Estatua y El salto*–, y diez dibujos –*Grupo, Torero, Adán y Eva, Adán, Figuras en lo alto, Formas de barro cocido, Figura, Hermanas, Figura para piedra y Barro cocido*–. Carlos Ferreira también mostró seis esculturas –*El pájaro de mar, Forma submarina, Mujer sobre el mar, Forma de superficie, Pez y Maternidad*–, y diez dibujos –*Fecundación, Mujer, Orfeo, El dolor, El dolor (estudio de la cabeza), Reproducción, Mujer en el mar, Génesis de Eva, Dos mujeres y Leda*; Oteiza expuso cinco esculturas –*Hombre cogido, Maternidad, Mujer con el hijo, Figura masculina para “Regreso de la Muerte” y La mujer de Lot*– y dos dibujos para “*Estatua de la Esfera*”; las obras mostradas por Eudald Serra fueron también cinco esculturas –*Centauro herido, Beso, Maternidad, Acróbatas y Manola*– y ocho dibujos –*Enamorados, Acróbatas, Vacas en el corral, Toros, Toros, Picador, El hogar e Intimidación*.

¹⁴¹ Carlos Ferreira, por ejemplo, en una entrevista con fecha de junio de 1950, aludiría a la necesidad de proporcionar a la materia escultórica inerte, vibración y calor emotivo, haciendo hablar a los volúmenes por sí mismos. Véase Anónimo: "Carlos Ferreira", *Índice de Artes y Letras*, n.º 30, Madrid, VI-1950.

¹⁴² Jean Arp veraneó en 1931 Cadaqués y al año siguiente visitó Barcelona junto a su mujer, Sophie Taeuber-Arp. Su obra figuró en diversas muestras de fines de los años veinte y comienzos de los años treinta. Ya en 1929, participó en la *Exposición de Arte Nacional y Extranjero* celebrada en las Galeries Dalmau. En 1934, por mediación de ADLAN, realizó una exposición individual en la Joyería Roca de Barcelona. Arp participó también en la *Exposición Surrealista de Tenerife* (1935) y en la *Exposición de Arte Contemporáneo* (1936), ambas celebradas en Santa Cruz de Tenerife. Entre las referencias a su obra, destacan los artículos monográficos de Luis Fernández en A.C.

(Barcelona, 1932), y de Domingo López Torres en *Gaceta de Arte* (Santa Cruz de Tenerife, 1935), así como la reproducción de dos obras y dos poemas suyos en el número monográfico de 1934 de la revista barcelonesa *D'Ací i d'Allà*. Más allá de estos hechos, su influjo se hizo patente en el primer lustro de los años treinta en artistas como Leandre Cristòfol, Ramon Marianello y Jaume Sans en Barcelona, y Alberto, Díaz Yepes y Benjamín Palencia en Madrid.

¹⁴³ Terracota, 23 x 30 x 19 cm, Barcelona, colección particular.

¹⁴⁴ Bronce, 22 x 21,5 x 10,2 cm, Rolandseck, Fondation Jean und Sophie Taüber Arp.

¹⁴⁵ Localización desconocida.

¹⁴⁶ Aspecto este que le aproxima a artistas como Lago, Lara y Valdivieso, con los cuales mantuvo una estrecha amistad.

¹⁴⁷ Aluminio, 46 cm alt., colección particular

¹⁴⁸ En obras como en *Forma de superficie* (c. 1950) o *Pez* (c. 1950) –también mostradas en Buchholz– su perfil circular y su escasa masa, acentúa esta sensación.

¹⁴⁹ Piedra tallada, 82 x 14 x 12 cm, Barcelona, colección particular.

¹⁵⁰ Localización desconocida.

¹⁵¹ Corcho policromado y alambre sobre tablero, 69 x 52 cm, Madrid, colección particular.

¹⁵² Corcho policromado, madera e hilo sobre tablero, 66,5 x 50 cm, Barcelona, colección particular.

¹⁵³ Corcho policromado y madera sobre tablero, 64 x 47 cm, Madrid, Colección Westerdahl.

¹⁵⁴ Localización desconocida.

¹⁵⁵ Refractario, 19 x 5 x 7 cm, Madrid, colección particular.

¹⁵⁶ Fundición, 53 x 12 x 21 cm, Madrid, colección particular.

¹⁵⁷ Fundición en bronce, 44 x 13 x 18 cm, Alzuza (Navarra), Museo Oteiza Museoa.

¹⁵⁸ Piedra, 44 x 20 x 16 cm, Madrid, colección particular.

¹⁵⁹ Breuil (abate): "L'Art Oriental d'Espagne", *Cahiers d'Art*, año V, n.º 3, 1930, pp. 136-138.

¹⁶⁰ Palencia, como ha demostrado Eugenio Carmona, se había aproximado a las pinturas rupestres levantinas ya en los años treinta, a raíz de un artículo del abate Breuil publicado en la prestigiosa revista *Cahiers d'Art* en 1930. Originario de Albacete –donde se encuentran las pinturas rupestres levantinas de Alpera y Minateda–, Palencia emprendió entonces varias pinturas muy simples en su constitución, formadas por figuras esquemáticas delineadas en su contorno o realizadas en tintas planas, sobre una superficie uniforme, carente de perspectiva. En ellas, tanto las mismas figuras –estilizaciones de las ya esquemáticas representaciones neolíticas levantinas, en las que el cuerpo aparece convencionalmente representado por un triángulo en forma de campana–, como los tonos sepia y negro lavado empleado, remiten a las pinturas prehistóricas. Véase Carmona, Eugenio: "Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el 'Arte Nuevo' (1919-1936)", en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936* (cat. exp.), Valencia, Albacete, Castellón, Murcia, Valladolid, Vigo, León, Santander, Madrid, 1994, p. 70.

¹⁶¹ Hugnet, Georges: "Joan Miró ou l'enfance de l'art", *Cahiers d'Art*, París, 1931, año VI, n.º 7-8, pp. 435-340.

¹⁶² En palabras de Christopher Green: "Miró permitió la formación de una idea de sí mismo como receptor pasivo de una inspiración alucinatoria que 'encuentra' al hacer rayas, o gracias a la suerte, pero ocultó los detalles de los procedimientos reales incluso a sus más cercanos defensores". (Green, Christopher: *Picasso y Miró, 1930. El mago, el niño y el artista*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1992, p. 39).

¹⁶³ Gullón, Ricardo: "Algunas ideas sobre Altamira y el arte moderno", en AA.VV.: *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar, op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁶⁴ Sigfried Giedion señaló a propósito de esto: "Debemos a artistas como Kandinsky y Klee el habernos abierto con sus obras nuevas panorámicas, que poco a poco nos permiten comprender la concepción espacial del arte primero. Ellos nos han abierto los ojos a una organización artística de la imagen que no depende exclusivamente de las líneas verticales" (Giedion, Sigfried: *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza Forma, 1981, p. 595).

¹⁶⁵ Vázquez de Castro, Juan: *Tony Stubbing. 1921-1983* (Trabajo de Investigación inédito), Madrid, Departamento de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense, 1996, pp. 19-20.

¹⁶⁶ Camón Aznar, José: "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 22-I-1949.

¹⁶⁷ Cera sobre papel, 15,5 x 11 cm, Madrid, Colección Mario F. Barberá

¹⁶⁸ Anónimo: "Tony Stubbing", *Correo Literario*, n.º 17, Madrid, 1-I-1951.

¹⁶⁹ Aunque Millares no tardó en dejar atrás los modelos dalinianos, el ejemplo del pintor ampurdanés le convenció de que el arte no debía ser "una mera copia desprovista de realidad, sino el descubrimiento de esa realidad en la libertad y el concepto creadores", como señalaría en sus memorias. Véase Millares, Manolo: *Memorias de infancia y juventud* (prólogo y notas de Juan Manuel Bonet), Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998, p. 111.

¹⁷⁰ No hemos podido acceder al catálogo de la exposición de Clan. Juan Manuel Bonet ha sostenido que las primeras muestras del pintor canario en Barcelona –Galerías Jardín– y Madrid –Galería Clan–, ambas en 1951, estuvieron compuestas por sus vistas de puertos y refinerías inspiradas en la obra de Joaquín Torres-García. Sin embargo, en una carta a Rafael Santos Torroella, fechada el 29 de agosto de 1951, Millares señalaría: "El llamado *Aborigen* núm. 1 lo envié a la *Bienal de Madrid* por medio de nuestro amigo Eduardo Westerdahl. Los dos restantes irán a mi exposición de Madrid la próxima temporada". (Millares, Manolo: Carta a Rafael Santos Torroella, Las Palmas, 29-VIII-1951; repr. en *Millares* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 42). Véase también Machado, Leocadio: "Otras Exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, n.º 46, Madrid, 15-XII-1951.

¹⁷¹ Manolo Millares abandonó la revista *Planas de Poesía* (1949-1951), que él mismo había fundado, cuando Rafael Roca y Agustín Millares incluyeron sin consultárselo en la solapa del número del 5 de febrero de 1951, ilustrado por el artista canario, la frase de Josep Renau, "Si el buril de Durero tuviera que representar en nuestros días las plagas que azotan a la humanidad, tendría que añadir uno más a sus cuatro fatídicos jinetes: el del Abstraccionismo." La revista *Planas de Poesía* todavía editó cinco números más antes de ser clausurada por la censura en octubre de 1951, previo encarcelamiento de José María y Agustín Millares, y de Rafael Roca, acusados de subversión y pertenencia al Partido Comunista (Paéz, Jesús: "Introducción", en *Planas de Poesía* (ed. facsímil), La Laguna, 1994, vol. I, pp. XVI-XVII). Agradezco a Emmanuel Guigon la ayuda que me ha prestado para acceder a esta publicación, desgraciadamente poco difundida en la Península.

¹⁷² Integraron el grupo Elvireta Escobio, Juan Ismael, Alberto Manrique, Plácido Fleitas, Felo Monzón, José Julio Rodríguez y el propio Millares.

¹⁷³ Millares, Manolo: Carta a Eduardo Westerdahl, Las Palmas de Gran Canaria, 21-V[-1951] . La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 604. Tal congreso no llegó a realizarse. Otro de los artitas de “LADAC”, cuya obra se aproximaba singularmente a la plástica de Mathias Goeritz y a los debates de Santillana del Mar, era –a decir de Juan Manuel Bonet– José Julio Rodríguez, quien en 1950 presentó en el Museo Canario una muestra de papeles de “arte absoluto”. Véase Bonet, Juan Manuel: en Millares, Manolo: *Memorias de infancia y juventud*, *op. cit.*, p. 112, nota 81.

¹⁷⁴ Westerdahl, Eduardo: *Manolo Millares*, Las Palmas de Gran Canaria, Guagua, 1980, p. 14.

¹⁷⁵ Véase Santana, Lázaro: “Viaje a la semilla”, en *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y Canarias. 1910-1960* (cat. exp.), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1992.

¹⁷⁶ Según Juan Manuel Bonet, Millares utilizaría en 1951 para referirse a su propia pintura la expresión de “arte absoluto” acuñada por Alberto Sartoris en la Escuela de Altamira. Véase Bonet, Juan Manuel: “Para un retrato de Manolo Millares”, en *Millares* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 21.

¹⁷⁷ Millares conocía a Doreste desde 1944, quien se implicó mucho en los debates de la “Escuela de Altamira”. En las segundas reuniones leyó una comunicación titulada “El arte abstracto”. También escribió sobre la Escuela de Altamira en diversos periódicos. Véase Doreste, Ventura: “Teoría y realidad de la Escuela de Altamira”, *Ínsula*, n.º 55, Madrid, 15-VII-1950.

¹⁷⁸ Bonet, Juan Manuel: en Millares, Manolo: *Memorias de infancia y juventud*, *op. cit.*, p. 112, nota 82.

¹⁷⁹ Millares, Manolo: *Memorias de infancia y juventud*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸⁰ Millares, Manolo: Carta a Rafael Santos Torroella, Las Palmas, 29-VIII-1951; reproducida en *Millares*, *op. cit.*, pp. 44-45.

¹⁸¹ Óleo sobre lienzo, 75 x 95 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano.

¹⁸² França, José Augusto: *Millares*, Barcelona, Polígrafa, 1977, pp. 24-27. También Eduardo Westerdahl aludiría a las diferencias de las obras de ambos autores: “[...] los personajes gesticulantes de Miró tenían los ojos puestos en las constelaciones, en el vuelo de los pájaros. El ‘Carnaval del Arlequín’ tenía un juego de suspensiones, dados y muñecos, conos, círculos y triángulos, figuras en ondulación y en vuelo. Todo lleno de una encantadora profusión de colores y de una alegría vital extraordinaria. Millares se sentiría interesado por estos cuerpos regados en el espacio, pero partía de unos antecedentes graves, en los que no había ensoñación ni carnaval. Su problema era distinto. Sin humor, sin estallidos de color, sin el alto juego de constelaciones, se encerró en su propia naturaleza hermética, en su intimidad, en sus aborígenes y, aislado, creció su violencia ante una sociedad hostil que por muchas razones no amaba [...]”. (Westerdahl, Eduardo: *Manolo Millares*, *op. cit.*, pp. 17-18).

¹⁸³ Pastel sobre tela de algodón, montado sobre arpillera, 69 x 61 cm, Berna, Kunstmuseum, Fundación Hermann y Margrit Rumpf.

¹⁸⁴ Los símbolos guanches, pese a todo, ofrecían a Millares un vocabulario en exceso limitado y localista, que pronto hubo de sustituir por la indagación en las capacidades expresivas de materiales no convencionales, como la arpillera. Véase Bozal, Valeriano: “La estela y el muro”, *La Balsa de la Medusa*, n.º 24, Madrid, 1992, p. 52 y ss.

¹⁸⁵ Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm, colección particular.

¹⁸⁶ En una carta a Eduardo Westerdahl fechada en mayo de 1950 Stubbing aseguró haber visto a un americano que utilizaba el esmalte de manera pareja a la suya, sorprendiéndose de la coincidencia con sus propios experimentos pictóricos del año anterior (Stubbing, Tony: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, V-1950. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 929). Pollock empezó a ser conocido en Europa a raíz de su participación en la Bienal de Venecia de 1950. La carta de Stubbing podría coincidir con los preparativos de la muestra italiana.

¹⁸⁷ Óleo sobre tela, 38,5 x 48,5 cm, Madrid, Colección Hugo Westerdahl.

¹⁸⁸ Juan Vázquez de Castro ha señalado: “La obra presentada revela el impacto que le produjeron la cuevas prehistóricas, significativamente para él, más que por el acabado bisonte, por el conjunto de signos abstractos e indescifrables que albergaban. Eran sobre todo el estímulo para una nueva experimentación. El ambiente en Santillana había sido, al mismo tiempo, entusiasta en la defensa del arte abstracto y había creado muchas expectativas a una creación que ya no tenía por que ser solitaria y a contracorriente”. (Vázquez de Castro, Juan: *Tony Stubbing*, *op. cit.*, p. 23.)

¹⁸⁹ Óleo, guache y papel encolado sobre tabla, 121 x 120 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹⁹⁰ Como homenaje a Joan Miró, Stubbing introdujo en esta obra una reproducción de la obra *Pintura mural para Joaquim Gomis* (1948), óleo sobre fibrocemento, 125 x 250 cm, Oviedo, Colección Masaveu.

¹⁹¹ Stubbing, Tony: “Tony Stubbing”, *Bisonte*, n.º 1, Santander, 1950, p. 10.

¹⁹² Anónimo: “Tony Stubbing”, *Correo Literario*, *op. cit.*

¹⁹³ Entre otras, la celebrada junto a Oriola, Peyrot, Quirós, Martínez Novillo y San José (Galería Estilo, 1952), *Arte Fantástico* (Galería Clan, 1953) y *Artistas de Hoy* (Fernando Fe, 1954).

¹⁹⁴ Además de la muestra de Buchholz, Stubbing volvería a mostrar sus pinturas al público en mayo de 1954 en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes. El catálogo sólo alude al número de obras expuestas –34 óleos–, algunos de grandes dimensiones. Véase Castro Arines, José de: “Stubbing”, *Informaciones*, Madrid, 22-V-1954.

III. EN TORNO AL SURREALISMO

1. Actualidad del surrealismo en la postguerra

El surrealismo jugó un papel fundamental en el arte de la postguerra al abrir las puertas a nuevos medios de experimentación plástica que serían determinantes en la gestación de movimientos como el expresionismo abstracto o el informalismo. Poco antes de comenzar la Segunda Guerra Mundial, se encontraba todavía en su apogeo. Fue entonces cuando André Breton, respondiendo a la vertiente más experimental de la última pintura surrealista –valga recordar las calcomanías de Oscar Domínguez, los ahumados de Wolfgang Paalen, las “morfologías psicológicas” de Matta, los *grattages* de Esteban Francés, etc.–, publicó su ensayo "Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste" (1939). En él, el poeta y ensayista francés animó a los pintores a buscar nuevos contenidos a partir del automatismo¹.

El automatismo se habría de convertir en los años siguientes, en inagotable fuente de experimentación artística. Su adopción por parte de la nueva generación de pintores de Nueva York –donde el núcleo central de los surrealistas emigró a comienzos de la Segunda Guerra Mundial– fue fundamental en la gestación del expresionismo abstracto americano. Durante los años que duró la guerra, artistas como Matta y Masson expusieron en museos y galerías de Nueva York. Con Breton a la cabeza, los surrealistas colaboraron junto a los jóvenes pintores americanos en las revistas *View* y *VVV*. Pero más que ningún otro, el verdadero hito de la estancia americana de los surrealistas lo constituyó el texto de Breton, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* (1941), editado con ocasión de la publicación del catálogo de la galería Art of this Century². En él se podía leer: "Mantengo que el automatismo gráfico, tanto como el verbal, sin prejuicio de las tensiones individuales profundas que tiene el mérito de manifestar y en cierta manera de resolver, es el único medio de

expresión que puede satisfacer plenamente a la vista o al oído al realizar la *unidad rítmica* (tan apreciable en el dibujo y el texto automáticos como en la melodía o en los nidos) única estructura que responde a la no distinción, cada vez mejor establecida, de las cualidades sensibles y de las cualidades formales, a la no distinción, cada vez mejor establecida, de las funciones sensitivas y de las funciones intelectuales (y es en este sentido el único que satisface igualmente al espíritu)"³.

El automatismo sería igualmente decisivo en la génesis de un amplio grupo de movimientos experimentales europeos opuestos tanto a la abstracción geométrica como al realismo socialista. El más conocido de todos ellos es el grupo "Cobra", nacido en 1948⁴. Asimismo, cabe recordar al "Movimiento Nucleare" italiano, fundado en 1952⁵, y al "Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste", que data de 1954⁶. El automatismo supuso para todos ellos la posibilidad de fundir en un solo acto creación plástica y representación.

Como ha señalado Dore Ashton: "Aparte de su gran afición a la ambigüedad, los surrealistas exploraron desordenadamente uno de los motivos que preocuparía profundamente a los pensadores y divulgadores de la postguerra: la contingencia. Al insistir en la importancia del azar en la creación, al demostrar, mediante su comportamiento artístico, sus ganas de arriesgarse, los surrealistas hicieron su aportación a los debates filosóficos, tan intensos después de la guerra, sobre el papel de la contingencia en la vida humana"⁷. El ejercicio del automatismo surrealista, por lo tanto, sobrepasó los límites de la formulación estética, para enlazar con el pensamiento existencialista de postguerra.

La creciente importancia del automatismo, pese a todo, contrasta con la pérdida de prestigio del surrealismo en el panorama cultural de la postguerra francesa y con la propia evolución del pensamiento de André Breton en los años cuarenta y cincuenta. El exilio de la plana mayor del surrealismo a los Estados Unidos en tiempos de la Segunda Guerra Mundial suscitó no pocas críticas, procedentes en su mayoría de medios afines al

PCF, que tan destacado papel jugó en la Resistencia a la ocupación Nazi. Como contestación a dicha situación, en 1945 apareció la primera historia del surrealismo, escrita por Maurice Nadeau⁸. En ella, tras un pormenorizado recorrido por la adscripción de Breton al pensamiento marxista, las crisis internas derivadas del compromiso político de escritores como Pierre Naville o Louis Aragon, y la ruptura final de los surrealistas con el PCF, el historiador francés alababa la independencia de criterio de Breton, capaz de mantenerse equidistante de la autonomía del arte y del compromiso social, anteponiendo la liberación espiritual del ser humano a cualquier otro fin estético o político. No todas las voces de la postguerra fueron tan benévolas con Breton. Jean-Paul Sartre, por ejemplo, arremetió contra lo que consideraba falta de compromiso real de los surrealistas en su influyente ensayo "Qu'est-ce que la littérature?", de 1947.

Sarte escribió su ensayo el mismo año en que la exposición internacional *Le Surréalisme en 1947* abriese sus puertas en la Galerie Maeght. En ella, bajo un carácter casi ritual, Breton insistió en la necesidad de un anclaje mítico para el arte moderno, motivado en gran medida por la fuerte impresión recibida en sus visitas a los indios americanos y a los indígenas de Haití, antes de su regreso a Francia. La exposición *Le Surréalisme en 1947* no halló, sin embargo, el eco esperado. Asger Jorn, futuro miembro del grupo "Cobra", no dudó en interpretarla como una iniciativa reaccionaria, cargada de idealismo seudo-espiritualista, frente al materialismo demandado por los medios comunistas y hecho suyo por el surrealismo revolucionario de "Cobra"⁹.

Según José Pierre, la constatación por parte de Breton de que la Segunda Guerra Mundial había acabado por arruinar de una vez por todas la estima en la civilización industrial, le llevó a arremeter contra la vanidad estética de la obra de arte sustentada exclusivamente en su estricto valor plástico y contra la vanidad intelectual del artista moderno¹⁰. Su mirada se tornó hacia el arte primitivo y las manifestaciones artísticas de los enfermos mentales, hecho que no fue comprendido por artistas como Iaroslav Serpan,

Simon Hantaï, Judit Reigl, Riopelle, o el propio Antonio Saura, que poco a poco se fueron desligando del surrealismo. Aunque a comienzos de los cincuenta Breton mantuvo todavía un diálogo abierto con las nuevas corrientes artísticas –como lo demuestra su apoyo al “tachismo” de Charles Estienne–, sus intereses volverían a dirigirle hacia el mundo celta y hacia el erotismo; tema central de la segunda gran exposición internacional del surrealismo en la postguerra celebrada en la Galerie Daniel Cordier en 1959.

En España, el surrealismo centró el interés de críticos y artistas durante el segundo lustro de los años cuarenta. El que así ocurriese se debió a factores de diversa índole. En primer lugar hay que tener en cuenta que en las Islas Canarias y en Cataluña el surrealismo había alcanzado un fuerte desarrollo en los años veinte y treinta, con figuras de fuerte proyección internacional como Miró, Dalí y Oscar Domínguez.

En las Islas Canarias, en concreto, todavía estaba viva la memoria de la *Exposición Surrealista* organizada por la revista *Gaceta de Arte* en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife en 1935. Además, el pintor surrealista Juan Ismael participó, junto a Millares, Elvireta Escobio, Plácido Fleitas, Tony Gallardo, Alberto I. Manrique, Felo Monzón, José Julio Rodríguez, Santiago Santana y Fredy Szmull, en las actividades del grupo “LADAC”. Otro importante transmisor entre el arte de preguerra y el de postguerra, como ya tuvimos ocasión de ver, fue Eduardo Westerdahl, director de *Gaceta de Arte* en los años treinta y personalmente implicado en algunas de las publicaciones de “LADAC” dos décadas más tarde.

Por lo que respecta a Cataluña estos vínculos fueron aún más estrechos. Varios de los antiguos miembros de ADLAN –en concreto, Sebastià Gasch, Joaquim Gomis y Joan Prats–, fundaron el “Club 49” con el fin de patrocinar todas aquellas iniciativas enfocadas a la renovación del arte catalán¹¹. Prats y J. V. Foix, además, pusieron en contacto a los miembros de “Dau al Set” con Joan Miró y Salvador Dalí. Asimismo, lo que es un rasgo peculiar de la renovación artística catalana, en la

recuperación de la memoria histórica del surrealismo participaron críticos jóvenes, pero abiertos a las nuevas corrientes artísticas internacionales, como Rafael Santos Torroella, Alexandre Cirici Pellicer –miembros ambos del “Club 49”– o Juan-Eduardo Cirlot –integrante del grupo “Dau al Set”–. A Rafael Santos Torroella, concretamente, se debió una de las primeras iniciativas editoriales en torno al surrealismo: el número monográfico de la revista *Cobalto. Arte Antiguo y Moderno*, editado a finales 1948, que reunió a firmas como Dorival, Gasch, Gaya Nuño, Goeritz y Guinard. Alexandre Cirici Pellicer, por su parte, publicó un año más tarde dos libros pioneros en España: *Surrealismo y Miró y la imaginación* (ambos editados por Omega). 1949 fue también el año en el que Cirlot conoció a Breton en París y publicó su monografía sobre *Joan Miró* (Barcelona, Cobalto) y su *Diccionario de los ismos* (Barcelona, Argos), al que le siguieron sus conocidas *Introducción al surrealismo* (Madrid, Revista de Occidente, 1953) y *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (Barcelona, Producciones Editoriales del Noreste, 1953).

Otro factor que contribuyó a dar actualidad al surrealismo en el difícil momento de la postguerra española fue su carácter supra-estético; esto es, su defensa de la creación artística no como un problema meramente formal sino como un medio de conocimiento en pos de la consecución de un “hombre global”. Tàpies, por ejemplo, ha señalado en su *Memoria personal*: “[...] el descubrimiento del real activismo político de los surrealistas, de su ambición sinceramente revolucionaria, no podía dejar indiferente a mi rebelión de aquellos años, nacida del encontronazo con la brutal realidad inmediata de entonces, repugnantemente fascista y aburguesada”¹². El surrealismo, de hecho, llevaba implícito un esfuerzo por ampliar la experiencia humana fuera de los límites del racionalismo estrecho que iba mucho más allá del ejercicio de un lenguaje plástico determinado¹³. Se trataba, ante todo, de una vía de conocimiento capaz de elevar al hombre por encima de aquello que le constriñe, que refrena su

desarrollo como ser total, bien fuesen los tabúes de la moral corriente, la representación de tipo naturalista, o una realidad socio-política concreta.

A comienzo de los cincuenta, sin embargo, el surrealismo se vio eclipsado por el fuerte empuje de la abstracción en el panorama artístico internacional. Las críticas hacia él no tardaron en aparecer. El mismo número monográfico dedicado al surrealismo por la revista *Cobalto. Arte Antiguo y Moderno*, albergaba –por paradójico que pueda parecer– un triste balance de logros del movimiento francés¹⁴. A él hay que sumar otras duras acusaciones que se sucederían en los años siguientes, como las vertidas con ocasión de la segunda semana de arte de la Escuela de Altamira por Sebastià Gasch¹⁵, autor que ya desde fines de los años veinte viniese arremetiendo contra la falta de valores plásticos y morales del movimiento¹⁶. El propio Modest Cuixart, señalaría en el mismo foro: “Lo más próximo a nosotros, el arte abstracto, deriva de una fusión del surrealismo y del cubismo, los cuales pusieron los cimientos de una pintura que no sea tan literaria como el surrealismo ni tan formalística como el cubismo”¹⁷.

Ahora bien, si el surrealismo fue perdiendo su anterior prestigio –en buena medida debido a la propia deriva del pensamiento bretoniano–, el automatismo se reveló como la principal fuente de renovación plástica, jugando un papel determinante también en la génesis del informalismo español.

2. Preámbulo: El postismo

2.1. En búsqueda de la libre creación artística

La fortuna del surrealismo en Madrid fue en gran medida distinta al esquema hasta aquí delineado. En tal sentido, si hoy está en proceso de revisión historiográfica la idea de una evolución lineal del arte español de la posguerra que condujese, sin solución de continuidad, del surrealismo al informalismo, con más razón cabe plantearla en el caso madrileño. A

diferencia de lo ocurrido en otras partes de España –como Cataluña y las Islas Canarias–, donde la herencia surrealista permaneció latente durante la Guerra Civil y la primera postguerra, en Madrid desaparecieron prácticamente todos los nexos con el surrealismo de preguerra fruto del exilio y la muerte de algunos de los principales protagonistas del arte madrileño de los años veinte y treinta¹⁸.

José Caballero y Adriano del Valle protagonizaron a fines de los años treinta y comienzos de los cuarenta un intento de poner el lenguaje surrealista al servicio de los ideales del nuevo Régimen. Es lo que se conoce, pese a lo contradictorio del término, como “surrealismo falangista”. Como ha señalado Valeriano Bozal a propósito de José Caballero, ello pudo deberse a una inicial comunión con los ideales más anticapitalistas y revolucionarios de falange, tras la cual sobrevino el desengaño y el definitivo distanciamiento del régimen franquista¹⁹. Sea como fuere, la colaboración de Caballero en publicaciones como *Vértice* (San Sebastián-Madrid, 1937-1939) o *Laureados de España* (Madrid, Fermina Bonilla, 1939), vinculadas al Servicio de Prensa y Propaganda del Régimen franquista, no habría de tener continuidad, quedándose en una mera anécdota sin consecuencias.

Presa de un fuerte control ideológico, Madrid vivió durante años ajeno a cualquier manifestación surrealista. Los primeros intentos por entroncar con el surrealismo corrieron a cargo de Eduardo Chicharro Briones, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, fundadores del postismo a comienzos de 1945.

Las primeras noticias del postismo datan de noviembre de 1944. Fue entonces cuando, en una entrevista emitida por Radio S.E.U., Eduardo Chicharro Briones y Carlos Edmundo de Ory declararon su intención de dar nacimiento a un nuevo movimiento artístico-literario. A comienzos del año siguiente varios periódicos madrileños dieron noticia de la inminente publicación de la revista *Postismo*. Ésta salió finalmente a la luz el 31 de enero de 1945. Su presentación tuvo lugar en el Café Castilla. Félix

Casanova de Ayala ha recordado años más tarde aquel evento con las siguientes palabras: “El ‘postismo’ nace en Madrid, exactamente en el Café Castilla, hacia comienzos de 1945. Las triangulares tarjetas de visita (cada lado con un nombre de fundador) repartidas por éstos en dicho café, con ceremonial entre histórico e histórico, dejaron constancia de los tres nombres: Chicharro hijo (‘Chebé’), Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi”²⁰.

Desde su mismo nacimiento, el postismo adoptó una actitud no-conformista y hasta beligerante hacia el conservadurismo artístico de la postguerra. Movimiento de proyección fundamentalmente literaria, el postismo se opuso a la recuperación de modelos artísticos del pasado remoto, tal como venían haciendo “garcilasistas” y “neo-romanticistas” desde comienzos de los años cuarenta. Frente a ello, optó por una concepción literaria plenamente contemporánea. Su énfasis en la renovación y experimentación formal –tomando inclusive elementos del surrealismo–, le distanció, asimismo, de la nueva literatura social representada por la revista *Española*. En el terreno específicamente plástico el postismo arremetió contra el academicismo naturalista y la imposición de los grandes maestros de la pintura del Siglo de Oro como único modelo a seguir. Se desmarcó, además, de la renovación moderada gestada en torno a Benjamín Palencia y el paisajismo de la “Escuela de Madrid”.

El postismo trató de entroncar con la desmitificación del arte y el clima de libre creatividad vivido en torno a la Residencia de Estudiantes durante el segundo lustro de los años veinte. Los postistas no se limitaron a escribir poemas, editar revistas y celebrar exposiciones más o menos exiguas. Sus apariciones públicas en cafés y tertulias vistiéndose de manera estrafalaria para recitar textos inconexos, tuvieron una importante componente de *boutade* dadaísta. “Se recitaba ya anochecido un romance de Ochaíta”, ha recordado Casanova de Ayala, “cuando, de síncope y porrazo, aparecieron por aquella puerta (ha que no había ventanas) un par

de seres inidentificables en principio. Las chaquetas del revés, los calcetines en los bolsillos, a guisa de pañuelo, o calzando sus manos como guates y una calavera o algo parecido bajo el brazo. Se subieron sobre una de las mesas y comenzaron a emitir un extraño recitado de guturaciones y gorgoritos entre rítmicas convulsiones de todo su cuerpo. Yo me quedé sincopado frente a mi vaso de tinto, mientras otros miembros menos pacientes de la honorable reunión expulsaban al invasor. Luego me enteré de quiénes eran: Carlos Edmundo y 'Chebé', los 'postistas'²¹.

El postismo tuvo por precedente la amistad trabada en la Academia de España, en Roma, por Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro Briones en torno a 1930. El primero había sido becado y el segundo residía allí junto a su padre, antiguo director de la institución. Ambos realizaron fotografías y fotomontajes de inspiración surrealista, algunos de los cuales luego fueron reproducidos en las páginas de la revista *Postismo*²². Gregorio Prieto siguió en adelante su propio camino artístico, primero en Italia, durante los años treinta, y luego en España, con una obra influenciada por el clasicismo, el novecentismo italiano y, en menor medida, por el surrealismo²³. Chicharro, residente en Roma durante la Guerra Civil, regresó a España en 1943 junto al italiano Sernesi, quien permanecería en nuestro país hasta 1946. En Madrid, Chicharro trabó amistad con el poeta Carlos Edmundo de Ory, recién llegado él también a la capital española en julio de 1943, procedente de Cádiz. Ambos pasaron las vacaciones del verano de 1944 en Ávila, donde acordaron la creación de un nuevo movimiento artístico-literario. A la intención de Chicharro de escribir un *Manifiesto del postismo*, se sumó la propuesta de Ory de editar una revista. Los medios económicos de la misma corrieron a cargo de Sernesi, hijo del director de la sucursal de la Banca di Lavoro, en Madrid.

Tal como dejan traslucir sus manifiestos, el postismo fundamentó la creación poética en el libre ejercicio de la imaginación, eximida de los imperativos de la mimesis y del respeto a las normas del pasado. Siguiendo a André Breton, concedió un importante papel al inconsciente como

alumbrador de mundos inéditos y suministrador de la materia bruta de la creación artística. Elementos afines al pensamiento surrealista, como el juego, lo primitivo, la locura y la infancia, ocuparon también un lugar destacado en la estética postista. Ahora bien, los postistas se distanciaron sustancialmente de los planteamientos bretonianos al apelar a la razón como medio de decantar los materiales aportados por el inconsciente con el fin de alcanzar una obra bella. Frente al libre primado del inconsciente, el postismo abogó por un “irracionalismo consciente”, haciendo de la "euritmia" –esto es, la buena disposición y correspondencia de las diversas partes de una obra de arte–, la característica principal de la obra poética²⁴. Como señalase Chicharro en 1945, en el primer “Manifiesto del Postismo” publicado en la revista homónima: “El Postismo es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función o ejercicio la imaginación, exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rígidamente controladas [...]”²⁵. Los postistas no dudaron en apelar al automatismo surrealista si bien eliminando su componente más conflictivo: aquél alusivo a la carencia de control estético y moral²⁶.

Aun así, los guiños del postismo hacia los movimientos artísticos europeos de entreguerras tuvieron una pésima acogida crítica en un momento de cierre de filas contra las democracias occidentales como el año 1945. Las duras críticas vertidas contra el postismo propiciaron la censura de la revista homónima tan sólo dos meses después de su aparición, sin tiempo para que se tirase un segundo número ya programado; como ha contado el propio Ory, ni tan siquiera una entrevista de más de dos horas con el entonces ministro de Información y Turismo, Arias Salgado, sirvió para revocar la decisión²⁷. Aquél segundo número, sin embargo, vería la luz en mayo bajo el nombre de *La Cerbatana*, al tiempo que crecía el número de adeptos al movimiento entre poetas y artistas, como Ángel Crespo, Félix

Casanova de Ayala e Ignacio Aldecoa. *La Cerbatana* corrió la misma suerte que *Postismo*, siendo censurada al poco tiempo de su aparición pública.

El “Segundo Manifiesto del Postismo”, paradójicamente, fue publicado en 1946, en el n.º extraordinario de *La Estafeta Literaria*, revista dirigida por Juan Aparicio, delegado nacional de Prensa y Propaganda, y uno de los iniciales valedores movimiento madrileño. Si bien ello sirvió para dar al postismo un mayor eco público, acrecentó el número críticas contra él, llovidas desde diarios y revistas de toda España. En 1947 salió a la luz el “Tercer Manifiesto del Postismo” –último en publicarse²⁸– en las planas de *El Minuto* (suplemento de la revista *La Hora*), fecha por la que se unió al movimiento el poeta Gabino-Alejandro Carriedo.

2.2. Iniciativas artísticas postistas

Apenas encontramos mención en los manifiestos postistas a la práctica artística extra-literaria. En la jerarquía de las artes establecida por Chicharro en el primer “Manifiesto del Postismo”, la pintura ocupa el antepenúltimo lugar y la escultura el penúltimo, relegando al último término a la arquitectura, a la que Chicharro negó potencialidad postista alguna. En el mismo texto, pese a todo, se insta a los artistas a abandonar la copia banal de la realidad visual, dando libre curso a la magia de la ilusión óptica y de la imaginación formal. Chicharro, inclusive, no dudó en afirmar, en lo que podría entenderse como una velada alusión a la descontextualización surrealista, que: “[...] si pasando a la imagen plástica (pintura y escultura) nos atenemos a la reproducción pedestre de un trozo de lo que tenemos ante los ojos, no haremos sino un pobre facsímil de lo probablemente visto y que, en cambio, poderosamente existe, mientras si seleccionamos los elementos a nuestro alcance, aunque remotos, o los transformamos dándoles una razón de ser plástica, o cambiamos en ellos las características que pueden ser comunes a otros objetos (tamaño, orden, colocación, color, etc., etc.), confiriéndoles un poder expresivo colocado

fuera del innecesario virtuosismo académico, alcanzaremos las remotas posibilidades de la verdadera *composición*: la lógica de lo absurdo [...]”²⁹. Tales recomendaciones carecieron de plasmación plástica concreta. El propio Eduardo Chicharro continuó practicando la pintura académica que había aprendido de su padre, reservando su experimentación exclusivamente al campo de la poesía. De este modo, el postismo unió a su débil sustrato teórico, en lo que a las artes plásticas se refiere, la casi exclusiva dedicación literaria. Como ha señalado Jaume Pont: “En las artes plásticas [el postismo] se limitó a acciones más bien desperdigadas y sin fijación estética, fruto, sin duda, del eclecticismo de sus bases programáticas, de forma que históricamente, si exceptuamos alguna muestra puntual de Chicharro y de su esposa Nanda Papiri, no puede hablarse de un *corpus* mínimamente significativo en este campo”³⁰. Revistas como *Postismo* y *Cerbatana* mostraron un fuerte eclecticismo en su sustrato plástico. Junto al fotomontaje de Gregorio Prieto ya citado, en sus páginas se podían contemplar reproducciones de obras de Benjamín Palencia, Chagall, Renoir, García Ochoa, Odilon Redon, Georges Braque, Durero y el propio Eduardo Chicharro, así como una fotografía del bailarín Nijinski, dibujos infantiles de Tony –hijo de Chicharro– y otras obras sobre papel de difícil atribución.

En 1948 abrieron sus puertas dos exposiciones postistas, celebradas en la madrileña Galería Buchholz y en las Galerías de Arte Macoy (Zaragoza), en un intento, nunca conseguido del todo, de paliar el déficit plástico del movimiento madrileño. La primera fue organizada por Ángel Crespo y Carlos Edmundo de Ory con el patrocinio de la revista *La Hora*. La noticia más temprana que tenemos de ella data del 12 de marzo de 1948, contando ya entonces con la adhesión, entre otros, de Eduardo Chicharro³¹. Ángel Crespo, explicaría cuatro días antes de la inauguración el criterio seguido en la selección de las obras: a la cabeza habrían de figurar dos catedráticos de la Escuela de Bellas Artes –Daniel Vázquez Díaz y Eduardo Chicharro Briones–; junto a ellos, artistas próximos al

postismo, como Nanda Papiri, Luis Lasa Maffei y Francisco San José; en tercer lugar, el grupo formado por Agustín Redondela, Gregorio del Olmo, Rodríguez Luna, Luis Planes, Rafael Vázquez Aggerholm, Antonio Guijarro, Molina Sánchez y Juan Castelló; y, finalmente, tres poetas: Ory, Camilo José Cela y Enrique Núñez Castelo. El certamen se inauguró el 27 de abril, a las seis de la tarde. Sorpresivamente, Chicharro no figuró entre la lista de expositores, haciéndolo en su lugar Antonio Hernández Carpe. Al parecer, tan precipitada decisión se debió al temor de Chicharro de provocar las iras de los miembros de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde impartía clases, aunque no era titular³². A juzgar por los títulos de las obras –entre los que predominaban los alusivos a paisajes, además de varios desnudos y retratos–, más que una exposición postista, podría pensarse en una muestra más de los pintores de la Escuela de Madrid, por aquel entonces mayoritarios en la nómina de expositores de la Galería Buchholz³³.

No faltaron en la citada muestra, pese a todo, obras de factura espontánea como *Amazona* (1948)³⁴ [59] de Francisco San José, próxima al mundo mironiano y a algunas acuarelas de la misma época de Mathias Goeritz; artista, este último, presente en la inauguración, como ya hemos comentado más arriba. En *Amazona*, una mariquita atraviesa el espacio a lomos de una caballo con fauces de hormiga. Predominan los tonos planos y el rayado decorativo. Ángel Crespo, cuestionado por el más vanguardista de todos los expositores, no dudó en señalar a San José, cuyo “salvajismo” recuerda las pinturas ornamentales y simbólicas de las cerámicas primitivas³⁵. La incursión de Francisco San José –uno de los componentes de la “Escuela de Madrid” más cercanos a Benjamín Palencia–, en este tipo de plástica sería, sin embargo, muy ocasional. Pese a todo, podemos encontrar un ejemplo ulterior de su vertiente artística más desenfadada en el dibujo de un toro realizado para ilustrar el libro de *Los nuevos prehistóricos* (Madrid, Galería Palma, 1949) [60], editado por Goeritz. En él, cabeza y cuerpo del animal aparecen sintetizados en una única forma

compacta, de grandes ojos y cuernos amenazadores. De nuevo predomina la bidimensionalidad, la segmentación del dibujo en campos yuxtapuestos y el uso del rayado con un sentido rítmico y decorativo.

En su entrevista, Ángel Crespo destacó también, como una de las artista más próximas al ideario postista, a Nanda Papiri, esposa de Eduardo Chicharro³⁶. Nacida en Roma, en 1911, Nanda Papiri no era una pintora carente de formación. Discípula de Severini, había sido premiada en dos ocasiones en las *Exposiciones Sindicales* de Roma. En 1937 contrajo matrimonio con Eduardo Chicharro Briones, quien la retrató en varios de sus lienzos. Nacionalizada española más tarde, participó con cinco obras en la *Exposición de Arte Español Contemporáneo*, celebrada en Buenos Aires en 1947. En Buchholz, en 1948, Nanda Papiri expuso el óleo titulado *El sol y la sombra incandescentes*, y el temple *La mala palabra*. Ninguno de ellos ha trascendido hasta hoy, aunque sus solos títulos nos dan idea de su carácter poético y no-naturalista. Pese al desconocimiento que aún hoy envuelve a la figura de Nanda Papiri, su obra se puede rastrear a través de dibujos editados en revistas postistas o afines al postismo, y algún que otro óleo cuya reproducción se conserva en la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Por lo que respecta a estos últimos, por lo general paisajes tomados a vista de pájaro con figuras esquemáticas de frente o de perfil y bodegones jerárquicamente contruidos, son bastante convencionales. Varios de ellos, sin embargo, resaltan por su singularidad. En uno, la composición está dividida verticalmente en dos. En el primer plano se yuxtaponen dos copas con rasgos humanos, una guitarra, un instrumento de viento y un perfil femenino envuelto por una corona de halos triangulares. Más allá, una alta empalizada, poblada por cabezas observantes, conforma una especie de tapiz de rítmica ordenación bidimensional. Sus dibujos [61] son de mayor calidad. En ellos, un contorno animal se destaca casi siempre sobre un fondo sin trabajar. La superficie interior se halla parcelada en áreas curvilíneas, repletas a su vez de diminutos elementos decorativos, intercalando rostros de perfil y otros

elementos antropomorfos. Algunos recuerdan los dibujos a tinta china de Gaston Chaissac –como *Forma con cuatro rostros* (1939) [62]–, careciendo, no obstante, del dramatismo del artista francés. Su carácter es más lírico y musical, más desenfadado, siguiendo el ideario postista. Su singularidad dentro del panorama artístico madrileño de la postguerra resta de ser valorada en su justa medida.

Pero volvamos a 1948. La diversidad de tendencias estilísticas presentes en la muestra de la Galería Buchholz pudo haber provocado, según Gianna Prodan, el descontento de Ory y Chicharro, quienes habrían decidido realizar una segunda exposición en las Galerías de Arte Macoy, de Zaragoza, esta vez con un número de participantes más exiguo³⁷. Ahora bien, tal hipótesis parece contradecir la intención del propio Eduardo Chicharro –comisario de la muestra– de incluir en ella obras de Palencia, Ciruelos, Miró, Goeritz y Palazuelo³⁸; hecho que, por otra parte, demuestra la vinculación del postismo con otras iniciativas artísticas de la postguerra madrileña. Finalmente, los participantes fueron Nanda Papiri y Carlos Edmundo de Ory –“postistas”, a decir del catálogo–, San José, Luis Lasa Maffei y Francisco Loredó –“seguidores”–, Núñez Castelo y Gregorio del Olmo –“cercaños a la idea postista”–, Juan Castelló –“artista independiente”–, José Caballero –“único surrealista puro”–, Chicharro y sus dos hijos, Tony y Lilla³⁹. Aunque tampoco en esta ocasión sus organizadores consiguieron ofrecer una imagen coherente de las posibilidades plásticas del postismo, Chicharro apuntó algunas de las características de un posible arte postista, sólo muy parcialmente llevadas a efecto: su componente *naïf* y el acento puesto en los valores rítmicos, en paralelo a la propia poesía postista⁴⁰.

Poco después de celebradas ambas muestras, Francisco Nieva – pintor antes de ser dramaturgo– se incorporó al postismo. Nieva entró en contacto con el movimiento madrileño a través del poeta de Valdepeñas, Juan Alcaide Sánchez, seguidor del postismo desde la publicación de los primeros manifiestos. Juan Alcaide le dio el teléfono de Carlos Edmundo

de Ory, y Nieva y él se conocieron con ocasión de la exposición de *Arte Italiano Contemporáneo* celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid en el verano de 1948. Tras fracasar en su intento de ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Nieva se había visto obligado a trabajar como aprendiz de escenógrafo en el primer lustro de los años cuarenta, mientras en sus ratos libres acudía a las clases del grabador Castro Gil.

En noviembre de 1946 Nieva expuso en la Galería Clan junto a dibujos de Auguste Rodin y Jean Cocteau. Un año más tarde, entre el 2 y el 15 de enero de 1948, volvió a mostrar su obra en Clan, esta vez en la colectiva *Seis Dibujantes Españoles*, junto a Francisco San José, Francisco Arias, José Molina Sánchez, Javier Clavo y J. López Vázquez. Pocos dibujos se han conservado de esta época, anterior a su amistad con Carlos Edmundo de Ory. La mayoría fueron destruidos por el autor a fines de los años cuarenta. No obstante, quedan algunas obras como *Atardecer urbano* (1947)⁴¹ o *El demonio de la botella* (1947)⁴² [63]. El propio artista ha enmarcado estas pinturas en una especie de “realismo mágico”: “Ese ‘realismo mágico’ era mi forma más emotiva y sincera de entender la pintura o el grabado. Esta definición no se conocía entonces. Creo que había en ello una inclinación literaria, en el sentido de Solana o la pintura decimonónica, pero también contaba el surrealismo o el expresionismo de Ensor, de los que tenía buena noticia”⁴³. En la última de las obras citadas predomina un ambiente de sueño o pesadilla, próximo a algunas pinturas de Odilon Redon. En ella, dos figuras femeninas, desnudas de medio cuerpo, sufren los efectos nocivos del alcohol. En primer término, un genio negro en forma de araña se ase a una botella, mientras que varios tubérculos acentúan el carácter sexual de la composición. La captación objetiva de la realidad ha cedido paso a la plasmación del mundo interior del autor, quien no ha dudado en conjugar escenas y objetos extraños entre sí. Aunque en la composición predomina todavía un ambiente post-simbolista, la descontextualización de unos

elementos con respecto a otros implica cierta vinculación con el surrealismo.

El postismo impulsó a Nieva a distanciarse del arte del pasado y a ensayar una plástica más radical. Ahora bien, dado su eclecticismo plástico, no pudo ofrecerle modelos artísticos concretos. Fue a través de Mathias Goeritz –a quien Nieva conoció por mediación de Carlos Edmundo de Ory–, como tomó consciencia del arte europeo de entreguerras, quedando fascinado por la obra de Paul Klee⁴⁴. Algunos dibujos de Nieva de fines de los años cuarenta, como el publicado en *Los nuevos prehistóricos* (Madrid, 1949), muestran una notable proximidad hacia la obra del pintor suizo, tanto en su simplificación lineal a medio camino entre lo figurativo y lo abstracto, como en el tono desenfadado de la composición. Nieva, sin embargo, se apartó pronto de los problemas de la representación implícitos en la obra de Klee para radicalizar su lenguaje con el fin de estar a la altura de las últimas novedades plásticas europeas. Era la época en la Mathias Goeritz se estaba aproximando a la abstracción en obras como su *Laberinto* (1948)⁴⁵. Stubbing profundizaba por entonces en el azar como punto de partida de la representación en *El guardián barbudo de la Meca* (1949)⁴⁶. Mientras de Francia llegaban noticias del triunfo de la abstracción. Nieva, partiendo de un mismo motivo base, –un cuadrado surcado por una cruz en forma de aspa– comenzó crear complejos esquemas reticulares. En palabras de Ángel Crespo: “[...] las formas se apoyan de repente, las unas en las otras, creando organismos de complicada estructura semi-embriónica, sostenida por finísimas tramas de matiz arquitectónico. Sin violencia, sin que el armazón se deje ver, por no ser previo, sino por ir surgiendo –fluyendo es mejor– en cada caso y en relación con la posibilidad genésica de las primeras formas trazadas instintivamente, va realizándose esta última serie de pinturas [...]”⁴⁷. Tal es el caso, por ejemplo, de *Sin título* (1951)⁴⁸ [64] o del dibujo que sirvió de portada para el catálogo de su exposición en la Galería Clan en noviembre de 1953. En ambas obras, se alternan espacios en blanco con densas

tramas irregulares de retículas de trapecios surcados por un aspa. En lugar del libre derivar de la pluma sobre el papel –a la manera del automatismo surrealista–, lo que prima aquí es el ejercicio minucioso del dibujo, carente de plan pre-establecido, hasta conseguir estructuras animadas, cercanas a lo “maravilloso”. El motivo del cuadrado surcado por dos líneas en forma de aspa no es privativo de Nieva. Lo podemos encontrar en algunas obras de Paul Klee, como *Pintura mural* (1924)⁴⁹ [65]. Ahora bien, mientras que en el pintor suizo se conjuga con otros esquemas gráficos sencillos contribuyendo a crear un ámbito espacialmente ambiguo y lleno de sugerencias, en Nieva constituye una especie de estilema, peligroso en su reduccionismo.

La “escritura del caos” –como así la denominase su autor–, proyectó a Nieva al ámbito artístico internacional. Participó en una colectiva del grupo “Cobra” y a finales de 1949 se trasladó a la capital francesa, primero con el apoyo del médico argentino Elías Piterbarg, y luego gracias a una beca del Instituto Francés. Allí contactó con el grupo “Rixes” (compuesto por Édouard Jaguer, Jaroslav Serpan, Christian Dotremont, Asger Jorn, Roberto Matta, Christine Bomeester y Elena Vieira da Silva) y con otros artistas próximos a lo que se ha venido a denominar el “surrealismo revolucionario”. Sin embargo, Nieva pronto se vio presa de la fuerte crisis artística que le haría abandonar la pintura a fines de los años cincuenta.

2.3. Fin del postismo

El año 1949 marca el fin de la aventura postista, condenada al fracaso por el propio carácter estrafalario de sus manifestaciones públicas y la falta de una crítica capaz de desligar lo que no era más que un movimiento de renovación artística, de las amenazas políticas contra el Régimen franquista que tan a menudo se le imputaron. Además del silencio continuado de Chicharro, se produjo entonces el traslado de Ory y Crespo a Ciudad Real. Al fin del movimiento contribuyó también de manera decisiva

un nuevo giro humanista en el pensamiento de Ory, y el acercamiento de Crespo, Carriedo y Casanova de Ayala a la poesía social⁵⁰.

Tras la escisión de los miembros del postismo y el comienzo de lo que se ha dado en llamar el “postismo de segunda hora” o “neo-postismo”, artistas como Francisco Nieva, Gregorio Prieto, Mathias Goeritz, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas, Nanda Papiri y María Luisa Madrille y ilustraron las revistas *El Pájaro de Paja* (Madrid, 1950-1954), *Decaulión* (Ciudad Real, 1951-1953), *Doña Endrina* (Guadalajara, 1951-1955), *Arquero de Poesía* (Madrid, 1952-1955), *Trilce* (Guadalajara, 1952-1953), y *Arcilla y Pájaro* (Cáceres, 1953)⁵¹.

También Tony Stubbing y más tarde Lucio Muñoz se sintieron atraídos por el ambiente de creatividad desinhibida surgida en torno al postismo. Este último –alumno de Chicharro en los años cincuenta– señalaría acerca de su maestro años más tarde: “Chicharro no era profesor. Podíamos ir como alumnos pero no enseñaba, al menos convencionalmente. Yo creo que, en el fondo, lo que quería, como todos los poetas, era leernos sus poemas. Allí conocí a Francisco Nieva y Carlos Edmundo de Ory. Pero lo más importante era el contacto con el personaje, asistir y participar en las conversaciones sobre arte, literatura y poesía. Porque, habituado al endémico panorama cultural del momento, aquél era un mundo que me fascinaba”⁵². En tal sentido cabe añadir que, pese a la escasez de manifestaciones plásticas específicas, el postismo incitó a pintores y escultores madrileños a liberarse de los cánones del pasado y de la sujeción a patrones miméticos, impulsándolos a desarrollar una creación artística abierta a la libre experimentación plástica.

3. Actualidad del surrealismo a fines de los años cuarenta

3.1. La llegada de Dalí a España y su papel revulsivo

El surrealismo permaneció largos años silenciado en el Madrid de la postguerra. Las alusiones al movimiento francés por parte de los postistas

constituyeron tan sólo excepciones en el seno de un panorama hostil a su rehabilitación. Ni siquiera su reaparición en Francia tras la Segunda Guerra Mundial, con motivo del regreso de los surrealistas a París y de la celebración de la exposición *Le Surréalisme en 1947* (Galerie Maeght, 1947), encontraron verdadero eco en la prensa madrileña. La única noticia sobre el certamen parisino aparecida en los periódicos y revistas de la capital tardó más de medio año en publicarse⁵³. Este hecho, unido a la caracterización del surrealismo por parte del cronista madrileño como un movimiento “esotérico”, carente de trascendencia artística alguna, muestra lo desorientada que se hallaba la crítica madrileña de la época⁵⁴. Tampoco faltaron algunas alusiones al libro de Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme* (París, Edition du Seuil, 1945-1948), aunque estas casi siempre iban acompañadas por fuertes críticas de tipo político⁵⁵. De hecho el propio libro de Nadeau no hizo sino avivar los temores hacia la relación del arte de vanguardia con el marxismo. Lo que para Nadeau constituía la virtud principal de Breton –el haberse mantenido equidistante de la autonomía del arte y del compromiso social–, fue visto con fuerte reticencia por la crítica madrileña, la cual no cejó en sus ataques contra el surrealismo durante buena parte de la postguerra.

Tal desinterés cambió en poco tiempo debido al acontecimiento que supuso para una España aislada políticamente y deseosa de establecer lazos económicos con el exterior, la llegada de Salvador Dalí en el verano de 1948, procedente de los EE.UU. Dalí venía precedido por los ecos de su éxito norteamericano, fraguado a través de su participación en películas como *Recuerda* (1945), de Alfred Hitchcock, o en la campaña de propaganda del ansiado Plan Marshall. Una vez en su Cataluña natal, la prensa madrileña dedicó a Dalí numerosos artículos que contribuyeron a atraer hacia él una curiosidad frecuentemente más social que estrictamente artística⁵⁶. La expectación generada en torno al pintor catalán volvió a saltar a la luz en 1949 con motivo de la puesta en escena de sus decorados del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla en el teatro María Guerrero. Aunque los

diseños de Dalí no lograron convencer a casi nadie, su estreno se convirtió en uno de los principales acontecimientos de la temporada. En la tercera de *ABC*, por ejemplo, se podía leer: “La palabra superrealismo, recién nacida a principios de siglo, muy compuesta y en auge durante unos años, envejecida de pronto, y tan olvidada, ya que por muerta la tenía, se ha echado a volar otra vez en estos días, y tal vez no muy a cuento, entrometida en los comentarios en torno a la gracia y la audacia, así todo junto, de un experimento pictórico, poético y teatral”⁵⁷.

Durante el verano de 1950, buena parte de la atención pública volvió a recaer en la figura de Salvador Dalí. Tras declararse enemigo del materialismo “artístico” y “político”, el pintor de Figueras se auto-proclamó adversario de la pintura destructiva de Picasso, y heredero del arte del Renacimiento⁵⁸. Pocos meses más tarde, Dalí volvió a mostrar sus decorados y figurines en el Teatro María Guerrero, en una nueva versión del *Tenorio*. La ocasión fue aprovechada para la publicación de una entrevista realizada por Josep Pla⁵⁹. A comienzos del año siguiente Dalí publicó en la revista mexicana *Hoy* un polémico artículo titulado “Reto a los pintores modernos” reproducido en *Correo Literario*, en su número de febrero de 1951. En él, el pintor catalán se sumó a las opiniones vertidas por Giorgio de Chirico contra la *XXV Bienal de Venecia* de 1950⁶⁰. Paralelamente, proclamó su distanciamiento respecto al surrealismo, acusando a los artistas contemporáneos de carecer de oficio y formación histórico-artística⁶¹.

El Dalí de fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, sin embargo, no era el mismo que había escandalizado a los propios surrealistas veinte años antes. Sus alabanzas a Franco por haber instaurado “la claridad, la verdad y el orden” en la política –algo que él mismo aspiraba hacer en la pintura contemporánea⁶²–, minaron su independencia artística, convirtiéndolo a ojos de muchos en cómplice del Régimen. Por otra parte, su pintura había perdido ya para entonces buena parte de su contundencia y fuerza reveladora para devenir más formularia

y conservadora. Su realismo minucioso, vinculado a ingeniosas composiciones imposibles, aunque le granjearon el éxito popular, le apartaron del punto de mira de artistas y críticos renovadores, quienes acusaron al pintor ampurdanés de llevar a cabo una pintura comercial y carente de vigor⁶³. Dalí topó a su vez con la oposición del sector más conservador del arte español, el cual atacó su pasado surrealista, sus extravagancias e, incluso, los abundantes plagios de su pintura tardía⁶⁴.

3.2. Tomás Seral y su labor en pro de la rehabilitación del surrealismo de preguerra

Salvador Dalí actuó como revulsivo del despertar surrealista en Madrid. Sin embargo, su influencia fue bastante escasa debido a los motivos aducidos. Mayor trascendencia histórica tuvieron otras iniciativas, como la callada pero firme labor del poeta Tomás Seral al frente de la Galería Clan. Seral había participado activamente en la renovación artística y literaria aragonesa de los años treinta. En 1932 había fundado la revista *Noreste* (Zaragoza, 1932-1936), junto a Antonio Cano e Ildelfonso-Manuel Gil, contando con la participación, entre otros, de: Alfonso Buñuel, José Caballero, Javier Ciria, Enrique Climent, Federico Comps, Pablo Gargallo, José Luis González Bernal, Nicolás de Lekuona, Maruja Mallo y Ángeles Santos. Además, había publicado novelas y libros de poemas de corte surrealista como *Mascando goma de estrellas* (Madrid, CIAP, 1931), *Poemas del amor violento* (Madrid, Índice, 1933) y *Cadera del insomnio* (Zaragoza, Cierzo, 1935).

En el primer lustro de la postguerra Tomás Seral participó junto a Alfonso Buñuel y Pérez Páramo en la formación de una peña surrealista aragonesa que careció de proyección pública. Tras regentar durante algunos años la librería-galería Libros en Zaragoza, Seral se trasladó a Madrid en 1945, donde abrió la Galería Clan en la céntrica calle Arenal. Con el tiempo Clan se convirtió en uno de los escasos enclaves

intelectuales de la renovación artística y literaria del Madrid de los cuarenta, vinculado principalmente con la cultura de preguerra. Emilio Sanz de Soto, asiduo de la librería a finales de la década, señalaría años más tarde: “En la enlutada España de aquellos años hubo en Madrid tres aulas gratuitas y personales: la de Vicente Aleixandre, en Velintonia, 3; la de Tomás Seral, en Clan; y la de Canito y Cano, en la redacción de *Ínsula*. [...] De aquel rincón mágico recuerdo, entre otros, a Ángel Ferrant, siempre callado y sentado en un taburete, atando trozos de madera y alguna que otra piedra con cuerdas muy gruesas. ¡Qué gran escultor fue y seguirá siendo Ángel Ferrant! A Benjamín Palencia, hablándonos (a pocos) de su protector, como de un ‘padre providencial’. A Gregorio Prieto, recordando la belleza de las islas griegas y sus marineros. A Pepe Caballero, enseñando cartas de Lorca y de Neruda a la manera de ‘pruebas irrefutables’. A Vicente escudero, deslumbrándonos a todos con su baile flamenco, tan auténtico como cubista. A la mismísima Pastora Imperio... Y a tantos otros... todos muertos./ De entre los jóvenes, sobresalía por sus ‘permanentes genialidades’ José Enrique Paredes Jardiel; el dibujante y escenógrafo Capuletti, siempre acompañado por alguna figura del ballet de Pilar López; Francisco Nieva, al que entonces Tomás Seral consideraba como uno de los pintores más prometedores de entre los jóvenes; Antonio Saura, alto, elegante, bellísimo, enamorado de una falsa princesa árabe... que le fue arrebatada por el mismísimo Orson Welles; Carlos Saura, con un ‘mono de trabajo’ de creación propia, siempre motorizado y con una cámara de fotos colgada del cuello [...]”⁶⁵; la lista de nombres célebres continúa en el texto de Sanz de Soto, pero basta con lo ya apuntado.

Para la generación que empezó su labor creadora en el segundo lustro de los años cuarenta la Librería-Galería Clan fue, como señalase Sanz de Soto, la mejor fuente de información sobre la efervescencia cultural de la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República. Seral no se conformó con atesorar libros y revistas de preguerra. Como editor y

galerista, llevó a cabo numerosas iniciativas en pos de la rehabilitación de nombres entonces olvidados, muchos de ellos vinculados al surrealismo español.

Ya hemos mencionado a Tomás Seral a propósito de la colección “Artistas Nuevos”, ideada y dirigida en un comienzo por Mathias Goeritz. A partir de la marcha del pintor alemán a México, Seral siguió a cargo de la colección, llegando a publicar hasta siete números nuevos. Nos interesan singularmente los dos primeros, los n.^{os} 4 y 5 de la colección, posiblemente esbozados ya en 1948 y salidos a la luz a finales de 1949. El primero de ellos, titulado *Muerte española*, estaba dedicado a la memoria de Federico Comps Selles. Seral, que había sido colaborador y amigo Federico Comps antes de su asesinato a manos de las tropas nacionales, fue el encargado de escribir las palabras de presentación. El n.º 5 de la colección, denominado *Arquitecturas*, lo dedicó a una de las series más conocidas de dibujos de la pintora gallega, Maruja Mallo. Seral había entablado un estrecho contacto con ella en los años treinta, como director de la revista *Noreste*. En este caso, sin embargo, no fue él quien escribiese el prólogo, sino que corrió a cargo de Jean Cassou.

Además de su labor como editor, Seral patrocinó en los años 1949 y 1950 a varios artistas vinculados con el surrealismo de preguerra. Con anterioridad, el galerista aragonés ya había requerido la colaboración de Luis Castellanos para decorar la Galería Clan. Castellanos⁶⁶, artista muy próximo a Benjamín Palencia y al entorno d'orsiano, emprendió no obstante a mediados de los cuarenta obras como *Arlequín con antorcha* (1945)⁶⁷ [66] que, pese enmarcarse en el clasicismo predominante de aquellos años, apuntan ya hacia una noción diferente de realismo, próxima a la “mirada interior” surrealista. No obstante, su muerte en 1946 puso fin de manera prematura a su carrera.

Volviendo a fines de los años cuarenta, entre el 14 y el 28 de enero de 1950, Seral colgó en Clan una selección de aguafuertes de Antonio Rodríguez Luna⁶⁸ realizados en 1937, durante su reclusión en diversos

campos de concentración franceses, antes de su exilio definitivo a México⁶⁹. En ellos, liberado del carácter combativo de su obra anterior, Rodríguez Luna mostraba de nuevo su fecundidad imaginativa al servicio de escenas de un dramatismo contenido, en las que el anecdotismo ha dejado paso a la expresividad de las luces y sombras, y al poder evocador de los motivos⁷⁰.

Tomás Seral también trajo a Madrid, entre el 1 y el 15 de diciembre de 1949, la personal obra del pintor surrealista asturiano Aurelio Suárez⁷¹. En la Galería Clan Aurelio Suárez expuso 22 pinturas de sugerentes títulos⁷² y varios bocetos. El catálogo, contó con unas palabras de presentación del difunto crítico Manuel Abril, escritas posiblemente con ocasión de la muestra del pintor gijonés en el Museo de Arte Moderno en los años treinta. Entre las obras de Suárez expuestas en Clan destacaban sus paisajes imaginarios como *Osteología musical* (1948)⁷³ [67], dotados de una atmósfera densa y sofocante, a medio camino entre lo sólido y lo líquido, y pobladas por seres grotescos. Su pintura introspectiva y enigmática no recibió atención alguna por parte de la crítica.

Un año y medio más tarde, en abril de 1951, Seral presentó en la Galería Clan la obra de Juli Ramis. De origen mallorquín, Ramis había comenzado a pintar en la estela del postimpresionismo, siguiendo el ejemplo de artistas como Joaquim Mir o Santiago Rusiñol. A su paso por París en los años treinta su obra se tornó menos anecdótica, ganando en solidez constructiva y libertad cromática bajo el ejemplo Cézanne, Picasso, Matisse y Derain. Exiliado a Tánger tras la Guerra Civil llevó a cabo obras de corte cubista. Pronto, sin embargo, comenzó a mezclar pigmentos con cera para conseguir una mayor brillantez cromática. *Guitarra* (1948)⁷⁴, expuesta en Clan y seleccionada para el *VIII Salón de los Once*, recuerda todavía a las composiciones cubistas, tanto en su empleo de planos que se superponen como en su tendencia a la monocromía. No obstante, existe un mayor énfasis en la materialidad de la obra. El deseo de experimentación plástica y la rapidez de ejecución

exigida por el empleo de materiales como la cera, le condujo a tantear procedimientos surrealistas, como el dibujo automático. Si en *Guitarra*, el trazo continuo del contorno del instrumento ya generaba incipientes campos de color en su entrecruzarse, este recurso –característico de la obra mironiana de los años 1933-1934–, se hará constante en su pintura de comienzos de los años cincuenta. La vinculación de su obra con la de Miró es especialmente acentuada en obras como *Composición n.º 3* (1951)⁷⁵ [68], compuesta por formas orgánicas de vivos colores flotando sobre un fondo violeta y negro⁷⁶.

3.3. José Caballero

José Caballero, como veíamos en las palabras de Sanz de Soto, fue también asiduo visitante de Clan. Entre el 1 y el 15 de diciembre de 1950 celebró, además, su primera individual de la postguerra en la galería madrileña. Con anterioridad ya aludimos brevemente a su actividad como ilustrador de las revistas *Vértice* y *Laureados de España*, vinculadas al Servicio de Prensa y Propaganda del Régimen franquista. En 1940 Caballero viajó a Florencia, Roma, Nápoles y Venecia. A su vuelta vivió unos años difíciles en los que tuvo que recurrir al montaje de espectáculos folclóricos y al diseño de decorados y escenografías cinematográficas para ganarse la vida. Paralelamente realizó obras como *Interior con personajes* (c. 1945)⁷⁷ [69], cercanos a la plástica de Massimo Campigli, aunque dotada de una paleta terrosa y empastada, deudora de la “Escuela de Madrid”. Obras como *Interior con personajes*, le valieron ser incluido en el *III Salón de los Once* (1946), así como la siguiente alabanza de Eugenio d’Ors: “Alguno de los cuadros más pequeños, ahora exhibidos en el Salón de los Once y que, en él dan fiesta mayor a los ojos, con darle también a la mente, se debe al pintor José Caballero. En la breve y preciosa invención que digo, José Caballero ha dejado de lado la receta sobrerrealista y los desmanes de lo que llamaríamos, al estilo del personaje de Arniches, su heteroclítez. Todo converge morfológica y conceptualmente en esta obra, tal vez no

indigna de haberse encontrado en los Uffizi, a la vera de alguna tablita de Benozzo Gozzoli, limpia y brillante en su perfección lineal depurada. Ningún colorismo enturbia este puro brillar: no hay aquí, en la claridad y en la alegría, color, sino luz. Me contentaré con anotar la nobleza de esta clásica abstención del colorismo en Caballero”⁷⁸.

A fines de los años cuarenta, sin embargo, Caballero regresó al surrealismo y muy particularmente al surrealismo daliniano. El propio artista ha justificado este retorno en base a una supuesta crisis espiritual y al abandono temporal de la pintura, fruto de la conmoción de la Guerra Civil⁷⁹. Ahora bien, sus palabras –escritas en 1977– deben ser tomadas con gran cautela. De hecho, aunque frecuentemente se ha aducido el noviazgo de José Caballero con María Fernanda Thomas de Carranza como la verdadera motivación del regreso del artista onubense a la pintura, en su retorno al surrealismo, hacia finales de los cuarenta, parece haber pesado singularmente la llegada de Salvador Dalí a España y la inmediata popularidad que cobró el movimiento francés. José Caballero, no en vano, fue uno de primeros pintores madrileños en secundar a Dalí en su reto a los pintores modernos arriba comentado⁸⁰. La influencia de Dalí es muy acusada en muchas de sus obras de la época. Así ocurre, por ejemplo, en el paisaje dilatado de la ténpera titulada *La hilandera* (1948)⁸¹, pero, sobre todo, en sus numerosos dibujos de los años 1948-1950, tales como *El caballero de la Blanca Luna* (1948)⁸², *Sin título* (1948)⁸³, *Arpa y cabellera* (1949)⁸⁴, *Vivienda protegida* (1950)⁸⁵, o sus ilustraciones para libro de poemas de Luis Rosales, *La casa encendida* (1949). En todos ellos encontramos ecos de las figuras esbeltas de anatomías blandas del pintor ampurdanés, así como sus mismos escenarios dilatados y luces bajas de atardecer.

Caballero realizó también obras inspiradas en su pintura de preguerra. De todas ellas, posiblemente sea *Noli me tangere* (c. 1947-49)⁸⁶ [70], la más vinculada con sus dibujos surrealistas. Como ha apuntado Javier Barón, *Noli me tangere* tiene su precedente en el dibujo

del pintor onubense *Verónica Weiler se aburre los domingos* (1935). En ambas obras encontramos la misma lente circular, la misma bota ajustada y una cabellera femenina similar. Asimismo hay otros motivos frecuentes en los dibujos de Caballero de los años 1935-1937, como la fascinación por los aparatos ópticos, las manos de gran tamaño y los cartapacios⁸⁷. Pero no solamente se repiten motivos concretos. El sentido de subversión de lo que en primera instancia se presenta como una escena tradicional –en este caso del encuentro de Cristo con la Magdalena tras la Resurrección, al que alude el título–, es característico de su obra de preguerra. Lo mismo cabe decir del barroquismo con el que se resuelve la escena. Queda la duda del sentido que Caballero confiere al espejo sostenido por el caballete que centra la composición y separa a la figura masculina –¿Jaime el Conquistador?– y a la femenina. Javier Barón añade al respecto la sentencia del autor onubense, contenida en sus *Divagaciones*: “pintar es como atravesar el espejo, para conocer la interioridad de las cosas”⁸⁸.

Esta afirmación de Caballero puede servir también para comprender otro de sus cuadros de fines de los años cuarenta: *La infancia de María Fernanda* o *Los miedos de María Fernanda* (c. 1948-1949)⁸⁹. Se trata de una obra pintada al poco tiempo de conocer a María Fernanda, la que luego sería su esposa. Si bien conserva el formato de un retrato sedente, poco hay en ella de visión naturalista, sino de imagen interiorizada. Lo que cabría esperar fuese el torso y la cabeza de la retratada es en realidad una mesa redonda y una máquina de coser⁹⁰ – muy semejante esta última a la que figura en su dibujo *El último tranvía* (1936)–. Caballero combina en esta obra dos sistemas representativos en buena medida contradictorios: el daliniano de amplias perspectivas y el cubista, anticipando con ello algunas experiencias posteriores, como su *Velador histérico* (1952)⁹¹, de inspiración picassiana.

La más importante de sus obras de postguerra es, sin embargo, *Una fecha determinada* (c. 1945-67)⁹² [71]. Se trata de una pintura

basada en *El órgano roto* (1938)⁹³, témpera que sirvió de portada para el n.º 9 la revista falangista *Vértice*. Como ha señalado Valeriano Bozal, a diferencia de la obra inicial, alusiva a la modestia, *Una fecha determinada* (1945-1967) está cargada de contenido bélico. Tal es el caso de los aviones sobrevolando el cielo, la madre portando un hijo muerto en brazos, el perro en un cepo y, sobre todo, el calendario de taco con la fecha del alzamiento de Franco, el 18 de julio. La obra en su conjunto alude a la amenaza de las artes bajo la Guerra Civil y con ella Caballero intentó distanciarse de su colaboración con Falange⁹⁴. El sentimiento de culpa que invade este cuadro, está también presente en otras obras ya comentadas, en las que casi todas las figuras están tomadas de espaldas, cuando no con sus cabezas tapadas por paños, como en *Vivienda protegida* (1950).

En su individual en la Galería Clan, entre el 1 y el 15 de diciembre de 1950, José Caballero expuso catorce obras⁹⁵. En ellas, aunque predominaba el carácter surrealista, se apreciaba ya el giro hacia una pintura más empastada, de colores opacos y terrosos. Con posterioridad José Caballero evolucionó hacia un post-cubismo de rasgos picassianos, y, en última instancia, hacia la abstracción matérica. No obstante, todavía pervivirán reminiscencias surrealistas hasta bien entrada la década de los cincuenta, como lo demuestran sus series de *Composiciones cubistas* (c. 1952) y de *Gallos* (c. 1955-1956).

3.4. Ecos del rebrote surrealista catalán. “Dau al Set” en Madrid

Más allá de la popularidad que cobró el surrealismo con la llegada de Dalí a España y con la labor llevada a cabo por Tomás Seral, el factor más importante en su puesta al día en el Madrid de fines de los años cuarenta fue el eco de las iniciativas de otros puntos de la geografía peninsular –especialmente Cataluña–, donde el surrealismo vivió un auténtico rebrote en el segundo lustro de los años cuarenta. A finales de aquel lustro,

concretamente, los vínculos entre Madrid y Barcelona se hicieron mucho más estrechos de lo que venía siendo habitual hasta entonces. Juan-Eduardo Cirlot, por ejemplo, quien ya había mantenido contacto con los postistas a mediados de los cuarenta y escrito varios artículos sobre Dalí y Max Ernst en la revista *Cartel de las Artes* a mediados de 1945⁹⁶, volvió a colaborar en 1949-50 con la revista *Índice de Artes y Letras*, por entonces dirigida por Tomás Seral, sobre sus contactos con el grupo de André Bretón en París⁹⁷. En la misma revista apareció también en 1950 una entrevista a Joan Miró escrita por Rafael Santos Torroella, uno de los principales impulsores de la renovación artística catalana de postguerra⁹⁸. Asimismo, entre el 23 de noviembre y el 23 de diciembre de 1949, la Galería Palma expuso una selección de treinta y dos pinturas, y nueve esculturas procedentes del *II Salón de Octubre* barcelonés entre las que se encontraban dos obras de Modest Cuixart y Antoni Tàpies⁹⁹.

Las relaciones entre el arte catalán y el madrileño sufrieron un nuevo y trascendental impulso fruto de la celebración del *VII Salón de los Once* de la Academia Breve de Crítica de Arte. Abierto el 24 de febrero de 1950, el *VII Salón de los Once* mostró obras de Oriol Bohigas, Modest Cuixart, Salvador Dalí, Joan Miró, Jorge Oteiza, Santi Padrós, Joan Ponç, Antoni Tàpies, Joaquín Torres-García, Rafael Zabaleta y Gigiotti Zanini. Como ha señalado la historiografía en numerosas ocasiones, se trataba de la edición más avanzadas de cuantas iba a realizar la Academia Breve de Crítica de Arte a lo largo de su historia, así como, posiblemente, la más alejada de los patrones estéticos d'orsianos. No obstante, el propio prestigio de Eugenio d'Ors y de su Academia, catapultó inmediatamente el evento a uno de los principales hitos de la renovación artística española de postguerra. Las obras expuestas, como ocurriese también en otras ediciones del mismo certamen, eran dispares. Mientras que el *Retrato del Excmo. Sr. D. Juan Francisco Cárdenas Rodríguez de Rivas* (1950), de Dalí, hacía gala de un naturalismo efectista y pseudo-académico¹⁰⁰, los dibujos de Miró, sobre todo sobre todo su *Abstracción* (1932) y su

Composición (1935), sintonizaban con el movimiento francés sin dejar por ello de ser profundamente personales¹⁰¹. En todo caso, más aún que Dalí o Miró, los artistas que recabaron mayor protagonismo por parte de la crítica, fueron los componentes de “Dau al Set”: Tàpies, Cuixart y Ponç¹⁰². El cronista anónimo de *Índice de Artes y Letras*, por ejemplo, señaló: “La excepción plena, rotunda, del conjunto [...] la constituyen tres auténticos jóvenes: Cuixart, Tàpies y Ponç, que han ofrecido un espectáculo plástico a tono con su juventud verdadera y, con lo que, a nuestro juicio debe ser el arranque inicial de unos pintores de hoy. [...] La fuerza creadora, la capacidad de invención, la riqueza de color, el poder sugeridor de sus lienzos y dibujos, sitúan a Cuixart, Tàpies y Ponç –o mucho nos equivocamos– a la cabeza de la pintura española camino de universalizarse”¹⁰³.

Los tres artistas catalanes contaban con una exigua trayectoria artística, aunque ya habían cosechado sus primeros éxitos. Hoy se tiende a dar protagonismo a los primeros lienzos incipientemente matéricos de Tàpies y Cuixart. No obstante, fue otro tipo de obra la que compuso su envío al *Salón de los Once*. En el certamen madrileño cada uno mostró cuatro pinturas¹⁰⁴, todas ellas dotadas de un gusto por lo mágico, vinculado al surrealismo¹⁰⁵. *Maascro* (1949)¹⁰⁶ [72] de Cuixart, por ejemplo, representa un espacio abovedado que cobija a la figura de un alquimista. Junto a él, se halla una cabeza carente de cuerpo y una mano cortada, así como daderos y signos diversos que pueblan el espacio del cuadro entonado en ocre, rojos y amarillos. Existe cierta semejanza con algunas obras de Paul Klee –*Parque romántico* (1930)¹⁰⁷, por ejemplo–, artista cuya impronta es palpable en la obra de Cuixart y de sus compañeros¹⁰⁸. Junto a ella, predomina la descontextualización de motivos, de derivación surrealista. Los rostros, a su vez, recuerdan al mundo de Edvard Munch y a los frescos románicos del Museo de Barcelona. *Pescallunes* (1949)¹⁰⁹, del mismo autor, está también concebida a la manera de cuadro-escenario, separado de la realidad. En ella, un personaje a bordo de un pequeño barco

se dirige hacia una orilla donde reposa un busto en una hornacina. La figura principal no posee cabeza y el bote está dirigido por una “veleta”, en lugar de una “vela”. Un cierto sentido *naïf* es patente en la rigidez del personaje sin cabeza, la frontalidad de busto y el acartonamiento del bote. La sensación de extrañeza se ve acentuada por los brillantes amarillos y rojos que dominan la composición, y la falsa perspectiva utilizada en el paisaje del fondo, dispuesto a modo de bambalinas; hecho que ha llevado a Lourdes Cirlot a aludir a su tono expresionista, no alejado de los decorados del film *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene¹¹⁰.

El resultado no es muy diferente al alcanzado por Tàpies en *Parafaragamus* (1949)¹¹¹ [73], obra que participa del carácter escenográfico que hemos aludido; en esta ocasión unido a fuertes claroscuros y tonos contrastados, que recuerdan al pintor romántico Henry Fuseli. Al igual que ocurría en *Maascro*, triángulos, cuadrados y formas en retícula flotan en el espacio deshabitado, redundando en el carácter misterioso o mágico de la escena. Entre las obras mostradas por Tàpies en Madrid destaca, asimismo, la titulada *Los ojos del follaje* (1949)¹¹² [74]. En ella, el efecto de contraluz, iluminando a los seres y objetos desde atrás, confiere a la composición un acusado magicismo. En el centro de la composición, un conjunto de seres grotescos de grandes ojos, flotando sobre un espacio indefinido, sorprenden a un diminuto personaje situado en el primer plano. Destaca el uso de transparencias, así como del *grattage*.

También Joan Ponç expuso en Madrid varios paisajes que, renunciando a su anterior dinamismo lineal, hacían hincapié en ciertos componentes miméticos del espacio figurativo tridimensional. Sin embargo, el viraje de su pintura hacia formas más escenográficas –que también veíamos en Cuixart y Tàpies– no significaba una renuncia a planteamientos plásticos avanzados, tal como fuese interpretado equívocamente por Tàpies¹¹³. De hecho, su acercamiento a la pintura clásica no carece de un fuerte sentido irónico. *Visión de la Tierra de Yatra* (1949)¹¹⁴ [75], expuesta en el *VII Salón de los Once*, ejemplifica claramente este afán de ir más allá

de la pintura tradicional, lo que ha llevado a Robert S. Lubar a señalar cómo “el artista elige un recurso alegórico ya conocido para exorcizar sus demonios, poniendo las convenciones de un mesurado paisaje clásico al servicio de una visión terrorífica y sobrenatural. Su enfoque tiene tanto de irónico como de subversivo”¹¹⁵. Difícilmente puede hablarse aquí de clasicismo en sentido estricto: una torre coronada por un cráneo, una montaña en forma de pájaro y otros elementos fantásticos minan la coherencia lógica de la escena. El formato atípicamente alargado –propio de las composiciones tardo-medievales–, amenaza la cohesión compositiva. Sin embargo, no hay una secuenciación narrativa, como cabría esperar. Ni siquiera existe acción. Los monstruosos situados en primer término –el del medio, réplica grotesca de la Musa de *El Parnaso*, de Poussin–, simplemente reposan en un paisaje abierto, vacío, dotado de vivos colores y luz de relámpago, en un anti-clásico clima de tragedia.

No sólo los motivos concretos parecen estar descontextualizados en la pintura de los miembros de "Dau al Set". El propio espacio plástico está sometido a tensiones irreconciliables que acentúan su carácter fantástico. La mayoría de estos cuadros se abren tridimensionalmente por medio de la perspectiva al tiempo que devienen bidimensionales mediante el uso de signos caligráficos, zonas planas de color, *grattages* y gradientes erróneos de disminución del tamaño. Tanto en *Maascro* (1949), al que ya nos hemos referido, como en la tabla central del *Tríptico* (1949)¹¹⁶ de Cuixart, encontramos la misma duplicidad de sistemas representativos –el tridimensional daliniano y el bidimensional derivado de Klee–, cuya pugna provoca la inestabilidad del cuadro y refuerza el sentido de extrañamiento¹¹⁷.

En Tàpies, esta duplicidad aparece en casi todos los cuadros de su época "Dau al Set". Al hablar de *Los ojos del follaje* (1949) ya aludimos a su iluminación de contraluz y al empleo por parte del artista de veladuras y *grattages*. Sin embargo, tal vez sea en *Parafaragamus* (1949) donde mejor se aprecia esta singular organización del cuadro, bidimensional y

tridimensional a la vez. Su espacio-embudo creado mediante un embaldosado en perspectiva (que recuerda a las forzadas perspectivas de Tintoretto), se contrapone a la planitud de otros motivos que avanzan hasta el primer plano, o a las formas delineadas mediante el uso del *grattage*¹¹⁸.

Tàpies volvió a exponer *Parafaragamus* (1949) en la Galería Biosca en julio tras fallarse en su favor la votación celebrada con ocasión del *VII Salón de los Once* para elegir la obra que había de figurar en la *VI Antológica* de la Academia Breve de Crítica de Arte¹¹⁹. La presencia de Tàpies en el panorama artístico madrileño fue desde entonces constante hasta el año 1953¹²⁰. Ahora bien, frente a su obra de comienzos de los años cincuenta, enmarcada dentro del realismo social, la que mayor repercusión alcanzó en la renovación artística madrileña –sobre todo en la obra de Saura–, fue su producción de finales de los cuarenta, a la que acabamos de referirnos.

4. El arte en torno a Antonio Saura

4.1. Defensa del surrealismo ortodoxo

Con el *VII Salón de los Once*, el surrealismo saltó definitivamente a la opinión pública madrileña. En la prensa madrileña aparecieron las primeras noticias sobre la revista *Dau al Set*, de escasa difusión en la capital¹²¹. José Luis Cano publicó entonces su “Noticia retrospectiva del surrealismo español”, uno de los primeros intentos serios de rehabilitación histórica del surrealismo literario de preguerra¹²². Antonio Saura, por su parte, no dudó en aprovechar la ocasión para hacer pública su adhesión al surrealismo; según él la “escuela artística más segura y universal” cuya simiente no había cesado de abrir nuevos caminos a la creación artística¹²³.

De origen aragonés aunque afincado en la capital española, Saura había tenido conocimiento del movimiento francés a través de lecturas improvisadas, como el libro de Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, reeditado en Buenos Aires en 1943. Años más tarde, informado por un

compañero de la extraordinaria biblioteca del historiador aragonés Federico Torralba Soriano, realizó repetidos viajes a Zaragoza con la excusa de visitar a unos familiares para consultar en ella revistas como *Cahiers d'Art* y *Minotaure*, o el libro de Paul Eluard, *Voir*, de gran trascendencia en su maduración como artista¹²⁴. A fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta Saura dio ya noticia de las publicaciones catalanas sobre el surrealismo, fuertemente comprometido para entonces con el pensamiento bretoniano.

Saura mostró desde temprana edad un fuerte sentido crítico hacia el panorama artístico vigente¹²⁵. Como testimoniase Francisco Nieva, vecino de Saura en los años 1948-1949: “Saura, en aquel tiempo, se buscaba a sí mismo por la vía surrealista, pero lo que más me chocó en Saura fue su resolución y el carácter de agresión y provocación que tenía para él la pintura. Parecía como resuelto y decidido a ‘a vengarse’ de alguien. – ‘Hay que pintar con odio, con mala leche’, me dijo una vez”¹²⁶. En 1951 Saura se atrevió a contradecir a Dalí con ocasión de su polémica sobre el arte moderno. Muy crítico hacia la última obra del pintor ampurdanés, la calificó como “carente de toda magia, de toda profundidad, banal y rastrea”. Al final de sus palabras, Saura añadió: “Es nuestra juventud, heredera de todas las conquistas mágicas, continuadora del surrealismo ortodoxo, la que puede lograr un definitivo y total empuje hacia un arte para todos los tiempos”¹²⁷.

Más conocida que su polémica frente a Dalí, es la que le enfrentó al médico psiquiatra Juan José López Ibor –próximo a Rafael Calvo Serer¹²⁸ y como él defensor de la ortodoxia católica conservadora– en el contexto de la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*¹²⁹. Saura, quien mantuvo una postura crítica ante el certamen madrileño, lamentó el desinterés de la prensa española hacia el surrealismo y el encumbramiento de movimientos caducos como el fauvismo; en clara alusión a Benjamín Palencia, reciente ganador del Gran Premio de la *Bienal*. A su vez alertó sobre el desconocimiento generalizado de la crítica en materias de arte

contemporáneo y su tendencia a confundir al surrealismo con manifestaciones plásticas ajenas a él. Respecto a las palabras del doctor López Ibor sobre el movimiento francés, el pintor aragonés se mostró tajante: “No es verdad que la labor del surrealismo haya sido exclusivamente negativa. No es verdad que el surrealismo haya muerto. No es verdad que pueda confundirse la pintura abstracta con el surrealismo. No es verdad que los niños vanguardistas tengan absolutamente nada que ver con los auténticos y sinceros pintores nuevos”¹³⁰. Saura destacó la novedad que llevaba aparejada la utilización, por parte del surrealismo, de motivos procedentes de los sueños, del erotismo y del automatismo, como fuente de renovación plástica. Asimismo, atribuyó al surrealismo un afán constructivo alejado de la negatividad dadaísta. Frente a la acusación de que el surrealismo buscaba la belleza en lo caótico y en lo moralmente reprobable, prefirió hablar de “nueva belleza”, en la que tendría cabida tanto lo sereno como lo convulso. Por otro lado, resaltó la pervivencia en la obra surrealista de importantes lazos con la realidad visual, haciendo hincapié en la labor del artista como “medium” –o transmisor– entre su mundo interior y la obra de arte¹³¹.

A diferencia de todos aquellos que en la postguerra madrileña se sirvieron del automatismo o de las imágenes descontextualizadas surrealistas como un mero medio de liberarse de las recetas del pasado, Saura hizo suyos muchos de los ejes teóricos del movimiento francés. En el texto titulado *Lo más importante para un pintor* (1951) el artista aragonés fundamentó su propia experiencia plástica en el inconsciente, al que tantas veces habían apelado los surrealistas: “Existe, yo bien lo sé, una extraña región, un lugar lejano, ignoto, escondido, que sólo nosotros –los pintores del misterio– podemos desentrañar, desde donde nos envían, seres y dioses invisibles, astros remotos, estrellas refulgentes, voces que nos hablan de extrañas conquistas, desconocidos ideales, crisoles no forjados, resplandores invisibles, visiones transparentes, ecos fosforescentes, paisajes agitados, o paisajes firmemente asentados sobre bases seguras

llenas de paz y de silencio”¹³². Saura, asimismo, eliminó de la creación plástica todo resto velado de trascendencia romántica para hacerla surgir de la pura inmanencia del deseo. En palabras del propio el pintor aragonés, la creatividad del artista habría de nutrirse del “mundo inmenso e inexplorado de los sueños, los instintos y los deseos informulados [...]”¹³³. Su desinterés por toda preocupación moral se situaba, así, muy próxima a la manifestada por Breton en su *Manifiesto del Surrealismo* (1924).

4.2. Aproximación a la obra temprana de Antonio Saura

La primera exposición individual de Antonio Saura se celebró en la Sala Libros de Zaragoza, en 1950, gracias al apoyo del historiador aragonés Federico Torralba. Saura mostró en ella obras de estilos y técnicas dispares, “unidas”, en palabras del propio artista, “todas por el deseo –que es único– de encontrar un horizonte distinto, limpio y nuevo [...]”¹³⁴. Poco sabemos de ellas al margen de su carácter experimental. Según el testimonio de los comentaristas de la muestra, Saura incluyó en ella desde obras post-cubistas, hasta otras cercanas a Dalí¹³⁵. Pocas obras de esta época han llegado hasta nosotros. Entre las más experimentales, destacan los *Rayogramas* (1949), obras a mitad de camino entre la pintura y la fotografía, obtenidas colocando entre el haz de luz de una ampliadora fotográfica y el papel sensible, un cristal con manchas de pintura negra, distribuidas al azar. En su “Carta a los visitantes” de la exposición Saura señaló sobre su obra más reciente: “Mi primera pintura francamente surrealista data de 1947. Fue un descubrimiento asombroso y decisivo. El purismo mágico (no se olvide ni se confunda este nombre) es un surrealismo elemental que concede toda la importancia al contraste sobrecogedor de la pureza desnuda y el misterio de lo eterno. El marqués de Sade y una adolescente virgen, nostálgica y La columna del silencio que me abrió paso –sin nunca olvidarlo– al último realismo fantástico, con el que pretendo colaborar a un nuevo resurgimiento del surrealismo plástico después del cansancio de las agotadas teorías geométrico-abstractas”¹³⁶. Son estos dos estilos a los que alude Saura –el

purismo mágico y el realismo fantástico—, los que mejor se conocen hoy de su obra temprana. Ambos se corresponden con sus series de *Constelaciones* (1947-50) y *Paisajes* (1949-53).

Por lo que respecta a la primera, se trata de un conjunto de obras abstractas o de figuración muy esquemática, inspiradas —como en el caso de las *Constelaciones* (1940-41) de Miró— por la solicitud de los astros. Predominan en ellas las configuraciones circulares, sobre fondos empastados oscuros, sujetos a leves variaciones de matiz. Saura recurre también al *grattage* realizado con la parte trasera del pincel y a la pintura de vivos colores directamente salida del tubo. Pese a la singularidad de estas obras, hay algo que las emparenta con Miró —así, por ejemplo, *Personajes rítmicos* (1934)¹³⁷ [76]— y con el ambiente artístico madrileño de fines de los años cuarenta.

Saura no participó en las actividades de la Escuela de Altamira, aunque estuvo muy al corriente de las actividades desarrolladas por Mathias Goeritz, tal como lo prueba un elogioso artículo publicado por el aragonés a finales de 1949 a propósito de la colección “Artistas Nuevos”¹³⁸. Saura conocía al entorno postista y, en concreto, a Carlos Edmundo de Ory. Testimonio de esa amistad es una carta de Ory a Saura fechada el 3 de agosto 1949. En ella se alude al proyecto del poeta gaditano de editar un homenaje de características parejas a *Los nuevos prehistóricos* —como se recordará prologado por Ory tan sólo unos meses antes—, contando en esta ocasión con dibujos de Ferrant, Palencia, Nieva, San José y Saura, y textos de Cirlot, Chicharro, Gullón y Ory. La carta no aclara a quién estaba dirigido este homenaje, aunque todo hace suponer que sería al propio Mathias Goeritz, por entonces a punto de abandonar España. A él alude Ory al comienzo del último párrafo en los siguientes términos el proyecto: “Ayer estuve en casa de Mathias Goelitz y le hablé de tí. Le conté que tu carta hablaba de él de un modo muy afirmativo y simpático. Le agradó naturalmente tu afecto por su obra. Y entonces le hablé del Homenaje

[...]”¹³⁹. Esta relación, hasta ahora desconocida, abre nuevas vías de interpretación de la obra temprana de Saura.

Algunas obras realizadas por el pintor aragonés en torno a 1949-1950, tales como *Ballet del sol* (1949)¹⁴⁰ y *Enigmática danza* (1950)¹⁴¹ [77], recuerdan a *Tres figuras* (1948)¹⁴² de Goeritz, expuesta en Palma. En ambos casos los protagonistas son figuras filiformes que se despliegan libremente por la superficie del papel. También la disposición espacial del fondo oscuro es semejante. Ahora bien, Saura se muestra más espontáneo y vivaz. Goeritz utiliza colores vivos, pero no saturados. Sus figuras, por otra parte, reposan sobre calculadas reservas que funcionan a la manera de dobles contornos. Saura, sin embargo, parte de la construcción de sugerentes fondos en su textura y ambigüedad espacial, para situar más tarde sobre él figuras pintadas con pasta de los colores primarios, directamente salida del tubo. El resultado es una pintura nerviosa y pregestual, grotesca a veces, dotada de un movimiento dionisiaco.

Entre el 1 y el 17 de mayo de 1951 Saura expuso en la Galería Buchholz un conjunto de obras bajo el título de *Pinturas surrealistas de Antonio Saura*¹⁴³. En el díptico, además de dos fotografías de la obra *Cementerio de los Suicidas* y del artista pintando en su estudio, se incluía el texto “Lo más importante para un pintor” ya aludido, en el que se apelaba a una pintura mágica, fantástica, surgida del subconsciente –preferentemente a través del automatismo–. La muestra estuvo integrada, prácticamente de forma exclusiva, por sus *Paisajes* (1949-1953). Pese a ciertas similitudes entre estas obras y sus *Constelaciones* anteriores, se trata de lienzos más perfilados y escenográficos. En tal cambio fue determinante la pretensión de Saura de realizar una pintura más controlada, en la que el ejercicio del azar se completase con la concreción plástica de las figuras¹⁴⁴. Ahora bien, difícil sustraerse a determinados hechos ocurridos en el panorama artístico madrileño de la época como, por ejemplo, la presencia de obras de “Dau al Set” en Madrid. Muy posiblemente Saura coincidió con los pintores del grupo catalán con ocasión la apertura del *VII Salón de los Once*. No en

vano, pocos días más tarde publicó una extensa reseña del certamen en la que alabó la aportación de Tàpies, Cuixart y Ponç por encima del resto de expositores¹⁴⁵. La relación de Saura con los miembros de “Dau al Set” no quedó ahí. En febrero de 1951 publicó su cuadro *Lascivia sirviendo de fondo a un lago paradisíaco* (1950), en el número 24 de la revista *Dau al Set*. Asimismo, en junio de 1952 participó con dos obras en el *II Salón del Jazz* barcelonés, organizado por el grupo catalán, y un dibujo suyo se editó en el número 40 de la revista, dedicado al certamen. Su sintonía con los miembros de “Dau al Set” fue estrecha, hasta tal punto que Joan-Josep Tharrats llegaría a escribir en una carta al pintor aragonés: “[...] no es que conozca mucho la pintura madrileña, pero me parece que tú eres un caso muy interesante en Madrid y que lo que tú pretendes es lo mismo que pretendemos nosotros en Barcelona”¹⁴⁶. A través de la abundante correspondencia entre ambos artistas sabemos, además, que, a petición de Tharrats, Saura proyectó realizar un número de *Dau al Set* con textos y dibujos originales suyos¹⁴⁷.

Volviendo a sus *Paisajes*, Saura ya había contemplado obras de Tàpies y Cuixart con anterioridad al *VII Salón de los Once*; en concreto con motivo de la presentación del *Segundo Salón de Octubre* catalán en la Galería Palma de Madrid, el 23 de noviembre de 1949. La fecha coincide con sus primeros *Paisajes*, como *El Regreso del Tiempo I, II y III* (1949)¹⁴⁸ y *En un Mundo Suspendido I, II y III* (1950)¹⁴⁹ [78, 79], singularmente próximos a *Los ojos del follaje* (1949)¹⁵⁰ de Tàpies. Todas las obras citadas comparten la construcción del fondo como de un escenario vacío y dilatado, elaborado mediante el barrido horizontal del pincel fundiendo varios tonos. Asimismo, las figuras permanecen en suspensión en un primerísimo plano, acentuado por el uso del *grattage*, de grafías y de formas planas iluminadas desde atrás, con una componente más vivaz y nerviosa en el caso del pintor aragonés.

Ahora bien, Saura fue el artista madrileño de la postguerra que más profundamente superó el estrecho horizonte artístico de la capital española.

Tanto *Lascivia sirviendo de fondo a un lago paradisíaco* como *Cementerio de los suicidas* –expuesta en Buchholz– se distancian de las obras de “Dau al Set” adoptando un esquema ya plenamente escenográfico y minucioso, en el que figuras netamente perfiladas suplen al empleo del azar. En tal sentido cabe recordar que ya el 7 de mayo de 1950, Saura publicó en la revista *La Hora* un interesante artículo sobre “El mundo vegetal en la moderna pintura” que denota su agudo conocimiento del panorama artístico internacional¹⁵¹. En él, el pintor aragonés mostró su admiración hacia el tratamiento del mundo vegetal “de índole imaginativa” llevado a cabo por artistas como Georgia O’Keeffe, André Masson y Max Ernst. Tampoco hay que olvidar el referente de Yves Tanguy, con sus extensiones ilimitadas pobladas de seres biomórficos, como sucede en *El jardín sombrío* (1928)¹⁵² [80]. Las obras de Saura, pese a todo, carecen de la unidad de figura y fondo de los pintores citados. Sus formas, pese a su incipiente plasticidad, permanecen en un primerísimo plano, ajenas al fondo denso y profundo. Entre medio, reina el vacío, convertido por Saura en protagonista¹⁵³.

Para los comentaristas de la muestra de Saura en Buchholz, en marzo de 1951, el pintor aragonés demostró una evidente pulcritud y amor al oficio en el empleo de tonos sutiles y delicados colores no exentos de seducción. No obstante, críticos como Ramón Faraldo alertaron de lo que consideraban un inminente peligro de academización de su pintura: “Mi temor es que la pintura surrealista –a la que se considera adscrito Saura– no hubiera conducido, de continuar su auge, a una nueva pintura anecdótica, no menos anecdótica que la pintura histórica o social, con la diferencia de que en ella los episodios serían extraídos de los sueños y realizados con la misma supeditación a los valores literarios y representativos –fotográficos, en suma– que promovió, como reacción a la que fue llamada pintura de época, el nacimiento de los estilos actuales. Y para eso, la verdad, no valía la pena de haber creado el arte moderno”¹⁵⁴.

Saura volvió a mostrar su obra en la Galería Buchholz entre el 25 de febrero y el 12 de marzo de 1952. Figuraron en la exposición dieciséis

cuadros fechados entre 1949 y 1952¹⁵⁵, destacando singularmente sus islas de fantástica vegetación sobre calmadas superficies marinas, como *El cementerio de los suicidas* (1951)¹⁵⁶ [81]. La mayor novedad respecto a las obras mostradas el año anterior era la importancia concedida a los títulos de las obras, a la que Saura aludiría en una carta a Tharrats, fechada en marzo de 1952¹⁵⁷. No obstante, la crítica no supo entender lo que para Saura era un deseo de sobrepasar el mero esteticismo y una búsqueda de una obra total. Juan Antonio Gaya Nuño, por ejemplo, ironizó sobre la dualidad pintor / literato del artista aragonés a propósito de títulos como: *Arborescencias de las manos transparentes*, *Los placeres*, *los engranajes*, *las nuevas flores* o *Descendimiento de los cristales-medusas*. Para el crítico citado: "Este es el caso de Antonio Saura, porque su lirismo es doble, literal y plástico. Precisamente porque adelgaza tanto sus figuraciones, y porque subsiste en ellos un ancestral, bien que degenerado, sentido del grutesco bramantino, una tendencia a formas rizadas y espirales, no cae de lleno en el siniestro surrealismo, mostrenco y basto muchas veces, de otros de su escuela. En Saura hay siempre, una muy cuidada espacialidad, una sensación infinita que ayuda a sostener lo que haya de real en sus seres flotantes. Y en ellos juega el ritmo, y, por más que tales seres posean una fragilidad casi inverosímil, hay peso, hay base horizontal para cualquiera de estas apuradísimas acrobacias. Lo malo es – quizá sea lo bueno– que no podrá continuar Saura agitando este submundo de curvas reptiles y de enredaderas metafísicas y de astros no catalogados. Porque se fatigará, y habrá de volver a una mayor masividad, la que se manifiesta en 'La Diosa', con semejante dosis de misterio, con un misterio no de bacteria, sino de humanidad, mayormente plástica. Porque Antonio Saura es pintor y no debe minimizar sus dotes cuando ha demostrado que sabe recostar dioses de encogido enigmatismo en sus atardeceres azuies"¹⁵⁸. Tales críticas muestran la difícil lucha de Saura por abrirse camino en el ambiente artístico de la capital española, abiertamente hostil al surrealismo; hecho este que le empujará a marcharse a París en el otoño de 1953.

4.3. Antonio Saura y el entorno artístico madrileño de comienzos de los cincuenta

Las dos exposiciones de Saura en Madrid, pese críticas como la comentada, otorgaron a Saura un sólido lugar dentro del panorama artístico madrileño, con un estilo ya personal. El propio artista señalaría a Joan-Josep Tharrats: "Estoy contento de mi exposición. He conseguido un paso más aquí en Madrid. La crítica –estoy asombrado– mira con respeto mis cuadros"¹⁵⁹. A ello hay que sumar su airada réplica al doctor López Ibor con motivo de la polémica sobre la locura de los artistas modernos. Saura se convirtió, de hecho, en la figura aglutinante de una parte importante de la renovación artística madrileña de comienzos de los cincuenta.

Su labor se puede comparar a la de Mathias Goeritz a finales de la década anterior, aunque Saura no plantease en ningún momento la noción de hermandad de artistas e incluso renunciase al carácter programático con el que el pintor alemán envolvió su apelación al arte prehistórico, como punto de partida de un supuesto renacer del arte moderno. Ahora bien, trató de agrupar en torno suyo a artistas opuestos al arte oficial y movidos por la libre experimentación artística. Llegó a hablar, incluso, de un verdadero grupo de artistas, antecedente de lo que luego llegaría a ser "El Paso". Pero su esfuerzo fracasó debido a causas ajenas a él, como el desinterés de la crítica por el arte nuevo, la prevención frente al surrealismo y la falta de cohesión entre los miembros de la renovación artística madrileña.

Desde fecha temprana Saura había estrechado una profunda amistad con José Ayllón. Ambos se conocieron por mediación del historiador aragonés Federico Torralba Soriano, quien, como relatase en 1979, los introdujo en las reuniones que Santiago Lagunas celebraba en su casa de Zaragoza a fines de los cuarenta¹⁶⁰. A comienzos de la década siguiente, ya en Madrid, Saura como pintor y Ayllón como crítico

participaron en proyectos comunes, contando en diversas ocasiones con el apoyo de Tomas Seral, al frente de la Galería Clan.

Precisamente, el último artista en exponer en Clan en 1951 fue el suizo Jean Lecoultre, con quien Saura y Ayllón pronto establecieron amistad. Nacido en Lausana en 1930, Lecoultre había estudiado en la École Supérieure de Commerce de su ciudad natal, interesándose tempranamente por el arte y la literatura (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont...). En 1945 asistió a una conferencia de Paul Éluard que le hizo interesarse por el surrealismo. Su conocimiento del movimiento francés se ensancharía con la lectura de la revista *Minotaure*. En 1949, una vez concluidos sus estudios, asistió a clases de pintura en el estudio del pintor Georges Aubert, seguidor del purismo de Le Corbusier. Allí aprendería el rigor formal del cubismo, pero pronto se interesó por la pintura de Paul Klee. En mayo de 1951, Lecoultre abandonó su trabajo en Swissair para establecerse en Madrid. Desconocedor del castellano, sobrevivió dando clases de francés e inglés. Tras pasar el verano en Asturias, Lecoultre expuso en solitario en la Galería Clan entre el 17 y el 29 de diciembre. De las obras mostradas, muchas evidenciaban una notable sintonía con el mundo de Klee. Tal es el caso de *Bailarín de cuerda o Funámbulo* (1951)¹⁶¹, en la que una figura guiñolesca hace equilibrios en un ámbito circense muy esquematizado, delineado a base de tenues trazos sobre un fondo bermellón tiznado de manchas negras. Asimismo recuerdan a Klee sus *Casas en la noche* (1951)¹⁶² [82], obra que combina el protagonismo concedido al grafismo con el tratamiento ingenuista y casi infantil de los motivos.

Antonio Saura y Jean Lecoultre compartieron estudio durante algún tiempo. Como ha recordado Carlos Saura: “Mientras yo recorría en motocicleta la ciudad, hacía fotografías y estudiaba ingeniería, ellos: Jean Lecoultre y mi hermano Antonio, trabajaban en el pequeño estudio construido en el patio-jardín de la casa de mis padres. Jean nos visitaba a menudo mientras mi madre dejaba correr sus dedos en el teclado del

piano interpretando música romántica. Y mientras yo me preparaba – entonces no lo sabía– para hacer cine algún día, ellos, los pintores, consiguieron una libertad envidiable huyendo del realismo brutal que nos oprimía, investigando nuevos caminos y mirando a la lejanía”¹⁶³.

En la primavera de 1952, Saura organizó en la Casa Americana de Madrid una colectiva titulada *Tendencias*, abierta entre el 18 de junio y el 9 de julio. En ella mostraron su obra Fermín Aguayo, Jean Lecoultre y el propio Saura¹⁶⁴. El texto del catálogo corrió a cargo de José Ayllón. En los preparativos de la muestra surgió la idea de crear un grupo de artistas a semejanza del recién disuelto “Grupo Pórtico”. Según le comunicase Saura –principal mentor de la idea– a Joan-Josep Tharrats el 18 de julio: "Existe el proyecto de formar un grupo en unión de Lecoultre (que es magnífico, te gustará mucho cuando veas originales suyos), Aguayo, el escritor Ayllón y yo. Te seguiré hablando de esto”¹⁶⁵. También Lecoultre se refiere al grupo en una carta suya a Saura datada el 6 de agosto: "A tu vuelta hablaremos en serio de nuestro grupo. Creo que tenemos que darle importancia, pues sera el unico en España. Jose ya habla a sus amigos de la ‘Union libre’ como si fuese una cosa hecha. Entonces tenemos que mantener nuestras promesas. Espero ya poder llevar conmigo a Suiza en noviembre el primer bolletin. Para hacer triunfar nuestra causa, tendremos que hacer un poco de ruido, ¿no lo crees? ¡Pero no un ruido a la Dalí!”¹⁶⁶. Poco más se conoce de este grupo fallido, importante, sobre todo por constituir un antecedente de "El Paso".

Respecto a la exposición, careció de una amplia acogida crítica. No faltó, sin embargo, quien, como Luis Castillo, señalase desde las planas de *Índice de Artes y Letras*: “Obra de los españoles Aguayo y Saura y del suizo Lecoultre componen la exposición presentada esta vez por la Casa Americana, siempre atenta al movimiento artístico. De Saura figuran sus ya conocidas fantasías de "ecos" abismales. Lecoultre expone unos óleos llenos de gracia y agudeza cerebral. En Aguayo lucha el color contra la composición abstracta”¹⁶⁷. De la crítica de Luis Castillo se desprende la

diversidad estilística de los tres expositores; hecho que no haría sino minar cualquier intento de crear un grupo cohesionado. Además, el mismo otoño de 1952 Aguayo marchó a París para instalarse en la capital francesa de manera permanente.

Antonio Saura, pese a todo, siguió ejerciendo un papel aglutinador en el panorama artístico madrileño. En octubre, hizo amistad con otro artista próximo al surrealismo. Nos referimos al cubano Servando Cabrera Moreno, expositor en la Galería Clan entre el 16 y el 31 de octubre de 1952 y con quien el pintor aragonés expondría en solitario en la Sala Libros de Zaragoza en abril de 1953¹⁶⁸. Formado en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana, en el Art Students League de Nueva York, y en la escuela de pintura de la Grande Chaumière, en París, Servando Cabrera había participado en junio de 1950 en el *Primer Salón de Artistas Iberoamericanos* organizado por el Instituto de Cultura Hispánica en los Salones del Círculo Medina de Madrid. Una beca de la citada institución le permitió seguir trabajando en Madrid, concurriendo a la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, y exponiendo sus óleos y *gouaches* de manera individual en la Galería Clan, en octubre de 1952. Inmerso a fines de los años cuarenta en una pintura figurativa influenciada por el Picasso de las épocas azul, rosa y neoclásica, Servando Cabrera evolucionó al comienzo de los cincuenta hacia una figuración de corte geométrico, deudora del cubismo¹⁶⁹. Hacia 1952, sin embargo, se dejó seducir por la pintura de Paul Klee y Joan Miró, llevando a cabo obras totalmente abstractas. Una obra de ese año, como *Sin título* (1952)¹⁷⁰ [83], muestra una gran proximidad a la pintura de Joan Miro de mediados de los años treinta. En ella, sobre un fondo con restos de planos de color de derivación cubista, se recorta un personaje filiforme, muy estilizado, de neta estirpe mironiana. Junto a él, centran la composición dos formas óseas acabadas en punta, de más gruesa volumetría y flotando en el espacio del cuadro. Predominan los tonos ocres y la gran mancha amarilla del fondo, sobre la que se superpone otra más pequeña, en azul grisáceo.

El círculo de artistas en torno a Saura siguió aumentando en los meses siguientes al tiempo que se evidenciaba, cada vez más, su falta de unidad estilística¹⁷¹. Entre el 4 y el 28 de marzo de 1953, con ocasión de la muestra *Tendencias 2*, celebrada en la Galería Buchholz, Antonio Saura logró reunir fotografías de su hermano Carlos, esculturas de Tony Stubbing y pinturas de Servando Cabrera Moreno, de Santiago Lagunas, de Jean Lecoultre y de Edgar Negret, además de las suyas propias. Como ya sucediese en ocasiones anteriores la citada exposición no fue bien recibida por la crítica de la capital española, lo que llevó a Ayllón, un mes más tarde, a publicar un incisivo artículo titulado "Justificante de una exposición. ¡Qué crítica!". Para Ayllón, el principal problema de la crítica vigente era su falta de formación en materias de arte contemporáneo; algo que se intentaba paliar por medio de opiniones subjetivas, escasamente fundadas. Ello, unido a la insistencia en hacer de la crítica de arte un género menor de la literatura, daba lugar que los críticos olvidasen frecuentemente su labor de intermediarios entre la obra de arte y el público. Tal dejación de sus funciones, en última instancia, redundaba en la incompreensión del público y en el consiguiente exilio del artista; mal endémico del arte contemporáneo español¹⁷².

4.4. La exposición *Arte Fantástico*

Mención aparte merece la que fue la principal iniciativa artística de Antonio Saura a comienzos de los años cincuenta: la muestra *Arte Fantástico*, quizá la más coherente de cuantas exposiciones se celebraron en el Madrid de la postguerra.

En el texto "Arte Fantástico en Madrid", escrito poco después de abiertas las puertas de Clan, Saura comentaba los propósitos de la muestra: "se trata de exponer todo aquello auténtico, sano o morboso, constructivo o destructivo, creador o desmoralizante que ha surgido de las manos sin atar de un grupo de artistas que todavía creen en la imaginación y que confían

en ella como en la más importante base para su salvación. [...] Una sola idea nos domina: verter con toda sinceridad, sin trabas estéticas o morales, todo cuanto surge del interior profundo, tenebroso, enormemente bello y lúcido del subconsciente”¹⁷³.

Saura se propuso, en un comienzo, realizar una colectiva de contenido exclusivamente surrealista. En una carta datada el 18 de julio de 1952, el pintor aragonés escribió a Joan-Josep Tharrats: “Te voy a hablar de una cosa que puede ser importante. Hablando con Tomás Seral le expuse la idea de realizar una exposición completamente de carácter surrealista (que sería la primera en España después de la guerra) y que yo me encargaría de realizar. Él se quedó encantado con la idea. Esta exposición, claro está tendría que ser en Clan. Ya sabes que es una sala muy pequeña y que va poco público, pero ya nos encargaríamos Seral y yo de hacer propaganda por radio y en los periódicos y se podría conseguir algo”¹⁷⁴. Seral no tardó en secundar la idea. En los archivos de la Sucesión Antonio Saura se conserva una carta del galerista aragonés, datada el 29 de julio de 1952, en la que propone a Saura la fecha del mes de noviembre así como algunos cambios organizativos. Para Seral –como hemos visto muy implicado con el surrealismo–, se trataba, ante todo, de: “Fijar la idea de que el surrealismo podrá estar pasado, donde lo esté, como escuela, pero que infiltra lo mejor del arte de nuestros días y le queda cuerda para rato”¹⁷⁵.

Respecto al contenido de la exposición, Saura pensó inicialmente en los artistas de “Dau al Set”. En carta a Tharrats, le comentó: “Naturalmente yo contaba con vosotros. Ya sabes que el único que pinta 'en surrealista' (esto lo dijo un crítico en un periódico y yo me partía de risa) en Madrid soy yo ¡Mala colectiva esta del surrealismo contando solamente conmigo!”¹⁷⁶. Cuixart, Ponç, Tàpies y Tharrats, así como el propio Saura, habrían de aportar una pintura y un objeto. También figuraría un *pochoir* de Miró¹⁷⁷. Ahora bien, para entonces los intereses plásticos de los miembros de “Dau al Set” rebasaban el estricto campo del surrealismo. La respuesta de

Tharrats es clara a ese respecto: "Te felicito por tu entusiasmo organizador. Pero creo que por ahora nos será imposible acudir a esta exposición de surrealistas españoles que quieres preparar en CLAN. Yo me he apartado un poco del surrealismo. Tapiés también y Ponç, me parece que todavía más, y digo me parece por que hace ya tres meses que no lo veo. Cuixart hace tiempo que no le vemos cosas aunque él insiste en que trabaja mucho"¹⁷⁸. La dificultad para conseguir obra de los miembros de "Dau al Set" propició un retraso de varios meses en la inauguración, tiempo que Saura aprovechó para repensar todo el proyecto.

El artista aragonés había adquirido en abril de 1951, tras solicitarlo por carta al Museum of Modern Art de Nueva York, el libro de Alfred H. Barr Jr., *Fantastic Art* (1936), editado con ocasión de la muestra del mismo título¹⁷⁹. En él, como se recordará, Barr justificaba el título de la exposición en base a su pretensión de extenderse más allá de las estrechas fronteras de Francia, abarcando a todos aquellos artistas influenciados de una u otra manera por el movimiento francés¹⁸⁰. Pareja fue la solución adoptada por Saura, no sólo respecto al nombre de "Arte fantástico", sino a la ampliación de la nómina de participantes, fruto –en sus propias palabras– de que "hoy no podemos definirnos ni afirmar exactamente que tal pintura es abstracta, expresionista o surrealista, porque muchos de los artistas de hoy (y en esta exposición hay ejemplos) están a la vez en varias tendencias. No obstante, nuestra exposición tiene una unidad cercana a la intención del surrealismo"¹⁸¹. Ello evidencia el aislamiento cada vez mayor de Saura, ya no sólo en el panorama artístico madrileño de la época, sino en el del conjunto de España.

Ante las crecientes dificultades para conseguir obra de Cuixart y Ponç perteneciente al período "Dau al Set", Tharrats optó finalmente por ceder obra de ambos artistas en su colección. Así se lo hizo saber a Saura en enero de 1953, al tiempo que le confirmaba la conformidad de Tapiés con el proyecto y la disponibilidad de Brossa para mandar algún poema-objeto. Tharrats propuso a Saura, además, editar un número especial de la

revista *Dau al Set*¹⁸², aunque este no llegó a publicarse por falta de tiempo. Las obras salieron finalmente hacia Madrid a mediados del mes de febrero. En el envío, aparte de algunos poemas-objeto ya mostrados en la colectiva *Dau al Set* celebrada en la Sala Caralt en octubre de 1951, Tharrats incluyó dibujos y acuarelas suyas y de los otros miembros de “Dau al Set” (Tàpies, Cuixart y Ponç) correspondientes a los años 1948-1950¹⁸³; hecho que contradecía en parte las pretensiones de Saura de mostrar la actualidad y vigencia del surrealismo español¹⁸⁴.

La exposición abrió sus puertas del 4 al 28 de marzo, y a ella concurrieron, además de los artistas ya mencionados: Enrique Barros, Caballero, Cabrera Moreno, Calder, Ferrant, Hans Fuchs, Pablo Gago, Lecoultre, Begoña López, Ivan Mosca, Oteiza, Paredes Jardiel, Picasso, Quirós, María Luisa Saint-Père, Carlos Saura y Stubbing. Algunas de las obras reunidas por Saura –como la *Cerámica* de Picasso–, difícilmente pueden ser calificadas como surrealistas. No obstante, tampoco existieron verdaderas disonancias en la muestra. Quizá ello se debió al hecho de que el artista aragonés envolviese todas las obras en un “ambiente espectral propicio para que toda clase de apariciones maravillosas tenga lugar”¹⁸⁵. Para conseguir tal recreación ambiental, Saura recurrió a luces tenues, un maniquí con pezones-insectos, formas recortadas –próximas a los relieves de Hans Arp– colgadas del techo, y el sonido de un altavoz que repetía constantemente la frase tomada de un sueño: “el cadáver está herido y tiene sangre”, todo ello siguiendo el ejemplo de los montajes de Frederick Kiesler para la muestra inaugural de la galería Art of This Century, dirigida por Peggy Guggenheim (Nueva York, X-1942) y de la exposición *Le Surréalisme en 1947* (Galerie Maeght, París, VII-1947)¹⁸⁶.

La muestra *Arte Fantástico* halló muy escaso eco en la crítica artística de la época. Juan Antonio Gaya Nuño, desde las planas de *Ínsula*, resaltó lo desfasado de la iniciativa¹⁸⁷. José de Castro Arines apenas fue algo más benévolo en su artículo publicado en el diario *Informaciones*. El crítico gallego alegó “principios de raíz intelectual” para explicar el

alejamiento de los expositores respecto al arte naturalista. Asimismo, aprovechó la ocasión para exponer nociones formalistas sobre la “pureza plástica” que más tenían que ver con su defensa del arte abstracto que con el afán extra-estético de Saura¹⁸⁸.

5. Colofón

En el verano de 1953 Saura realizó una corta estancia en París junto a José Ayllón, tras al menos dos intentos truncados de visitar la capital francesa a comienzos y mediados del año anterior¹⁸⁹. Saura aprovechó la ocasión para ver exposiciones —entre ellas sendas monográficas de Picasso y Miró¹⁹⁰, y una colectiva de pintores y escultores estadounidenses en el Musée National d’Art Moderne—. Posiblemente por mediación de Cirlot, estableció contacto con el grupo surrealista parisino, estrechando amistad con Benjamin Péret, Max Ernst y Wifredo Lam.

Al poco tiempo de su llegada a la capital francesa, Saura respondía airado a Tharrats acerca una hipotética conversión a la abstracción: “Lo único que no me ha gustado de tu carta es ese final y ese augurio para que me convierta a la pintura abstracta. Me parece realmente un poco ingenuo lo que dices. Vamos, no iremos los españoles a descubrir la pintura abstracta cuando hace ya 40 años que se está haciendo, cuando no va absolutamente nada con nuestro temperamento, con el temperamento de un pueblo esencialmente realista y fantástico y cuando precisamente en París y en Nueva York, los dos centros actuales artísticos en el mundo, la abstracción está en franca bancarrota. Esa es al menos mi impresión de París. [...] por favor, no hagamos en 1953 nada semejante a Realités Nouvelles (¡Vaya conjunto!) o nada que se aproxime a ese bluff imponente y tristemente bien editado que se llama Art d’Aujourd’hui, que conozco desde el primer número”¹⁹¹.

Saura volvió a España en el verano, justo a tiempo para participar en el Congreso de Arte Abstracto organizado por el director del Museo de Arte Contemporáneo, José Luis Fernández del Amo, y apalabrar una exposición de dibujos en la Galería Clan, que tendría lugar entre el 19 y el 31 de diciembre. La moda del arte abstracto no tardaría en llegar también a Madrid, eclipsando definitivamente al surrealismo. De hecho, el movimiento francés fue perdiendo los pocos apoyos que había gozado en torno al cambio de década. A las críticas cada vez más frecuentes contra su carácter literario y su carencia de valores morales¹⁹² —e incluso, contra su incapacidad para asumir la renovación del arte religioso¹⁹³—, se unió la marcha de Seral y de Saura a París a fines de 1953.

Con anterioridad, Tharrats le había hecho partícipe de su confianza en la renovación artística en curso, así como de la necesidad de hacerse entender en su propio país, antes que en el extranjero¹⁹⁴. La respuesta del pintor aragonés —inusitadamente crítica hacia la situación cultural vigente— no se hizo esperar: “[...] mientras la gente aquí tenga esta misma estrechez, mojigatería y catolicismo que nos ahoga, nada se podrá hacer. Con esta situación religiosa, con esta censura y con este atraso en cuestión sexual España no va a ninguna parte. Mientras la iglesia esté en el poder no tenemos nada que hacer”¹⁹⁵.

La marcha a la capital francesa de Antonio Saura, principal valedor del arte surrealista en Madrid, dejaba el camino abierto a la abstracción como corriente artística predominante. Asimismo, con su distanciamiento de Madrid desaparecía una de las mentes más lúcidas del momento. Su retorno a la capital española a fines de 1955, como es bien sabido, habría de suponer una verdadera revolución.

Notas:

¹ Breton, André: "Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste", *Minotaure*, n.º 12, París, V-1939.

² La galería Art of this Century, dirigida por Peggy Guggenheim, agrupaba a artistas como Jackson Pollock, William Baziotés, Mark Rothko y Robert Motherwell.

³ Breton, André: "Genèse et perspective artistiques du surréalisme" (1941), en *Le Surréalisme et la Peinture*, París, Gallimard, 1979, p. 68. Juan Manuel Bonet ha matizado sobre la adopción del automatismo por parte de los pintores americanos: "Por su propia formación pragmática, por su decidida vocación pictórica, ninguno de los pintores americanos van a considerar la noción de automatismo como un camino hacia los sueños o hacia ese hipotético inconsciente culturalmente virgen del que habla Breton, psicoanalista más que silvestre. Si los surrealistas buscaban una revolución, los americanos buscan simplemente un *principio creativo*; o incluso, podríamos decir nosotros, una técnica. No están aislando el concepto de automatismo psíquico para fundar sobre él una contraescuela. Están recurriendo a él porque perciben las ventajas de determinados estados, para el logro de esa pintura-acontecimiento de la que ya hablaba, con rara intuición, el Bretón de 1939" (Bonet, Juan Manuel: "El surrealismo y la pintura en Nueva York: 1939-1946", en Bonet, Antonio *et al.*: *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 131).

⁴ Grupo fundado como consecuencia de la fusión del grupo abstracto-surrealista danés integrado por Ejler Bille, Egill Jacobsen, Asger Jorn, Richard Mortensen y Henning Pedersen; el grupo experimental holandés compuesto por Karel Appel, Constant, Corneille, Anton Rooskens y Théo Wolvecamp; y el grupo surrealista revolucionario belga, encabezado por Christian Dotremont.

⁵ Grupo fundado por Enrico Baj y Sergio Dangelo,

⁶ Fundado por Enrico Baj y Asger Jorn. Véase *Asger Jorn* (cat. exp.), Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2002.

⁷ Ashton, Dore: "À Rebours: La rebelión informalista", en *À Rebours. La rebelión informalista. 1939-1968* (cat. exp.), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 26.

⁸ Nadeau, Maurice: *Histoire du Surréalisme*, París, Éditions du Seuil, 1945.

⁹ Para Jorn, tal como reseñaría en su artículo "Déclaration du groupe expérimental danois" (*Bulletin international du Surréalisme Révolutionnaire*, I-1948), la exposición adolecía de un carácter reaccionario en su velado idealismo. Véase Guigon, Emmanuel: "Trayectorias 1944-1956", en *Automatismos paralelos. La Europa de los Movimientos Experimentales 1944-1956* (cat. exp.), Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad, 1992, p. 14.

¹⁰ José Pierre: "La Seconde Guerre mondiale et le deuxième souffle du surréalisme", en *Paris-Paris. 1937-1957*, París, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1992, pp. 201-204.

¹¹ Además de la edición de tres únicos números de la revista *Cobalto 49*, el "Club 49" emprendió un amplio número de iniciativas, entre las que destaca la organización de una exposición de obras de Miró, abierta al público en las Galeries Laietanes entre el 23 de abril y el 6 de mayo de 1949; de la *Exposición Antológica de Arte Contemporáneo*, con obras de Barradas, Cuixart, Dalí, Miró, Ponç, Tàpies, etc., celebrada en el Casino de Tarrasa; o la famosa muestra de "Dau al Set" en el Instituto Francés. Véase Granell, Enric: "Dau al Set. El foc s'escampa", en *Dau al Set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955* (cat. exp.), Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1998, p. 76.

-
- ¹² Tàpies, Antoni: *Memoria personal*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 228.
- ¹³ Alquié, Ferdinand: *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 33-34.
- ¹⁴ Santos Torroella, Rafael: "Genio y figura del surrealismo. Anécdota y balance de una subversión", *Cobalto*, serie II, n.º 1, Barcelona, 1948, p. 16.
- ¹⁵ Sebastià Gasch en AA.VV.: *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, Publicaciones Escuela de Altamira, 1951, pp. 138-139.
- ¹⁶ Gasch, Sebastià: "Del cubismo al superrealismo", *La Gaceta Literaria*, n.º 20, Madrid, 15-X-1927.
- ¹⁷ Modest Cuixart en AA.VV.: *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, *op. cit.*, p. 150.
- ¹⁸ Valga citar, entre otros, a Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Federico García Lorca, Antonio Rodríguez Luna, Nicolás Lekuona, Alfonso Ponce de León, José Moreno Villa y Mariano Rodríguez Orgaz.
- ¹⁹ Bozal, Valeriano: *Arte del Siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 83.
- ²⁰ Casanova de Ayala, Félix: "Anecdotario y teoría del 'postismo'", *Papeles de Son Armadans*, t. XXXV, n.º 104, Palma de Mallorca, XI-1964, pp. 19 y 20.
- ²¹ *Ibid.*
- ²² Este hecho llevaría a Gregorio Prieto a afirmar su paternidad en el movimiento madrileño (Harguindey, Ángel S.: "Gregorio Prieto: El postismo es, como el milagro, algo que no se razona", *El País*, Madrid, 7-III-1978, p. 29). No obstante, como ha señalado Jaime Pont, conceder a la experiencia romana algo más que su valor como incitadora de las inquietudes de un todavía joven Chicharro, sería traicionar la realidad de los hechos. (Pont, Jaime: *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, p. 43).
- ²³ Valeriano Bozal ha señalado sobre su obra: "Es entonces [en los años treinta] cuando inicia un surrealismo con temas clásicos y figuras de marineros y maniqués, ruinas y lugares de la vida romana o napolitana, escenas más o menos oníricas, con resonancias eróticas, muchas veces profundamente homosexuales, que posteriormente, en España, atempera y convierte en los últimos tiempos en componentes estrictamente ornamentales y literarios" (Bozal, Valeriano: *Arte del Siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, *op. cit.*, p. 240).
- ²⁴ María Isabel Navas Ocaña también ha apuntado la diferencia del surrealismo y el postismo en el terreno del compromiso político. Mientras que el surrealismo aspiró a cambiar los fundamentos de la sociedad desde la práctica del arte, adoptando una postura intermedia entre el compromiso artístico abierto y el esteticismo, el postismo fue defensor del "arte puro" (Navas Ocaña, María Isabel: *El postismo*, Tarancón, El Toro de Barro, 2000, p. 24).
- ²⁵ Chicharro, Eduardo: "Manifiesto del Postismo", *Postismo*, n.º 1, Madrid, I-1945.
- ²⁶ Pese a su recusación de las normas heredadas del pasado, el postismo, no renunció al ejercicio de la técnica literaria, haciendo especial hincapié en los aspectos rítmico-fonéticos de la poesía. Fue en ese campo donde la aportación del postismo alcanzó mayores cotas de novedad, al infundir al soneto y al romance una nueva musicalidad, plagada de rimas atrevidas y elementos sorpresivos. Véase Casanova de Ayala, Félix: "Anecdotario y teoría del 'postismo'", *op. cit.*, p. 25.

-
- ²⁷ Edmundo de Ory, Carlos: "Historia del postismo", en Edmundo de Ory, Carlos: *Poesía. 1945-1969* (ed. de F. Grande), Barcelona, Edhasa, 1970, p. 271.
- ²⁸ Aún existió un "Cuarto Manifiesto Postista", escrito por Chicharro y Ory, y que no vio la luz pública hasta los años setenta, cuando Gonzalo Armero lo incluyó en el libro de Eduardo Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid, Seminario y Ediciones, 1974.
- ²⁹ Chicharro, Eduardo: "Manifiesto del Postismo", *op. cit.*
- ³⁰ Pont, Jaume: *El postismo, op. cit.*, pp. 16-17.
- ³¹ Crespo, Ángel: "La exposición que preparamos", *La Hora*, n.º 74, Madrid, 12-III-1948. Véase también Crespo, Ángel: "Nuestra exposición de arte nuevo", *La Hora*, n.º 80, Madrid, 23-IV-1948; Anónimo: "Arte nuevo para los estudiantes", *La Hora*, n.º 81, Madrid, 30-IV-1948; Encina, Lorenzo de la: "¿Qué le parece a usted la exposición?", *La Hora*, n.º 81, Madrid, 30-IV-1948; Anónimo: "Ángel Crespo organiza en Madrid la Exposición de '16 artistas de hoy'", *Lanza*, Ciudad Real, 30-IV-1948; y García Pavón, Francisco: "En torno a 'la exposición de los 16'", *Lanza*, Ciudad Real, 5-V-1948.
- ³² Navas Ocaña, María Isabel: *El postismo, op. cit.*, p. 65.
- ³³ Por otra parte, sorprende que no estuviesen presentes ni Palazuelo, ni Guerrero, ni Lago, ni Pascual de Lara, ni Valdivieso, pese a que todos ellos habían expuesto en Buchholz a fines de 1947 y a que los tres últimos ilustrasen regularmente, desde comienzos de 1949, la revista *La Hora*, donde escribía Ángel Crespo.
- ³⁴ Óleo sobre lienzo, paradero desconocido.
- ³⁵ Podan, Gianna: "La imagen gráfica del postismo", *Ínsula*, n.º 511, Madrid, VII-1989, p. 27.
- ³⁶ Precisamente, según Gianna Prodan, la aportación más importante del postismo en el terreno de las artes plásticas llegó de la mano de dos mujeres: María Luisa Madrilley y, sobre todo, Nanda Papiri (*Ibíd.*).
- ³⁷ *Ibíd.*
- ³⁸ Chicharro, Eduardo: "Pintura moderna y post-ista. Carta a los aragoneses", *Amanecer*, Zaragoza, 18-V-1948.
- ³⁹ Leyva, Antonio: "El postismo en la recuperación de la vanguardia", *Crónica 3*, 2ª ép., n.º 41, Madrid, X-1991, p. 6.
- ⁴⁰ Chicharro, Eduardo: "Pintura moderna y post-ista. Carta a los aragoneses", *op. cit.*
- ⁴¹ Óleo sobre lienzo, 59,5 x 69,5 cm, Madrid, colección particular.
- ⁴² Litografía, 42 x 45 cm, Madrid, colección particular.
- ⁴³ Francisco Nieva. Cuestionario remitido al autor el 4 de agosto de 2003.
- ⁴⁴ Nieva ha señalado acerca de este momento: "[...] yo me dejaba ganar por un expresionismo lírico, buscando otra suerte de impacto, pero, como se ha visto, sin demasiado éxito. Klee me influyó mucho, aunque no le imitara, ni pudiera. De Klee me sorprendían sus muy diferentes enfoques, sus cambios de trazo o de mancha, su constante 'aventura programada'" (Cuestionario remitido al autor el 4 de agosto de 2003).
- ⁴⁵ Gouache sobre papel, 33,5 x 52 cm, Barcelona, Colección Santos Torroella.
- ⁴⁶ Cera sobre papel, 15,5 x 11 cm, Madrid, Colección Mario F. Barberá.

⁴⁷ Crespo, Ángel: "El arte abstracto de Francisco Nieva", *Correo Literario*, n.º 32, Madrid, 15-IX-1951.

⁴⁸ Tinta y pintura sobre papel, 37 x 60 cm, París, colección particular.

⁴⁹ Témpera y acuarela sobre muselina enyesada montada sobre papel, 25,4 x 55,1 cm, Berna, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

⁵⁰ Sobre las diversas interpretaciones del fin del postismo véase Pont, Jaume: *El postismo, op. cit.*, 1987, pp. 67-83 y Navas Ocaña, María Isabel: *El postismo, op. cit.*, pp. 69-82. Nosotros nos atenemos a la tesis de esta última autora por considerar que la ausencia de Chicharro y Ory en lo que se ha llamado "postismo de segunda hora", así como el cambio de orientación ideológica señalado, constituyen razones suficientes para diferenciar ambas iniciativas.

⁵¹ Leyva, Antonio: "El postismo en la recuperación de la vanguardia", *op. cit.*, p. 7.

⁵² Reproducido en: Nieto Alcaide, Víctor: *Lucio Muñoz*, Madrid, Lerner & Lerner, 1989, p. 16.

⁵³ En Barcelona, por contra, aparecieron menciones al mismo apenas un mes después de abiertas sus puertas. El cronista de *Destino*, tras enfatizar los planteamientos a-esteticistas de Bretón, se mostró irritado por que autores de reconocido prestigio artístico internacional, como Tanguy, Arp, Max Ernst y, sobre todo, Miró, figurasen en muestra tan confusa e incoherente, cuya abundante presencia de "objetos" de todas las clases, unidos al montaje heterodoxo de M. Duchamp y Fr. Kiesler, "predisponen muy poco para la contemplación estética" (R., W.: "Una exposición superrealista en París", *Destino*, n.º 526, Barcelona, 16-VIII-1947).

⁵⁴ Al final del artículo, como sería habitual muchas de las crónicas de estos años, su autor concluyó alertando de las coincidencias del surrealismo con el comunismo. (Saumells, Luis María: "La exposición del surrealismo en París, 1947", *Arbor*, t. IX, n.º 27, Madrid, III-1948, p. 442).

⁵⁵ Véase Sordo, Enrique: "Surrealismo y política", *La Hora*, 2ª ép., n.º 36, Madrid, 19-XI-1948; y Cano, José Luis: "Noticia retrospectiva del surrealismo español", *Arbor*, t. XVI, n.º 54, Madrid, VI-1950. También se referirá a él, algo más tarde, Ricardo Gullón en "Balance del surrealismo", *Ínsula*, n.º 75, Madrid, 15-III-1952.

⁵⁶ Entre los artículos monográficos sobre Dalí aparecidos aquel verano-otoño, caben citar los siguientes: Neville, Edgar: "Dalí", *ABC*, Madrid, 29-VIII-1948; Sentis, Carlos: "Salvador Dalí, español de pro", *Mundo Hispánico*, n.º 7, Madrid, VIII-1948; Gómez Posada, P.: "Salvador Dalí. Televisor de mundos remotos", *La Hora*, 2ª ép., n.º 4, Madrid, 29-XI-1948; y Pérez Ferrero, Miguel: "Dalí, la realidad y la extravagancia", *ABC*, Madrid, 19-XII-1948.

⁵⁷ Sassone, Felipe: "¿Superrealismo?", *ABC*, Madrid, 1-XII-1949. Véase también Anónimo: "Dalí, en Madrid", *Informaciones*, Madrid, 27-X-1949; Anónimo: "Dalí: protestas y aplausos", *Informaciones*, Madrid, 2-XI-1949; Ors, Eugenio d': "Superrealismo y arte abstracto", *Arriba*, Madrid, 3-XI-1949; y Anónimo: "El 'Tenorio', de Dalí", *ABC*, Madrid, 6-XI-1949.

⁵⁸ Anónimo: "Salvador Dalí busca amigos y no los encuentra (a propósito de unas declaraciones del pintor)", *Correo Literario*, n.º 5, Madrid, 1-VIII-1950.

⁵⁹ Pla, Josep: "Ante la Virgen de Port Lligat, de Salvador Dalí", *Informaciones*, Madrid, 28-IX-1950.

⁶⁰ De Chirico había sido seleccionado en 1948 para figurar en una pequeña muestra, paralela a la *Bienal*, titulada *Tres pintores italianos de 1910 a 1920 (Carrà, de Chirico, Morandi)*. Descontento con la selección de sus cuadros, el pintor italiano polemizó con el comisario, Francesco Arcangeli, y declaró falsa una de las obras expuestas. Dos años más tarde, volvió a mostrar su desacuerdo con la *XXV Bienal de Venecia*, organizando una anti-bienal en la Società Canottieri Buccintoro de Venecia bajo el título de "Pintores Antimodernos". En ella expusieron el propio De Chirico, R. Gazzera, M. de Alzaga, C. Guarienti, V. Frecciá, J. Nozon y P. Weiss. Acompañando a la muestra, el pintor italiano publicó el texto "Museo degli Orrori. Dichiarazione Biennale a fuoco", en el que arremetió contra el crítico Lionelo Venturi por su defensa de las nuevas corrientes artísticas, y contra lo que él consideraba los horrores del arte moderno, encabezados por el aduanero Rousseau y Matisse. El escándalo recorrió gran parte de la crítica internacional.

⁶¹ Véase Dalí, Salvador: "¿Dalí contra Dalí? Reto a los pintores modernos", *Correo Literario*, n.º 18, Madrid, 15-II-1951.

⁶² Dalí, Salvador: "Picasso y yo", *Correo Literario*, n.ºs 37-38, Madrid, 15-XII-1951.

⁶³ Véase Gaya Nuño, Juan Antonio: "Dalí, epígono de la Bienal y de sí mismo", *Ínsula*, n.º 75, Madrid, 15-III-1952.

⁶⁴ Las acusaciones de plagio contra el pintor ampurdanés fueron emitidas por el escultor académico Enrique Pérez Comendador. Véase Lavedán, Manuel: "Tres coincidencias dalinianas", *ABC*, Madrid, 16-IV-1952.

⁶⁵ Sanz de Soto, Emilio: "El 'Clan', de Tomás Seral: unos cuantos metros cuadrados de libertad", en *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la postguerra* (cat. exp.), Madrid, Centro Conde Duque, 1998, pp. 94-95.

⁶⁶ Luis Castellanos había formado parte del "Grupo de Artistas de Arte Constructivo", liderado por Joaquín Torres-García, en 1933. Un año más tarde realizó su primera individual en el Ateneo de Madrid. Tras la marcha de Torres-García a Uruguay, estrechó su amistad con Maruja Mallo y Benjamín Palencia. Durante la Guerra Civil y la inmediata postguerra abandonó casi por completo su actividad plástica. Participó, no obstante, junto a Benjamín Palencia en las actividades de la "II Escuela de Vallecas" y decoró varios locales. En 1944 reemprendió la pintura llevando a cabo, mayormente, dibujos y plumillas. Figuró en la colectiva inaugural de la Galería Clan (1945) y, en 1946, expuso en solitario en el Museo de Arte Moderno, donde leyó la conferencia "Realidad y realismo". Ese mismo año, murió de tuberculosis.

⁶⁷ Tinta china marrón a plumilla sobre cartulina, 48,5 x 30 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁶⁸ Rodríguez Luna había tenido una participación activa en la renovación artística de los años treinta, participando, entre otras, en las exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos celebradas en Copenhague y Berlín (1932), en el *Salón de Arte Constructivo* (1933) y en la *I Exposición de Arte Revolucionario* (1934). Su obra, próxima a Alberto, Palencia y Maruja Mallo a comienzos de los años treinta, evolucionó a partir los acontecimientos de octubre de 1934 hacia un realismo social de formas abigarradas, fuertes contrastes tonales y cierto tono macabro.

⁶⁹ Sus títulos eran los siguientes: *Disparata español*, *Amor y pecado*, *Españoles en Argeles sur Mer*, *Toros sueltos*, *El león y los caballos*, *Paisaje de Varetz*, *El Ángel*, *el Toro y la Luna*, *Españoles en Bram*, *Hombres y mujeres* y *Refugio*.

⁷⁰ Cecilio Barberán señalaría a propósito de la muestra: "Rodríguez Luna sabe el brujo encanto que puede existir en unas estampas cuyos colores son el blanco y el negro; pero lo sabe a través de recordar con su buril la sabiduría fina y honda que hay en las

planchas que grabaron ayer los incisores artistas germanos. Ahora, que no creamos que esto le hace caer en la copia de las obras de aquéllos, todo lo contrario; el noble precedente le sirve a Rodríguez Luna, en este caso, para interpretar con alta calidad artística las concepciones de su fantasía. Pero refiriéndose a los contenidos del arte actual. Por eso la riqueza imaginativa de las figuras de sus estampas, figuras descoyuntadas y paradójicas, unas veces; otras, con una severa alusión al clasicismo [...]” (Barberán, Cecilio: "Los aguafuertes de Rodríguez Luna", *Índice de Artes y Letras*, n.º 26, Madrid, II-1950). Véase también Camón Aznar, José: "Arte y artistas: Cossío, la duquesa de Nájera y Rodríguez Luna, en la actualidad pictórica madrileña", *ABC*, Madrid, 27-I-1950.

⁷¹ Formado en su Gijón natal, Suárez se había trasladado a Madrid en los años treinta, donde trabó contacto con la renovación artística, y se interesó por el surrealismo y por la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Tras participar en varios certámenes madrileños, Suárez se encerró en su Gijón natal tras la Guerra Civil, donde continuó pintando de manera introspectiva. El propio artista recordaría en 1949: "Puedo decir que desde los 15 ó 16 años, cuando yo era un mal estudiante, no he dejado de cultivar la pintura, siempre superando mi entusiasmo y siguiendo una modalidad personal que es la misma de hoy. Para mí, la primera necesidad, para mi arte y para todo, es la soledad. He despojado a mis cuadros de todo lo que fuese caracterización externa" (Cfr. *Aurelio Suárez* (cat. exp.), Gijón, Galería Tantra, 1975, p. 4).

⁷² Se trataba, en concreto, de las siguientes obras: *Desnudo trece, Esperanza nuestra, Dionisia, Jugador, Marinero, Suburbio, Interior externo, Subterráneo, Senectud, Guitarra, Egoísmo, Chatarra humana, Pastoral, Preludio, Cosas olvidadas, Bodegón, Fotometría, Don Cualquiera, Sinfonía vegetal, Tortura, Baños de luna y Psicología del tedio*.

⁷³ Gouache sobre papel, 47 x 35 cm, Gijón, Galería Cornión.

⁷⁴ Óleo y cera sobre tela, 72 x 52,5 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts.

⁷⁵ Óleo sobre tela, 91 x 112 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁷⁶ A su llegada a París, en 1952, Ramis prosiguió sus experiencias matéricas con óleo y cera virgen fundida. A su vez, se aproximó a la obra de Nicolas de Staël. En los años siguientes, moderaría su paleta acentuando el sentido matérico de sus pinturas mediante la inclusión de arena. El resultado serán obras prácticamente monocromas, de superficies dinamizadas por el barrido de la espátula en configuraciones rítmicamente agrupadas. Para más información, véase Martínez, Bruno: *Juli Ramis*, Barcelona, Polígrafa, 1987; y *Juli Ramis* (cat. exp.), Palma de Mallorca, Llotja, 1991

⁷⁷ Óleo sobre lienzo, 58,5 x 43 cm, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell.

⁷⁸ Cfr. *El taller de José Caballero* (cat. exp.), Madrid, Multitud, 1977, p. 19.

⁷⁹ "Después del trauma de la guerra civil he pasado varios años divagando a solas con mi conciencia y reconsiderando bastantes cosas, que si en un momento anterior habían sido importantes para mí, ahora carecían de sentido. Cuando de nuevo regreso a la pintura –de la que me había apartado voluntariamente– trato de continuar por el mismo sitio donde la había dejado: por el surrealismo. Manteniendo la precisión de detalles de mis antiguos dibujos surrealistas, pero expresándome ahora con el color, que ya me plantea otros problemas diferentes. Trato de llegar con el color al mismo virtuosismo que tenía con la línea, pero presiento que algo ya no funciona como antes aunque todavía no he descubierto de qué se trata" (Cfr. *El taller de José Caballero*, op. cit., p. 43).

⁸⁰ Para el pintor onubense: "Dalí tiene razón. Es cierto el temor del pintor moderno ante la asombrosa perfección técnica del Renacimiento que elude de una manera solapada. Esta huída del dominio del oficio conduce fatalmente a una laguna en que se sumerge hoy mucha pintura a la que se defiende de sus errores y desconocimientos, con una

palabra ambiguamente utilizada que les sirve de común denominador, la 'sensibilidad'. / Es apremiante un retorno a la técnica y al realismo" (Caballero, José: "El pintor catalán tiene razón", *Correo Literario*, n.º 19, Madrid, 1-III-1951).

⁸¹ Témpera, 37 x 25,5 cm.

⁸² Dibujo a pluma, 51 x 36 cm.

⁸³ Tinta china sobre papel, 54,5 x 40,5, Madrid Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (segunda medalla de dibujo en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1948).

⁸⁴ Tinta a pluma sobre papel, 18,5 x 19 cm, colección particular.

⁸⁵ Tinta china negra a pluma sobre papel, 33,5 x 26,5 cm, colección particular.

⁸⁶ Óleo sobre lienzo, 61 x 65, Colección Pedro Masaveu.

⁸⁷ Barón Thaidigsmann, Javier: *Colección Pedro Masaveu. Pintura del siglo XX* (cat. exp.), Gijón, Palacio Revillagigedo, 1997, p. 102.

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ Óleo sobre lienzo, 81 x 71 cm, Palma de Mallorca, Colección Bartolomé March.

⁹⁰ Los surrealistas hicieron suya la definición de belleza emitida por el Conde de Lautréamont como "la unión casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de operaciones".

⁹¹ Óleo sobre lienzo, 146 x 89 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo - Museo Patio Herreriano.

⁹² Óleo sobre lienzo, 100 x 85 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo - Museo Patio Herreriano.

⁹³ Témpera, 22,5 x 27,2 cm.

⁹⁴ Bozal, Valeriano: *Arte del Siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, op. cit., pp. 85-86.

⁹⁵ En concreto, se trató de las tituladas: *Thamàr y Ammon*, *Llanto por el caballo muerto*, *Arcángel sobre paisajes donde habitan los signos caligráficos*, *Sangre en la playa*, *Visitadoras en la playa*, *Pintura, Marta y María*, *Formas lineales sobre un paisaje*, *Pintura, Dos hermanas*, *Retrato de M. F. Th. de C.*, *Pintura, El antiguo combatiente* y *Pintura*. El catálogo reproducía las palabras de Pablo Neruda, escritas en 1936: "José Caballero es el joven señor de los sueños, el vencedor de las manzanas, el gran disparo entre las hojas, el catalejo de coral humeante, y es aún más: es el jefe del fuego de siete manos". Véase Camón Aznar, José: "José Caballero ha exhibido estos días unas versiones subrealistas, muy personales, de alucinante interés", *ABC*, Madrid, 21-XII-1950; Machado, Leocadio: "Exposiciones en la Sala Clan", *Índice de Artes y Letras*, n.º 36, Madrid, I-1951.

⁹⁶ Cirlot, Juan-Eduardo: "Los 'collages' de Max Ernst", *Cartel de las Artes*, n.º 3, Madrid, 15-VII-1945; Cirlot, Juan-Eduardo: "La esencia del arte de Salvador Dalí", *Cartel de las Artes*, n.º 5, Madrid, 15-VIII-1945; y, en la misma revista, Cirlot, Juan-Eduardo: "Los arcaísmos", *Cartel de las Artes*, n.º 6, Madrid, 15-IX-1945.

⁹⁷ Cirlot, Juan-Eduardo: "Carta de París", *Índice de Artes y Letras*, n.º 24, Madrid, XII-1949; y, del mismo autor: "La pintura de René Magritte", *Índice de Artes y Letras*, n.º 31, Madrid, VII-1950.

⁹⁸ Santos Torroella, Rafael: "Joan Miró en su estudio", *Índice de Artes y Letras*, n.º 26, Madrid, II-1950.

⁹⁹ Véase Camón Aznar, José: "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 16-XII-1949; y Gasch, Sebastià: "Correspondencia desde Barcelona", *Ver y Estimar*, n.º 16, Buenos Aires, III-1950.

¹⁰⁰ "Junto a los paisajes tristes y nostálgicos de Zanini," escribiría Antonio Saura, "se nos ofrece una pintura de Salvador Dalí. No creemos que ésta sea una representación realmente aceptable del pintor catalán. La composición es pobre, dislocada y pueril, y el color es falso, carente de vitalidad. La obra en sí es de una pobreza total. Nos dicen que la pintura está sin acabar, pero nos basta con presentirla. Nos contentamos con creer simplemente que es una obra desgraciada". (Saura, Antonio: "El séptimo Salón de los Once", *La Hora*, 2ª ép., n.º 50, Madrid, 12-III-1950).

¹⁰¹ Eugenio d'Ors seleccionó también dos dibujos de fines de los años diez: *Retrato de J. F. Ràfols* (1917) y *Caras de la Reforma* (1918).

¹⁰² La participación de los tres jóvenes pintores catalanes en el *VII Salón de los Once* surgió a raíz de una visita ocasional de Eugenio d'Ors, en diciembre de 1949, a la exposición *Un aspecto de la joven pintura catalana*, celebrada en el Instituto Francés de Barcelona.

¹⁰³ Anónimo: "Cuixart, Tapiés y Ponç", *Índice de Artes y Letras*, n.º 27, Madrid, III-1950. Véase además Ors, Eugenio d': "Despedida de soltero", *Arriba*, Madrid, 12-II-1950; Ors, Eugenio d': "Los tres en los Once", *Arriba*, Madrid, 21-II-1950; Barberán, Cecilio: "El VII Salón de los Once se inauguró esta tarde", *Informaciones*, Madrid, 24-II-1950; Camón Aznar, José: "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 10-III-1950 (reproducido también en la edición internacional); Saura, Antonio: "El séptimo Salón de los Once", *op. cit.*; Anónimo: "En torno al Salón de los Once", *Informaciones*, Madrid, 17-III-1950; Faraldo, Ramón D.: "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 62, Madrid, III-1950; Gallardo, Francisco: "Un paseo por el Salón de los Once", *Fotos*, Madrid, III-1950; Ors, Eugenio d': "La despedida de soltero del vanguardismo español", *Mundo Hispánico*, n.º 25, Madrid, IV-1950.

¹⁰⁴ Tàpies presentó las tituladas *Castells*, *El jardín de Batafra*, *Parafaragamus* y *Los ojos del follaje*, todas ellas de 1949. Las obras de Cuixart llevaban el título genérico de *Pintura*, aunque tres de ellas eran *Maascro*, *Tríptico* y *Pescallunes*, también de 1949. Finalmente, Ponç mostró dos *Visiones de la tierra de Yatra* (1949) y dos *Pinturas* sin especificar, una de las cuales era *Gardele* (1949).

¹⁰⁵ "La magia", ha señalado Cuixart, "nos seducía y nos resultaba de gran interés por sus contactos con una forma de actuar que nos era muy útil para darle un golpe bajo al universal aburrimiento establecido, a base de mofarnos de las instituciones más sagradas y triunfantes" (Chamorro, Paloma: *Conversación con Cuixart*, Madrid, Rayuela, 1975, p. 41). Asimismo, Juan-Eduardo Cirlot se refirió ya en 1949 a la estética de los pintores de "Dau al Set" como "magicismo plástico" (Cirlot, Juan-Eduardo: *Diccionario de los Ismos*, Barcelona, Argos, 1949, pp. 214-215).

¹⁰⁶ Óleo sobre masonita, 73 x 98 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo - Museo Patio Herreriano.

¹⁰⁷ Óleo sobre tabla, 33,2 x 50,2 cm, Suiza, colección particular.

¹⁰⁸ Chamorro, Paloma: *Conversación con Cuixart*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁹ Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

¹¹⁰ Cirlot, Lourdes: *El grupo «Dau al Set»*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 44.

¹¹¹ Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

¹¹² Óleo sobre tela, 97 x 130, colección particular.

¹¹³ Antonio Tàpies, *Memoria personal*, *op. cit.*, pp. 248-249.

-
- ¹¹⁴ Óleo sobre lienzo, 70 x 200 cm, colección particular.
- ¹¹⁵ Lubar, Robert S.: *Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1994, p. 46.
- ¹¹⁶ Óleo sobre tabla, 57 x 23,5, 57 x 55 y 57 x 23,5 cm, colección particular.
- ¹¹⁷ Antonio Saura apuntaba esta aparente incongruencia en su comentario del *VII Salón de los Once*. Véase Saura, Antonio: "El Séptimo Salón de los Once", *op. cit.*
- ¹¹⁸ Juan-Eduardo Cirlot daba cuenta también a fines de la década de los cincuenta de esta aparente incoherencia. Véase Cirlot, Juan-Eduardo: *Tàpies*, Barcelona, Omega, 1960, p. 16.
- ¹¹⁹ Véase Anónimo: "En torno al Salón de los Once", *op. cit.*; y Camón Aznar, José: "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 6-VII-1950.
- ¹²⁰ Tàpies participó en la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte* (1951) –junto a Cuixart y Ponç–; en el *IX Salón de los Once* y en la *VIII Antológica* de la Academia Breve (ambos en 1952); y en el *X Salón de los Once*, en la exposición *Arte Fantástico* –junto a Cuixart, Ponç y Tharrats–, y en la *IX Antológica* de la Academia Breve (todas ellas de 1953). Este último año, asimismo, mostró su obra de manera individual en la Galería Biosca de Madrid.
- ¹²¹ Helios: "Noticia sobre la Revista DAU AL SET", *Índice de Artes y Letras*, n.º 31, Madrid, VII-1950.
- ¹²² Cano, José Luis: "Noticia retrospectiva del surrealismo español", *op. cit.*
- ¹²³ Véase Saura, Antonio: "Una historia del surrealismo", *La Hora*, 2ª ép., n.º 49, Madrid, 5-III-1950; y, del mismo autor: "Sobre las publicaciones españolas de arte moderno", *La Hora*, 2ª ép., n.º 73, Madrid, 10-XII-1950. No faltaron, pese a todo, descalificaciones como las del propio Eugenio d'Ors, quien acusó al surrealismo de constituir, en su conjunto, un "juego lúgubre", o la de Camón Aznar, para quien el surrealismo había secuestrado el antiguo concepto de belleza ideal. (Véase Ors, Eugenio d': "Recreos. El sobrerrealismo", *Arriba*, Madrid, 23-IV-1950; y Camón Aznar, José: "Arte y artistas", *op. cit.*). Saura, por su parte, publicó apenas dos meses más tarde uno de sus primeros ensayos sobre arte, escrito en clave surrealista: "El mundo vegetal en la pintura", *La Hora*, 2ª ép., n.º 55, Madrid, 7-V-1950.
- ¹²⁴ Sobre la obra temprana de Saura véase Guigon, Emmanuel, "El Jardín de las Cinco Lunas" en *El Jardín de las Cinco Lunas. Antonio Saura Surrealista. 1948-1956* (cat. exp.), Teruel, Museo de Teruel, 1993.
- ¹²⁵ Entre las lecturas que más marcaron su juventud destaca la de la historia del joven Henri Klotz, dispuesto de atentar contra cualquier ejemplo de arte académico, inventada por Ramón Gómez de la Serna para ilustrar su capítulo dedicado al surrealismo del libro *Ismos*. Saura ha testimoniado años después: "[...] me dije que ésa era la vida que quería llevar. Por eso, cuando huí de la soleada pesadumbre, quise conocer a los surrealistas, imaginando que el surrealismo estaba todavía 'al servicio de la revolución'" (Saura, Antonio: "Carta imaginaria a Ramón Gómez de la Serna", en Gómez de la Serna, Ramón: *Flor nueva de Greguerías*, Barcelona, Circulo de Lectores, 1989, p. 23).
- ¹²⁶ Cuestionario completado y remitido al autor el 6 de agosto de 2003.
- ¹²⁷ Véase Saura, Antonio: "Un disconforme con la última pintura de Dalí", *Correo Literario*, n.º 20, Madrid, 15-III-1951.
- ¹²⁸ Rafael Calvo Serer, desde su puesto de director de la revista *Arbor*, vinculada al Opus Dei, encabezó a fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta la disputa contra el sector católico-falangista surgido a comienzos de los cuarenta en torno a la revista *Escorial* y luego amparado por Joaquín Ruiz-Giménez, ministro de Educación Nacional, entre 1951 y 1956. Particularmente conocida es su defensa de ortodoxia

católica conservadora frente a la “España como problema” de Laín Entralgo. Véase Díaz, Elías: *Pensamiento español en la era de Franco. 1939-1985*, Madrid, EUDEMA, 1987, pp. 52-58; Juliá, Santos: *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, pp. 358-376.

¹²⁹ El origen de la polémica debe retrotraerse al 8 de noviembre de 1951, fecha en la que Fernando Álvarez de Sotomayor –director del Museo del Prado y cabeza del sector académico del arte español–, publicó una carta abierta en el diario *Madrid* bajo el título de “¿Quiénes son los locos?”. En ella, solicitó al presidente de la Sección de Psiquiatría del Colegio Médico de Madrid su parecer acerca de lo que él consideraba “los mayores absurdos y fealdades, las más inauditas aberraciones y las más divertidas experiencias [...]”, propias del arte nuevo. (Álvarez de Sotomayor, Fernando: “¿Quiénes son los locos?”, *Madrid*, Madrid, 8-XI-51). Un mes más tarde el médico psiquiatra Juan José López Ibor le respondió con un largo artículo publicado en *Índice de Artes y Letras* que versaba sobre las supuestas concomitancias entre el arte moderno y la locura, pero distinguiendo entre la autenticidad de Van Gogh y la falsedad del surrealismo. Para López Ibor, “el arte nuevo al renunciar a las fórmulas clásicas de la belleza, renuncia también a esa idea del bien secularizado. Su error consiste en buscar la belleza en el no-bien, es decir, en lo demoníaco y lo caótico. [...] He aquí el problema del arte moderno. Traer un mensaje, revelar al hombre planos desconocidos de la existencia; pero, condición esencial, el mensaje y la revelación han de ser auténticos. En Van Gogh existe un mensaje auténtico; la misma enfermedad le concede una singular patente de autenticidad. No así en tanto pintor superrealista que no busca los símbolos donde los hay, sino que los construye con su razón” (López Ibor, Juan José: “El mensaje del superrealismo”, *Índice de Artes y Letras*, n.º 46, Madrid, 15-XII-1951). En ambos autores, la asimilación de los artistas contemporáneos con los desequilibrados mentales tenía un velado contenido político derivado, en última instancia, del calificativo de “arte degenerado” otorgado por Joseph Goebbels al arte de vanguardia, y que dio lugar a la exposición *Entartete Kunst* (Múnich, 1937).

¹³⁰ Saura, Antonio: “A propósito de un artículo sobre surrealismo”, *Índice de Artes y Letras*, n.º 48, Madrid, 15-II-1952.

¹³¹ *Ibíd.*

¹³² Saura, Antonio: “Lo más importante para un pintor”, repr. en *El Jardín de las Cinco Lunas*, *op. cit.*, p. 130.

¹³³ Saura, Antonio: “Nota inédita”, repr. en *El Jardín de las Cinco Lunas*, *op. cit.*, p. 156.

¹³⁴ Saura, Antonio: “Carta a los visitantes”, repr. en *El Jardín de las Cinco Lunas*, *op. cit.*, p. 129.

¹³⁵ Albareda, hermanos: “Exposición Saura”, *El Noticiero*, Zaragoza, 29-X-1950; T., L. [Torres, Luis]: “Notas de arte. El surrealismo y el ‘pedrismo’ de Saura, en la Sala ‘Libros’”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19-X-1950.

¹³⁶ Saura, Antonio: “Carta a los visitantes”, *op. cit.*, pp. 129-130.

¹³⁷ Óleo sobre lienzo, 193 x 171 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

¹³⁸ En él se podía leer: “Entre las últimas ediciones de obras de corta tirada destacan, sin ningún género de dudas, las que Mathias Goeritz nos ha ofrecido durante su estancia en España. Mathias Goeritz, nacido en Danzig, ha residido durante muchos años en nuestra nación y actualmente se encuentra en Méjico, en donde, según noticias, está trabajando copiosamente, con tanto entusiasmo como trabaja aquí. Mathias Goeritz, además de ser un pintor muy interesante, que ha conseguido quizá lo más difícil para un artista joven: un estilo, y la permanencia segura dentro de él, es un luchador incansable y un editor de buen gusto [...]” (Saura, Antonio: “Las últimas publicaciones sobre arte moderno”, *La Hora*, 2ª ép., n.º 40, Madrid, 4-XII-1949).

¹³⁹ Ory, Carlos Edmundo de: Carta a Antonio Saura, [Madrid], 3-VIII-1949. Madrid, Archivos de la Sucesión Antonio Saura.

¹⁴⁰ Óleo sobre papel, 25 x 35 cm, Legado del artista.

¹⁴¹ Óleo sobre papel, 25,8 x 33 cm, Legado del artista

¹⁴² Gouache sobre cartón, 34 x 45 cm, colección particular.

¹⁴³ Entre las obras mostradas figuraban una versión temprana del *Cementerio de los suicidas*, *La columna del silencio*, *Mensaje a una crisálida* (1950) y *Segunda transformación del Ave Fénix* (1950).

¹⁴⁴ Véase Antonio Saura: "Paisajes", repr. en *El Jardín de las Cinco Lunas*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁴⁵ "La sorpresa del Salón de este año son las obras de los tres jóvenes pintores Tapiés, Cuixart y Ponç. Tres figuras apenas conocidas, solamente entrevistadas a través del Salón de Octubre de años anteriores, y ahora confirmados como una firme promesa de nuestro arte joven. / Las pinturas de Ponç están impregnadas de cierto sentido trágico, grotesco y medieval que las hacen aparecer como resueltas por la imaginación de un primitivo o un desconocido artista de los tiempos remotos. [...] Quizá con cierta ingenuidad, Ponç nos muestra sus demonios, figuras mitológicas y monstruos, tratados con un colorido brillante, plano a veces, adoptando formas grotescas, envueltos en un clima de tragedia. / Cuixart está entre sus compañeros. Es más concreto que Tapiés, pero menos exacto que Ponç. Las perspectivas de Cuixart –perspectiva plana totalmente– tienen "umbral". Sobre una arquitectura extraña y disonante, los símbolos misteriosos característicos en él; puntos, rayas, etc., juegan, entremezclándose. / Las obras de Tapiés, pobladas de enigmas, que se mantienen y elevan en el espacio como cometas o ruedas de fuegos artificiales, cautivan en seguida la atención del espectador" (Saura, Antonio: "El séptimo Salón de los Once", *op. cit.*).

¹⁴⁶ Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 28-XI-1951. Madrid, Archivos de la Sucesión Antonio Saura.

¹⁴⁷ La primera vez que se alude a ello es en la carta de Tharrats a Saura, fechada el 28 de noviembre de 1951. Más referencias a este asunto pueden consultarse en el Apéndice de textos.

¹⁴⁸ Óleo sobre papel, 24,7 x 33,5 cm (cada), Legado del artista.

¹⁴⁹ Tinta y aguada sobre papel, 21,8 x 31,7 cm; 15 x 16 cm; y 15 x 16 cm, Legado del artista.

¹⁵⁰ Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm, colección particular.

¹⁵¹ Saura señalaría, en concreto, sobre André Masson y Max Ernst: "Ambos, durante la pasada conflagración mundial, residieron en los Estados Unidos, en donde influyeron bastante en la concepción de algunos pintores jóvenes americanos" (Saura, Antonio: "El mundo vegetal en la pintura", *op. cit.*).

¹⁵² Óleo sobre lienzo, 91,4 x 71,1 cm, Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

¹⁵³ "Trataba de reflejar", señalaría el pintor aragonés, "'el verdadero paisaje del subconsciente', paisaje que no podía ser otro que el vacío absoluto donde flotan los detritus de la noche oscura. Ausencia como decorado, ingravidez como energía, silencio como fondo, noche interior [...] Escenario ciertamente interior y abismal, en todo caso, ni celeste ni submarino, no diurno ni nocturno, sino todo ello a la vez si aceptamos su condición de plástica metáfora. Lugar sin verdadera relación con el mundo onírico y menos aún con la angustiada pesadilla, sino más bien placentera flotación en una nada sin gravidez; paisaje verdaderamente interior y exultante, lugar propicio a la revelación, teatro para la

contemplación, paisaje abierto y prolongable, paisaje sin paisaje [...]” (Saura, Antonio: "Paisajes", *op. cit.*, p. 156).

¹⁵⁴ Faraldo, Ramón D.: "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 76, Madrid, V-1951. Paralelamente a esta exposición, Saura publicó en Madrid el texto *Programio*, edición de 300 ejemplares sin numerar, de treinta y dos páginas.

¹⁵⁵ Las obras mostradas en esta ocasión fueron: *Procesión lunar*, *Anémona-desprecio-drosera*, *Segunda transformación del pájaro fénix*, *Descendimiento de los cristales-medusas*, *Arborescencias de las manos transparentes* y *Transformación de un cisne en su propio eco* (todas ellas de 1950); *El pozo de las semillas-pájaros*, *Eflorescencia cósmica*, *Las nuevas savias*, *El fantasma del musgo*, *Miradas prohibidas*, *Cementerio astral* y *Los placeres. Los engranajes. Las nuevas flores* (de 1951); y *La diosa* y *En cierto lugar que todavía no conozco* (de 1952).

¹⁵⁶ Óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm, Legado del artista.

¹⁵⁷ "Querido Tharrats: Creo que recibirías el catálogo de mi exposición. Muy austero, como verías. Me pareció que era importante conceder toda la importancia a los títulos de los cuadros. Por eso lo hice así" (Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, Cuenca, III-1952. Barcelona, Archivo particular Familia Tharrats).

¹⁵⁸ Gaya Nuño, Juan Antonio: "Antonio Saura", *Ínsula*, n.º 76, Madrid, 15-IV-1952.

¹⁵⁹ Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, Cuenca, III-1952, *op. cit.*

¹⁶⁰ "Cuando 'Pórtico' presentó la exposición de pintores no zaragozanos en enero de 1948 fue cuando yo tomé contacto con el 'grupo' y cuando se iniciaron las amistosas reuniones –casi diarias– en la casa de Santiago Lagunas, reuniones que tendrían ulteriores consecuencias para estos pintores. El 'grupo' prácticamente había quedado reducido a *Santiago Lagunas* y *Fermín Aguayo*, pero pronto iba a recibir una nueva y valiosa personalidad, la de *Eloy G. Laguardía*. Fue en esta cerrada y activa intimidad, en esa casa de Santiago Lagunas, donde nos comunicábamos las publicaciones e informaciones referentes al arte de tras las fronteras; yo acudía habitualmente y en ocasiones acompañado por dos jóvenes, muchachos entonces, pero que habían de tener trascendencia en el arte contemporáneo español, *Antonio Saura* y *José Ayllón*". (Torralba Soriano, Federico: *Pintura contemporánea aragonesa*, Zaragoza, Guara, 1979, p. 52).

¹⁶¹ Localización desconocida.

¹⁶² Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm, Barcelona, Musée cantonal des Beaux-Arts.

¹⁶³ Saura, Carlos: "A Jean Lecoultre", en *Jean Lecoultre* (cat. exp.), Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2002, p. 23.

¹⁶⁴ En ella se mostraron las siguientes obras: *Conjunción*, *Barros*, *Muerte en la arena*, *Movimiento y silencio*, *Calcinación*, *Busto* y *Atardecer*, de Aguayo; *Flores*, *Casas en la noche*, *Los actores*, *Arlequín*, *Puerto*, *Pueblo* y *Arlequín*, de Lecoultre; y *Cementerio de los suicidas*, *La Voz*, *El fantasma del musgo*, *Después del último espejo*, *La Diosa*, *Miradas prohibidas* y *Los placeres, los engranajes, las nuevas flores*, de Saura.

¹⁶⁵ Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, Cuenca, 18-VII-1952. Barcelona, Archivo particular Familia Tharrats.

¹⁶⁶ Lecoultre, Lecoultre: Carta a Antonio Saura, [Madrid], 6-VIII-1952. Madrid, Archivos de la Sucesión Antonio Saura.

¹⁶⁷ Castillo, Luis: "Otras exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, n.º 53, Madrid, 15-VII-1952. Véase también Figuerola Ferretti, Luis: "Exposición de pinturas de Aguayo,

Lecoultre y Saura”, *Arriba*, Madrid, 23-VII-1952; y Vivanco, Luis Felipe: “Los viejos y los jóvenes”, *Revista*, n.º 14, Barcelona, 17-VII-1952.

¹⁶⁸ En dicha muestra celebrada entre el 6 y el 15 de abril, Cabrera Moreno expuso seis *gouaches* realizados entre 1951 y 1952. Saura, por su parte, mostró nueve óleos titulados: *Anémona-Desprecio-Drosera*, *Despertar de las crisálidas*, *Descendimiento de los cristales-medusas*, *Retorno al lago*, *Hallazgo del pájaro negro*, *Aparición del eco azul*, *Las manos del amanecer*, *La desobediencia y la sombra negra*, y *Sombras de invierno*.

¹⁶⁹ *Dulce María Loynaz y la Cuidad de las Columnas. La Ciudad de La Habana vista por sus pintores* (cat. exp.), Alcalá de Henares, Sala de Arte 1-2-9-3; Oviedo, Sala de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias; Santiago de Compostela, Casa de la Parra; Cádiz, Palacio Provincial, 1993, p. 99.

¹⁷⁰ Óleo sobre papel, 90 x 60 cm, Zaragoza, Colección Ibercaja.

¹⁷¹ Por lo que respecta a la distinta trayectoria de los artistas citados, baste apuntar algunas notas. Lecoultre fue uno de los primeros artistas en distanciarse de su figuración mágica, a la manera de Klee. Ya en 1952 escribió el texto *La vieille Castille* en el que se podía leer: “Vieja Castilla, estancia de la muerte ella también [...] Los años jamás se incrustan en estos paisajes, estos hombres o estas mujeres. El tiempo se consume en los llanos amarillos, la muerte está siempre presente, constituyendo un personaje familiar en las calles de los pueblos castellanos, en las ventanas, en los umbrales de las puertas” (Cfr. Trevoz, Michel: *Jean Lecoultre*, Ginebra, Skira, 1989, p. 147). Paralelamente, su obra fue evolucionando, primero hacia un paisajismo de reminiscencias cubistas y contrastes tonales cada vez más acusados, y más tarde, tras su regreso a Lausana en 1957, hacia la figuración expresionista de rasgos oníricos. Servando Cabrera llevó a cabo durante su estancia en España dibujos realistas con personajes del pueblo que culminarán años más tarde en su lienzo, ya finalizado en Cuba, *Los Carboneros del Mégano*.

¹⁷² Ayllón, José: “Justificante de una exposición. ¡Qué crítica!”, *Índice de Artes y Letras*, n.º 62, Madrid, IV-1953.

¹⁷³ Saura, Antonio: “Arte Fantástico en Madrid”, repr. en *El Jardín de las Cinco Lunas*, op. cit., p. 140.

¹⁷⁴ Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, Cuenca, 18-VII-1952, *doc. cit.*

¹⁷⁵ Seral, Tomás: Carta a Antonio Saura, Madrid, 29-VII-1952. Madrid, Archivos de la Sucesión Antonio Saura.

¹⁷⁶ Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, Cuenca, 18-VII-1952, *doc. cit.*

¹⁷⁷ *Ibíd.*

¹⁷⁸ Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 13-IX-1952. Madrid, Archivos de la Sucesión Antonio Saura.

¹⁷⁹ Así aparece reflejado en una carta de Dorothy C. Miller, conservadora del Museum of Modern Art de Nueva York, enviada a Saura con fecha del 16 de abril de 1951 y que se conserva en los Archivos de la Sucesión Antonio Saura.

¹⁸⁰ Barr, Alfred H. Jr.: “Breve guía para la exhibición de arte fantástico, dadá y surrealismo” (1936), en Barr, Alfred H.: *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 106 y 107.

¹⁸¹ Saura, Antonio: “Prólogo consciente”, repr. en *El Jardín de las Cinco Lunas*, op. cit., p. 161.

¹⁸² Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, I-1953. Madrid, Archivos de la Sucesión Antonio Saura.

¹⁸³ Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 12-II-1952. Madrid, Archivos de la Sucesión Antonio Saura.

¹⁸⁴ El propio pintor catalán señalaría a Saura con fecha del 17 de febrero de 1952: "Si véis que cada uno no da por separado el peso suficiente a esta exposición (ya que la cosa ha quedado un poco improvisada y que las obras pertenecen al período (1948-1950) cosa que también habría que hacer constar) podéis presentar el Grupo DAU AL SET como un todo" (Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, [Barcelona], 17-II-1953. Madrid, Archivos de la Sucesión Antonio Saura).

¹⁸⁵ Saura, Antonio: *Arte Fantástico* (col. "Artistas Nuevos", n.º 12), Madrid, Galería Clan, 1953, s. p.

¹⁸⁶ El propio artista recordaría, años más tarde, su "pequeño y húmedo taller de Madrid convertido en gruta oscura mediante las grandes manchas negras que cubrían parcialmente los muros bajo la influencia de un montaje de Kiesler". (Saura, Antonio: "Paisajes", *op. cit.*, p. 155).

¹⁸⁷ Gaya Nuño, Juan Antonio: "Crítica de Exposiciones", *Ínsula*, n.º 88, Madrid, 15-IV-1953.

¹⁸⁸ Castro Arines, José: "Arte Fantástico", *Informaciones*, Madrid, 17-III-1953.

¹⁸⁹ Así queda reflejado en varias de sus cartas a Tharrats. Véase Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, [Madrid], II-1952. Madrid, Archivos de la Sucesión Antonio Saura; y Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, Cuenca, 18-VII-1952, *doc. cit.*

¹⁹⁰ Saura, Antonio: "Picasso y Miró en París", *Índice de Artes y Letras*, n.º 67, Madrid, IX-1953.

¹⁹¹ Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, París, VII-1953. Barcelona, Archivo Familia Tharrats.

¹⁹² Véase Gullón, Ricardo: "Balance del surrealismo", *op. cit.*; y Westerdahl, Eduardo: "Nacimiento y crisis del surrealismo", *Ínsula*, n.º 75, Madrid, 15-III-1952.

¹⁹³ En el hiper-catolizado panorama de la postguerra madrileña, la incapacidad del surrealismo para encarnar contenidos de tipo espiritual, constituyó otro factor en su contra. Así, por ejemplo, Luis Felipe Vivanco no dudó en calificar al surrealismo como "agresivo" y "paranoico", y, por lo tanto, inválido para ser introducido en el ámbito eclesiástico. (Vivanco, Luis Felipe: "Arte abstracto y arte religioso", en AA.VV.: *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1956, p. 169). La opinión de Vivanco fue secundada por otros críticos de la época como Luis Cencillo en: "Un exponente estético de nuestro tiempo", *Arbor*, Madrid, t. XXX, n.º 111, III-1955, p. 419.

¹⁹⁴ Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 1-V-1953. Madrid, Archivos de la Sucesión Antonio Saura.

¹⁹⁵ Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, París, VII-1953, *doc. cit.*

IV. LA ABSTRACCIÓN DE MEDIADOS DE LOS CINCUENTA

1. Auge de la abstracción en el París de la postguerra

Al término de la Segunda Guerra Mundial se produjo una rápida eclosión de propuestas abstractas en el panorama artístico internacional. El realismo patrocinado por la Alemania nazi, la Italia fascista o la Rusia soviética pronto cayó en descrédito, y junto a él también lo hizo el surrealismo más literario. El protagonismo recayó en la abstracción; concretamente en los herederos de grupos como “Art Concret”, “Cercle et Carré” y “Abstraction-Création”, vigentes en los años treinta.

Durante aquella década París había liderado el debate en torno al arte abstracto fruto de la masiva llegada a la capital francesa de artistas procedentes de Alemania, Italia y la URSS, acuciados por el advenimiento de los regímenes totalitarios. En su intención se hallaba dar un nuevo impulso a un movimiento en buena medida eclipsado por las poéticas del “retorno al orden” y, sobre todo, por el surrealismo, mayoritario en la escena artística francesa de finales de los años veinte. Asociaciones como “Cercle et Carré” y “Abstraction-Création”, trataron de retornar al clima de libre experimentación formal que había posibilitado el surgimiento de movimientos como el orfismo, el neoplasticismo y el constructivismo.

En “Cercle et Carré”, fundado en 1930 por el crítico Michel Seuphor, participaron Arp, Baumeister, Gorin, Kandinsky, Le Corbusier, Léger, Mondrian, Prampolini, Taeuber-Arp y Torres-García, entre otros. Quedaron al margen de la iniciativa Hélión y Van Doesburg –fundador este último del grupo “Art concret”–. El abandono de Seuphor de la capital francesa a fines de 1930 y la repentina muerte de Van Doesburg en 1931, abrió paso a la creación de “Abstraction-Création”, de carácter más plural. “Abstracción”, señalaban los estatutos de la asociación, “porque algunos artistas han llegado al concepto de no-figuración gracias a la abstracción

progresiva de las formas de la naturaleza. / Creación porque otros artistas han alcanzado directamente la 'no-figuración' gracias a una concepción de orden puramente geométrico o mediante el uso exclusivo de elementos llamados comúnmente abstractos, como los círculos, los planos, las barras, las líneas, etc."¹. El grupo "Abstraction-Création" reunió a artistas tan diversos como Albers, Arp, Baumeister, Bill, Brancusi, Calder, R. y S. Delaunay, Domela, Fernández, Gabo, González, Gorin, Hélon, Herbin, Kandinsky, Kupka, Moholy-Nagy, Mondrian, Nicholson, Paalen, Pevsner, Schwitters, Taeuber-Arp y Vantongerloo. La falta de medios de financiación provocó su temprana desaparición en 1936.

Años más tarde, con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, la importancia de París en el concierto de la abstracción internacional se mantuvo intacta. Así lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que en el año 1942, en plena ocupación alemana, la Galerie Jeanne Bucher consiguiese mostrar obra de Kandinsky. El pintor ruso continuó ejerciendo una fuerte influencia inclusive más allá de su muerte, ocurrida a finales de 1944. El vocabulario de sus *Composiciones* se dejará sentir tanto en las experimentaciones geométricas como en las obras expresivas de corte abstracto de la época².

En la primavera de 1944 la Galerie Denise René abrió sus puertas en un piso del número 124 de la rue La Boétie. En su primera exposición mostró la obra de Victor Vasarely, llamado a alcanzar un notable protagonismo en el panorama artístico internacional de la postguerra. A esta exposición le siguieron unos comienzos dubitativos. No obstante, Denise René pronto se erigió en una de las principales abanderadas del arte normativo de la postguerra³.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial se multiplicaron las iniciativas en pro del arte abstracto en la capital francesa. En junio de 1945, apenas un mes después de la capitulación de Alemania, la Galerie René Drouin organizó, con la ayuda de la viuda de Theo van Doesburg, la muestra *Art concret*, en la que se expusieron obras de Arp, R. Delaunay,

Domela, Freundlich, Gorin, Herbin, Kandinsky, Magnelli, Mondrian, Pevsner, Taeuber-Arp y Van Doesburg. Más allá de la relevancia del certamen por sí mismo, dio lugar a un importante debate. El crítico Raymond Cogniat fue el primero en manifestarse en contra del término “art concret”. Para Arp y Gorin, sin embargo, la expresión “art concret” era la más ajustada al arte expuesto, pues trataba de designar aquellas obras que “no solamente están desligadas de toda representación de las cosas percibidas en la naturaleza, sino también creaciones tan sensuales y ‘concretas’ como una hoja o una piedra”⁴. Para Herbin, defensor de una línea de pensamiento más formalista, “cuando el pintor se aleja completamente del objeto física y espiritualmente, realiza una obra en la que las formas, los colores, las relaciones entre ellos son de la más pura creación. Esta obra es enteramente significativa del hombre. No se trata de abstracción. Esta obra es perfectamente concreta en relación al hombre, ya que se trata de la más pura realidad, la única realidad que nace enteramente de la actividad consciente e inconsciente del hombre”⁵.

En 1946 Cesar Domela organizó en el Centre de Recherches de la rue Cujas cinco exposiciones de arte abstracto con la participación, entre otros, de Dewasne, Deyrolle, Domela, Hartung, Herbin, Kandinsky, Del Marle, Poliakoff, Raymond y Schneider. El acontecimiento más importante del año, no obstante, fue la fundación del *Salon des Réalités nouvelles*⁶. El término “réalités nouvelles”, acuñado por Apollinaire, ya había sido empleado por el grupo “Renaissance Plastique” en 1939, en la Galerie Charpentier, para ofrecer una visión retrospectiva sobre el arte abstracto de la época. Muchos de los allí reunidos volverían a mostrar sus obras en los diferentes *Salons des Réalités nouvelles*, a partir de 1946. En los estatutos el *Salon* se hacía eco de esta continuidad respecto al arte de entreguerras: “La asociación *Abstraction-Création* fundada en 1931, transformada en la asociación *Salon de Réalités nouvelles* en 1946, tiene por objetivo: la organización en Francia y en el extranjero de exposiciones de obras de arte comúnmente llamado arte concreto, arte no-figurativo, o

arte abstracto; esto es, de un arte totalmente desligado de la visión directa y de la interpretación de la naturaleza”⁷. Con tan amplia definición se pretendía contentar a todos, evitando disputas como la del año anterior. Los expositores distaban de ser homogéneos. Junto a los homenajeados Baranov-Rossiné, Delaunay, Van Doesburg, Duchamp-Villon, Freundlich, Kandinsky, Lissitzky, Malevich, Mondrian, Taeuber-Arp y Valmier, se presentaban obras de 79 pintores y escultores, muchos de ellos jóvenes artistas. No se trataba todavía en realidad de un verdadero salón de la abstracción, aunque ésta alcanzase un desarrollo notable en los años siguientes en liza con el realismo socialista, el surrealismo y las incipientes manifestaciones del informalismo. Por otro lado, empezaron a apreciarse ya entonces las divergencias entre un sector “duro” de la abstracción y otro más heterodoxo.

Tales divergencias se saldaron finalmente con un triunfo de los primeros sobre los segundos. Así, Denise René optó a partir de 1948 por la línea ortodoxa de Kandinsky, Kupka, Mondrian, Herbin, etc., asegurándose la vinculación a la galería de Dewasne y Deyrolle a cambio de perder a artistas como Hartung y Schneider⁸, próximos a la “abstracción lírica” que por las mismas fechas abanderó el pintor Georges Mathieu. A finales de 1948 el comité organizador del *Salon des Réalités nouvelles* redactó un manifiesto en el que se podía leer: “¿Qué es el arte abstracto no-figurativo y no-objetivo? Sin ataduras con el mundo de las apariencias exteriores, se trata, en la pintura, de un cierto plano o espacio animado por líneas, formas, superficies, colores y sus relaciones recíprocas, y, en la escultura, de un cierto volumen animado por planos, llenos, vacíos, exaltando la luz. La no-representación del mundo de las apariencias exteriores implica una técnica, tanto pictórica como escultórica, que no tiene nada en común con la técnica que se deriva de la concepción figurativa. Ambos mundos, el objetivo y el no-objetivo, se oponen formalmente en su espíritu. El valor emotivo del mensaje resultará necesariamente y exclusivamente del valor emotivo intrínseco de las

líneas, de los planos, de las superficies, de los colores, en sus relaciones recíprocas, y de los planos, los llenos y los vacíos exaltando la luz. Con el fin de destruir de una vez por todas la confusión creada, consentida y sustentada, precisamos que no se puede reconocer lealmente como abstracta no-objetiva toda obra en la que el contenido es incompatible con las leyes esenciales del arte plástico y que, voluntaria o involuntariamente, se opone en todo o en parte a las definiciones teóricas y técnicas precisadas más arriba [...]”⁹. Auspiciado por Auguste Herbin – vicepresidente del *Salon* entre 1947 y 1954, y presidente de honor en 1955– dicho manifiesto abogaba por una concepción del arte abstracto vacía de todo contenido al margen de la expresividad de los elementos formales en sí mismos, y opuesta a cualquier contacto con el mundo de las apariencias visibles.

El final de la década de los cuarenta coincidió también con la celebración de dos importantes exposiciones en la Galerie Maeght con ocasión de la edición del libro de Michel Seuphor, *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres* (París, Maeght, 1949): *Préliminaires de l'art abstrait* (integrada por obras de Braque, Brancusi, R. y S. Delaunay, M. Duchamp, Duchamp-Villon, Gleizes, Kandinsky, Kupka, La Fresnaye, Larionov, Laurens, Léger, Magnelli, Mondrian, Picabia, Picasso, Severini, Survage, Taeuber-Arp, Van Doesburg, Vantongerloo y Villon, entre otros); y *L'épanouissement de l'art abstrait* (en la que figuraron Brancusi, Bauer, Chauvin, R. y S. Delaunay, Eggeling, Freundlich, Gabo, Kandinsky, Kupka, Lissitzky, Macke, Magnelli, Moholy-Nagi, Mondrian, Pevsner, Rebay, Richter, Taeuber-Art, Van Doesburg y Vantongerloo).

Fruto de estas y otras iniciativas, el número de artistas abstractos se multiplicó en el segundo lustro de los años cuarenta. El *II^{ème} Salon des Réalités nouvelles* de 1947 expuso ya 384 obras de un total de 146 artistas, lo que condujo al crítico Pierre Descargues a hablar de un reagrupamiento de los defensores de la abstracción de todo el mundo¹⁰. Asimismo, la *XXV Biennale de Venecia*, celebrada en 1950, estuvo

dominada por la abstracción. Tal auge, como no podía ser de otro modo, fue acompañado por cierta tendencia a la banalización, denunciada por Chales Estienne en su panfleto *L'Art abstrait est-il un académisme?* (1950). Para el crítico francés “los elementos básicos del nuevo código plástico no son otros que la forma geométrica y el color llamado puro – esto es, puro de vitaminas, impersonal al máximo, lo más desapegado posible de las vibraciones parasitarias de la modulación y de la materia–. [...] Una rutina nueva, una nueva usura del ojo y del espíritu [...], el mortal decoro abstracto que se quiere codificar e imponer en guisa de arte”¹¹.

El comienzo de los años cincuenta estuvo caracterizado por la disputa de los partidarios de una línea “dura” de la abstracción – protagonizada por Dewasne, Herbin, Vasarely, etc.–, y los defensores de una línea “sensible” –ejemplificada por la obra de Deyrolle, Mortensen o Poliakoff–. Superada la disputa entre geométricos y líricos, la abstracción vio resurgir así una división vigente desde los orígenes mismos del movimiento a comienzos del siglo XX; en concreto, la que enfrentó la radicalidad anti-naturalista de Mondrian y Malévich, con la postura más conciliadora de Kandinsky¹². Asimismo, el inicio de la nueva década coincidió con la aparición del grupo “Espace” (1951), liderado por André Bloc, Jean Gorin, Felix del Marle y Nicolas Schöffer, y formado con el propósito de “preparar las condiciones de una colaboración efectiva de arquitectos, pintores, escultores, plásticos, y organizar por medio de la actividad plástica el desarrollo armonioso de las actividades humanas”¹³. Sus adeptos pronto crecieron en el *Salon des Réalités nouvelles* hasta llegar a ocupar la parte más importante del mismo.

El arte abstracto, no obstante, habría de buscar nuevos derroteros. Herederos de descubrimientos artísticos ya viejos, los artistas abstractos de comienzos de los cincuenta se vieron abocados a superar lo que Charles Estienne denunciase como un nuevo academicismo, profundizando en nuevos planteamientos. Estos fueron, esencialmente, el movimiento, las ilusiones ópticas y la participación del público, siempre al

margen de la emoción y de la temporalidad¹⁴. Tal fue el contenido de la innovadora muestra de la Galerie Denise René titulada *Le Mouvement* (1955) compuesta por obras de Duchamp y Calder –a título de precursores–, así como de los más jóvenes Agam, Bury, Jacobsen, Mortensen, Soto y Tinguely. Con ella se habría una verdadera nueva etapa para el arte abstracto, que tendría gran repercusión en los años sucesivos.

2. Sobre la tardía penetración del arte abstracto en Madrid

España también participó del auge del arte abstracto, aunque no lo hiciese hasta bien entrada la década de los cincuenta; esto es, más de un lustro después de que la abstracción se convirtiese en cierto modo en la *lingua franca* del arte internacional de la postguerra.

A diferencia de lo ocurrido en otros países europeos, la abstracción apenas había contado en España con seguidores durante el primer tercio del siglo XX. Casos como el de Rafael Alberti –pintor antes que poeta– y el de algunas experiencias abstractas llevadas a cabo por Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores e Ismael de la Serna a fines de los años veinte, no constituyen sino excepciones¹⁵. Asimismo, cuando en 1933 el pintor uruguayo Joaquín Torres-García –miembro fundador del grupo “Cercle et Carré”– intentó crear en Madrid un “Grupo de Arte Constructivo”, se vio abocado a contar con muchos de los componentes de la “Escuela de Vallecas”, cuyo lenguaje formal giraba en torno al surrealismo.

Un desinterés tal por la abstracción resulta únicamente comprensible teniendo en cuenta factores tales como el conservadurismo del panorama artístico nacional del siglo XX, el peso de la tradición realista española a él vinculado, y la tardía incorporación de nuestro país al curso del arte contemporáneo, coincidiendo con la eclosión de las poéticas del “retorno al orden” y del surrealismo.

Tal situación se hizo extensiva a buena parte de la postguerra, agudizada por la autarquía cultural del primer franquismo. Pero no cabe achacarla únicamente a los medios artísticos más próximos al franquismo, para los que, como ha recordado acertadamente Ángel Llorente, el “realismo” constituía la principal característica del arte español de todos los tiempos¹⁶. La presunción de que el modo de ser hispano es, por esencia, contrario a cualquier noción de abstracción, permaneció durante largos años arraigada en el inconsciente colectivo de nuestro país, vinculada a pensadores como Ortega y Gasset, Julián Marías o Luis Rosales¹⁷.

Pareja era también la opinión de Saura, como veíamos al final del capítulo anterior. Ahora bien, apenas un par de años después de escritas sus palabras, la abstracción constituía ya una de las principales vías de la renovación artística madrileña. De hecho, los viajes de artistas madrileños a París durante la década de los cincuenta y la información cada vez más abundante llegada de la capital francesa, influyeron de manera determinante en el cambio de orientación. Sin llegar a constituir un referente directo, al auge de la abstracción en el París de la postguerra, al que nos hemos referido más arriba, constituyó el marco de referencia de la abstracción madrileña naciente.

Ahora bien, la abstracción nunca gozó en España de la radicalidad de planteamientos de la vecina Francia. Palabras como las del crítico francés Léon Degand: “La pintura abstracta es aquella que no representa las apariencias visibles del mundo exterior y que no está determinada ni en sus objetivos, ni en sus medios, ni en su espíritu por esta representación. Lo que caracteriza pues, en principio, a la pintura abstracta, es la ausencia de la característica fundamental de la pintura figurativa, la ausencia de la relación de transposición, en cualquier grado, entre las apariencias visibles del mundo exterior y la expresión pictórica”¹⁸, jamás tuvieron cabida en el debate abstracto madrileño, y por extensión español, de la postguerra. La defensa de la abstracción, de

hecho, se mantuvo largo tiempo vinculada al ejercicio de una figuración residual y a la plasmación de contenidos subjetivos.

En todo caso la abstracción fue un fenómeno de los años cincuenta. Durante el segundo lustro de los años cuarenta la atención prestada por artistas y críticos madrileños hacia el auge de la abstracción en la capital francesa fue escasa. En el verano de 1947, por ejemplo, llegaron a Madrid ecos de las casi cuatrocientas obras abstractas expuestas en el *II^{ème} Salon des Réalités nouvelles*. El certamen francés, sin embargo, no recabó mayor atención por parte de la crítica que una escueta y despectiva nota de prensa en la que se acusaba a los organizadores de dar pábulo al arte de los “desequilibrados”¹⁹.

Un par de años más tarde Eugenio d’Ors sería uno de los primeros en constatar que “[...] en París ya no se lleva más que el arte abstracto [...]”²⁰. Pese a ello, el pensador y crítico catalán se mostró tajante al fijar en la silueta de los dibujos dieciochescos el límite de lo abstractamente permisible.

El enorme prestigio de D’Ors en el panorama artístico madrileño disuadió a otros críticos y comentaristas de cualquier acercamiento al arte abstracto. Una vez más, prevaleció la desinformación y el conservadurismo de la crítica ante lo que era un hecho consumado. Tal situación sólo cambió fruto de impulsos procedentes del exterior.

3. Actualidad de la abstracción al filo de los cincuenta

1949 fue un año clave en lo que a la aceptación del arte abstracto se refiere debido a las informaciones llegadas de Francia, a penetración en Madrid de la crítica catalana, y al surgimiento de una nueva crítica autóctona, más aperturista que la hasta entonces vigente, vinculada al catolicismo-falangista. Respecto al primer punto, nos referimos, en concreto a *L’art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres* (1949), de Michel Seuphor, y a *Du spirituel dans l’art et dans la peinture, en*

particulier (1949), de Kandinsky²¹. La difusión de ambas obras entre artistas y críticos madrileños será fundamental pues vendrá a paliar una falta de información difícil de solventar. Con un enfoque eminentemente historiográfico, la primera, y más ensayística y personal, la segunda, ambas consiguieron hacer partícipes a sus lectores de la importancia del arte abstracto en el desarrollo del arte contemporáneo. El primer libro sirvió de base, entre otras iniciativas, a la exposición *Maestros del arte abstracto. Serigrafías*, organizada por José Luis Fernández del Amo y Cirilo Popovici en el Museo de Arte Contemporáneo en 1954. Respecto al ensayo de Kandinsky, encontramos ecos del mismo en Ricardo Gullón y Luis Felipe Vivanco.

Por lo que respecta a la penetración de la crítica catalana en Madrid, en marzo de 1949 la *Revista de Ideas Estéticas* publicó un artículo de Rafael Santos Torroella monográficamente dedicado al arte abstracto. Dicho artículo constituía, en realidad, una antología del I^{er} Congrès International de la Critique d'Art (París, 1948), dedicado a discutir los problemas y potencialidades al arte abstracto. Las ponencias y los textos iban precedidos por unas palabras a modo de prólogo del crítico catalán. En ellas, Santos Torroella ensalzó la abstracción como uno de los estilos con mayores repercusiones históricas de los últimos cincuenta años, y aquél que en aquellos momentos concitaba un interés más generalizado por parte de artistas y críticos de todas las nacionalidades²². Frente a los que todavía auguraban un retorno al orden, por vez primera en la postguerra madrileña se sancionaba la necesidad de una aproximación al arte abstracto como fenómeno artístico a la altura de los tiempos.

La antología citada, compuesta por ponencias de críticos de reconocido prestigio, junto a dos textos de Kandinsky y Alexander Doerner publicados anteriormente en *Cahiers d'Art*, contribuyó a dar una incipiente cobertura teórica al arte abstracto. Los planteamientos de todos ellos eran variados aunque coincidían en lo sustancial: el ensalzamiento de las “formas artísticas en sí mismas” como eje de la reflexión estética. El texto de

Kandinsky –encabezando la antología–, se apresuraba a reconocer el papel del color y la forma como protagonistas de la creación artística contemporánea. En él encontramos, asimismo, planteamientos psicologistas, más tarde extendidos entre la crítica española. Según sus propias palabras: “Algunas de nuestras pinturas ‘abstractas’ actuales se hallan dotadas, en el mejor sentido, de vida artística: poseen la pulsación de la vida y actúan sobre el interior del hombre por medio del sentido de la vista, *de manera estrictamente pictórica*”²³. El texto de Alexander Doerner delineaba un amplio recorrido formalista por el arte de vanguardia atendiendo a la renovación del espacio representativo. El de Lionello Venturi, a continuación, abogaba por la abstracción como liberación respecto a la “naturaleza exterior” de las cosas, pero manteniéndose fiel a “naturaleza del hombre”. Para el crítico italiano, abstracción y realismo constituían dos polos de una misma ecuación, en la que a cada artista le correspondía elegir libremente su lugar –opinión ésta suscrita por Herbert Read, quien, de paso, criticó aquellos países como la URSS donde la abstracción era negada en favor del realismo–. El texto de Venturi, al igual que el de Kandinsky, sancionaba que “la imaginación del artista expresa las sensaciones y sentimientos de éste, no *por medio* de formas y de colores, sino *en* las formas y *en* los colores. No existe ninguna otra realidad en Arte. Las formas y los colores son los que constituyen la realidad artística”²⁴.

Pese a todo, la abstracción tan sólo cobró verdadera actualidad en Madrid de la mano de la Escuela de Altamira. En las primeras reuniones, celebradas entre el 19 y el 25 de septiembre de 1949, Sebastià Gasch y Alberto Sartoris dedicaron sus ponencias a “El arte no figurativo actual y sus antecedentes” y a la “Situación del arte abstracto”, respectivamente. A la abstracción se dedicaron, además, varios debates y no faltó quien, como Ventura Doreste –cronista del evento en revista madrileña *Ínsula*–, señalase que el verdadero objetivo de la reunión había consistido en “el estudio del arte abstracto, la exactitud de su nombre y los medios de difundirlo”²⁵; opinión no del todo cierta, dado que la Escuela de Altamira no patrocinó

ningún lenguaje plástico específico. Tal fue también la impresión de Eugenio d'Ors, quien resaltó lo anticuado del empeño y la equivocación que suponía ensalzar un arte carente de remanente figurativo y, por lo tanto, deshumanizado²⁶.

Si Madrid –a diferencia de Barcelona– careció de una crítica formada acerca del arte abstracto, se produjo el hecho peculiar de que determinados escritores de orientación católica-falangista como Luis Felipe Vivanco y José Luis L. Aranguren, próximos al entorno de la revista *Escorial*, considerasen al nuevo movimiento plástico como una de las expresiones artísticas más espirituales de la historia. El origen de todo ello ha de buscarse, una vez más, en las primeras reuniones de Santillana del Mar, en las cuales Sebastià Gasch, Eduardo Westerdahl y el arquitecto Alberto Sartoris, ensalzaron la espiritualidad latente en el arte abstracto. Fue, sin embargo, Luis Felipe Vivanco quien más ahondó en el asunto. Tras regresar a Madrid procedente de Santillana del Mar, después de haber asistido a las ponencias y coloquios de la Escuela de Altamira, Vivanco abordó el asunto monográficamente.

En su artículo “Realidad e irrealidad en el arte abstracto”, el poeta y crítico madrileño contrapuso la reproducción de la mera apariencia de la realidad –propia del academicismo–, a la plasmación de la esencia profunda de las cosas. Esta última, ya desde el cubismo, habría centrado las investigaciones del arte contemporáneo, ramificándose en corrientes tendentes a exaltar el lado mágico, subconsciente e instintivo de la realidad (como el surrealismo), y aquellas dotadas de un nuevo humanismo, entre las cuales se encontraría la abstracción. Así, la obra de artistas como Mondrian, Malévich y, sobre todo, Kandinsky, sería susceptible de encarnar lo que Vivanco denominó: “actitudes pseudo-místicas”. En su propias palabras: “El artista, como el místico, se ha despojado de todas sus imágenes sensibles, para, a base de ese perfecto despojamiento, pisar el umbral de la realidad nueva de su obra”²⁷.

Vivanco encabezó el acercamiento al arte nuevo por parte de los medios oficiales franquistas, quienes pocos años atrás lo habían considerado opuesto al espíritu del Régimen. Fueron precisamente las actitudes teosóficas y espiritualistas de los representantes de la abstracción temprana, los que le permitieron intentar esta aproximación. Su empeño –si bien avanzado respecto al conjunto del conservador panorama artístico de la postguerra madrileña–, no careció de intencionalidad política. En tal sentido, debe enmarcarse dentro de otros intentos semejantes de recuperación de la cultura republicana llevados a cabo por la revista *Escorial*, en los que más que de una rehabilitación histórica, cabe hablar de un intento de asimilación parcial del “otro”, con vistas a fortalecer la unidad nacional²⁸.

Durante el primer lustro de los cincuenta, como es sabido, el sector católico-falangista de la intelectualidad española liderado por Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo y Antonio Tovar, –e integrado, entre otros, por Vivanco– obtuvo un amplio apoyo del ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez. Ello propició que esta vía de acercamiento al arte nuevo emprendida por Luis Felipe Vivanco tuviese una repercusión mayor de la esperada. En primer lugar, abrió las puertas a la aceptación del arte abstracto por parte del público católico, mayoritario en la postguerra –como señalase Luis Figuerola-Ferretti en 1952 en el diario falangista *Arriba*, la inclusión del arte abstracto en las iglesias constituía, de hecho, uno de los mejores medios para poner fin a su carácter minoritario²⁹–. Más importante aún, las tesis de Vivanco –así como las de José Luis Fernández del Amo, a quien mencionamos en el capítulo I– dieron pie a cierto amparo oficial de la renovación artística en curso, inaugurado con la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, y ratificado poco después con el nombramiento del propio Fernández del Amo al frente del nuevo Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

En los años sucesivos, Vivanco difundió su lectura espiritualista de la abstracción en ponencias y conferencias como “Génesis de la creación

artística” (Segunda Semana de Arte de Santillana del Mar, 1950), “Arte abstracto y arte religioso” (Congreso de Arte Abstracto de Santander, 1953), “La ventana viviente. Planteamiento y mensaje de la pintura contemporánea” (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1956), y “Planteamiento radical de la pintura abstracta” (*I Salón de Arte No-Figurativo*, Valencia, 1956). En todas ellas, el poeta madrileño profundizó en su idea de la abstracción como liberación del espíritu, como apertura al mundo en términos heideggerianos, desde el respeto hacia de la obra como ente autónomo. Para Vivanco, la renuncia a la representación de lo concreto no tenía por que redundar en una pérdida de la espiritualidad, sino todo lo contrario. La obra abstracta sería espiritualista por partida doble: como reacción anti-naturalista, y como afirmación del espíritu en la forma creada.

De este modo, mientras al surrealismo –como vimos en el capítulo anterior– se le achacaba su compromiso político, su carencia de valores espirituales y su desinterés hacia los valores “puramente plásticos”, el arte abstracto, todo lo contrario, era ensalzado por su pureza formal e invitación a la trascendencia, lo que de antemano le restaba cualquier potencialidad crítica.

4. Primeras propuestas abstractas vinculadas a la figuración

La escasez de obras abstractas fue una nota común al conjunto del panorama expositivo español de fines de los cuarenta y comienzos de los cincuenta. No es que no existiesen para entonces artistas que practicasen algún tipo de expresión abstracta como Palazuelo, Sempere o Guerrero – miembros activos de la abstracción parisina, los dos primeros, y newyorkina, el último–. Ahora bien, su desvinculación del panorama artístico español se mantuvo hasta fecha avanzada, ya en plenos años sesenta.

Salvando la excepción de los miembros del “Grupo Pórtico” –cuya presencia en Madrid se limitó al comienzo de su andadura artística, la

menos abstracta—, la presencia de arte abstracto en España fue exigua hasta bien entrada la década de los años cincuenta, coincidiendo con la generalización de los viajes a la capital francesa.

Uno de los artistas madrileños que más prematuramente indagó en las posibilidades de la abstracción fue Manuel Mampaso. Procedente de La Coruña, Mampaso cursó Bellas Artes en San Fernando entre 1944 y 1949. Al acabar sus estudios marchó a París donde asistió al triunfo del arte abstracto. De vuelta en Madrid, en 1950, expuso sus primeras obras abstractas en la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, fue seleccionado para figurar en la *VIII Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte* al año siguiente y expuso en solitario en Biosca, en diciembre de 1952, y en Clan, en marzo de 1954.

Cercano a Lago, Lara y Valdivieso durante los años cuarenta —con quienes compartió la actividad de ilustrador en revistas universitarias como *La Hora*—, Mampaso se interesó tempranamente por la obra de Picasso, Braque y Juan Gris³⁰. Su estancia en París en 1949-1950 le permitió aproximarse a la pintura de estos y otros artistas de primera mano. En 1951 señalaría en una entrevista publicada en la revista *Correo Literario*: “Estas dos últimas manifestaciones de la pintura [el cubismo y la “Escuela de París”] significan para mí una evolución entre la pintura representativa y la no representativa, y esta última, la invención de formas, el cuadro con un valor en sí —forma, color y materia contando por sí mismas— son mi aspiración”³¹.

A su vuelta de París, Mampaso viajó por el Cantábrico donde tomó apuntes para sus composiciones que luego estilizaría hasta perder referencia visual concreta. Ahora bien, si la abstracción de los años diez había supuesto un alejamiento radical de la realidad percibida en pro del rigor de la composición o de la fuerza expresiva del color, la obra de Mampaso no pretendió tanto renunciar a la realidad como trascenderla, ofreciendo de ella un nuevo orden simbólico³². Fue el suyo, como el de otros artistas madrileños de la postguerra, un acercamiento intuitivo a la

abstracción, fruto de la eliminación del cuadro de elementos considerados superfluos.

En 1951 Mampaso expuso en la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte* su célebre obra *Redes y verdes* (1950-51)³³ [84], seleccionada al año siguiente para figurar en la *VIII Antológica* de la Academia Breve. Rafael Santos Torroella, en su artículo monográfico sobre ella, señaló en 1952: “Conglomerado de formas y colores. Esenciales las primeras; jugosos, como recientes los segundos. Composición armónica, por contrapeso, equilibrio y compensación de líneas, masas y valores. Rectas y curvas formando, al contraste entre sí, triángulos, segmentos, parcelas de un paisaje sin anécdota. De un paisaje fuera del tiempo. Con todo las curvas ascendentes delimitan las ondulaciones, los montes suaves hacia el mar, de un trozo de costa guipuzcoana. Las descendentes –tierras de Sevilla, carmines–, pintados como por sobre-impresión, ponen, sobre aquéllas, un primer término de redes a secar. En la parte inferior, en tonos más oscuros y como recortando el perfil de una embarcación [...], las rocas litorales. Hay también grises, tierras, carmines y negros. El cuadro se pintó entre el invierno de 1950 y el verano de 1951, en Pasajes de San Juan. Los verdes y redes representados están vistos desde el llamado *Camino del Salvamento*, que bordea el mar, hacia el monte, por aquel trozo de costa. [...] ¿Abstracción? Se ha vuelto tan confuso el membrete, o dice tanto y tan poco, que habrá que renunciar a él. Ciertamente el pintor ha abstraído aquí algunas notas de las que la realidad le ofrecía. Pero no es esto lo importante, pues, quiérase o no, sólo así pueden referirse a la realidad el pintor, el músico, el poeta. Lo que importa es el cómo y el por qué se hace; en definitiva, lo que se consigue”³⁴. Las palabras de Santos Torroella son elocuentes de las intenciones plásticas de Mampaso. En *Redes y verdes* perviven aún restos de impresiones visuales de la accidentada orografía de la costa vasca y de las redes de los pescadores. Asimismo, predomina una paleta sombría, acorde con la luz norteña. Los motivos anecdóticos, no

obstante, han dado paso a la profundización en las relaciones armónicas de los colores y en los ritmos compositivos.

En su primera y esperada exposición individual, celebrada en la Galería Biosca en diciembre de 1952, Mampaso expuso veintidós óleos, dos gouaches y cinco dibujos. Entre los primeros se encontraba de nuevo *Redes y verdes*, así como los lienzos titulados *Pescadores de San Sebastián*, *Sanjuandarras*, *Barrios populares*, *Azules* y *Carmines*. En la mayoría de ellos, como indican sus títulos, se podían encontrar todavía restos de objetos, si bien primando su dimensión formal³⁵. Luces y colores fueron empleados por el pintor gallego para comunicar una sensación determinada, en ocasiones próxima a la obsesión.

Tras su éxito en la *Bienal*, la muestra citada recibió una gran acogida crítica. Luis Figuerola-Ferretti señalaría a propósito de las obras expuestas: “La naturaleza le sirve de punto de partida para concebir sus obras: en ella existe, para el buen ojeador, un germen esencial de abstracción capaz de ser aprovechado en beneficio de la pura invención, y eso es lo que Mampaso hace cuando parte de los tipos y ambientes marineros para construir esa segunda naturaleza que nace en el sentimiento de los valores formales desarrollados en un plano. [...] Sus motivaciones abstractas nacen así de un estudio de calidades del verde, el azul o el granate en todos sus matices. Una excelente primera exposición”³⁶. Las palabras de Figuerola-Ferretti muestran una vez más la distancia que separaba a Mampaso de la abstracción estrictamente no-figurativa.

Mampaso volvió a exponer en solitario en la Galería Clan entre el 4 y el 16 de marzo de 1954, en lo que se consideró una de las primeras muestras abstractas de la postguerra madrileña³⁷. En las obras expuestas –*Grises y rojos*, *Amarillo y negro*, *Carmín y verde*, *Rojo y azul*, *Verde y amarillo*, y tres *bocetos*–, Mampaso recurrió a motivos rurales muy estilizados, como layas y otros útiles del campo. Ellos confieren a sus composiciones un acusado sentido agresivo, que contrasta con el neto

acabado de la mayoría de los cuadros. Asimismo, como ocurre en *Carmín rojo* (1954)³⁸ [85], el pintor gallego empleó pares de colores contrastados, todavía algo toscamente armonizados.

En otro orden de cosas, Mampaso fue uno de los primeros artistas de la postguerra madrileña en apoyar la inclusión del arte abstracto en las iglesias. Para él, la abstracción tenía la capacidad de influir en los feligreses / espectadores mediante la creación de un determinado “clima religioso”³⁹. Su opinión fue compartida por escritores como Luis Felipe Vivanco y José Luis L. Aranguren. El filósofo abulense, en concreto, propuso en la temprana fecha de 1951 dar cabida en las iglesias tanto a una figuración de corte espiritualista como a la no-figuración⁴⁰. Aranguren, de hecho, no dudó en considerar al arte abstracto “en teoría, específicamente dotado para acercarse plásticamente al ‘Dios desconocido’”⁴¹.

De acuerdo con ello, el diseño de murales y de vidrieras abstractas para iglesias y conventos, amparado por arquitectos como José Luis Fernández del Amo, Miguel Fisac, José María García de Paredes y Rafael de la Hoz, se convirtió a lo largo de los años cincuenta un fecundo campo de experimentación para jóvenes artistas abiertos a las nuevas corrientes plásticas. Quizá el caso más conocido sea el del pintor granadino Manuel Rivera, reclamado por Fernández del Amo en 1953 para decorar su iglesia de Villalba de Calatrava (Ciudad Real). A él hay que sumar los casos de Antonio Valdivieso, José María de Labra, José Hernández Mompó, Carlos Pascual de Lara, etc.

5. El Congreso de Arte Abstracto de Santander y su eco en Madrid

La aceptación del arte abstracto fue poco a poco abriéndose camino en el Madrid de comienzos de los años cincuenta. Así, por ejemplo, en la revista *Índice de Artes y Letras* se podía leer ya en junio de 1952 la siguiente opinión: “¿Qué fines persigue el arte abstracto? La eliminación

definitiva de la figuración real o concreta, del sujeto pictórico. Sergio Poliakov, el maestro ruso exiliado en París afirma que puede pintar en cualquier lugar del mundo. Clara definición del temperamento universalista de las nuevas tendencias. El arte no figurativo pretende alcanzar a través de un inventario minucioso de elementos simples 'lo que hay de puro y de eterno en el arte'. [...] Pero es a través de esta problemática del arte abstracto como se pueden dilucidar sus propósitos últimos, que, a mi entender, son convertir al cuadro en medio transparente de una grandiosa confesión interior, en una canción melodiosa de líneas y de colores que delaten y desnuden las entrañas palpitantes del espíritu. Por consiguiente, el arte abstracto quiere decir humanización progresiva del arte"⁴². Aquel año, de hecho, se publicaron dos libros llamados a tener gran importancia en el debate acerca del arte abstracto. Nos referimos a la traducción al castellano del ensayo de Jean Bazaine, *Notas sobre la pintura de hoy* (Pontevedra, Gráficas Torres, 1952) –uno de los libros más difundidos de la postguerra española– y al ensayo de Ricardo Gullón, *De Goya al arte abstracto* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952).

La edición del último por del Instituto de Cultura Hispánica muestra la temprana atención de los estamentos culturales del franquismo por la abstracción. A la ventaja de su indudable éxito en el extranjero, se unía su inocuidad ideológica, tal como había demostrado la propia *Bienal Hispanoamericana de Arte*. En el certamen madrileño, valga la pena recordarlo, figuró la *Elegía a la II República* de Robert Motherwell. Franco pasó por delante de ella y se quedó perplejo al contemplar los grandes rombos negros del pintor americano⁴³. Más adelante, al comentario de alguno de sus consejeros de que allí se encontraban reunidas las obras de artistas comunistas, parece ser que el Caudillo respondió que si esa era su manera de hacer la revolución, no existía peligro alguno⁴⁴.

Fuese verdadera o no esa afirmación, lo que sí parece indudable es que existió una temprana concienciación por parte del estamento oficial franquista de que el arte abstracto constituía una garantía para el Estado

por su desinhibición del contexto socio-político. Manuel Fraga Iribarne, por ejemplo, en su artículo “Arte y Sociedad”, aludió por las mismas fechas a una relación variable de las relaciones arte / sociedad a lo largo de la historia: mientras que en ocasiones había sido la sociedad la que había producido determinadas formas artísticas, en otros casos se daba el proceso contrario: “El arte intenta hacer olvidar el medio social, o alguna de sus características [...]. El caso límite es la *evasión* total, a través de las ficciones o de la expresión abstracta”⁴⁵.

Si el fallo de la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte* en favor de Benjamín Palencia había supuesto una primera apuesta por un arte incipientemente renovador, pronto el arte abstracto pasó a ocupar las principales iniciativas estatales. Fraga Iribarne, quien había aprendido de la *Bienal* la enseñanza de la rentabilidad política de la proyección del arte nuevo como imagen del franquismo, no tardó en amparar la abstracción desde su cargo de secretario general del Consejo Nacional de Educación. Así lo hizo dedicando una decena del Curso de Problemas Contemporáneos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo a debatir el problema del arte abstracto. Como el propio Fraga señalase en su discurso de inauguración del así denominado Congreso de Arte Abstracto, la labor del Estado en relación al nuevo movimiento no podía ser otra que “ir por delante de la sociedad, que todavía no ha sentido preocupación alguna por él, organizando encuentros, conferencias, coloquios e intercambio de ideas [...]”⁴⁶.

El Congreso de Arte Abstracto tuvo lugar en el Palacio de La Magdalena, Santander, en la primera decena del mes de agosto de 1953. En él participó la plana mayor de la crítica artística madrileña, junto a escritores y artistas procedentes de otras latitudes de la geografía nacional⁴⁷. Su celebración constituyó un hecho cultural de primera magnitud por su relativamente temprana atención hacia una de las corrientes artísticas más polémicas y menos conocidas en nuestro país, enlazando de esta manera con lo debatido años atrás en la Escuela de Altamira. No

obstante, frente a aquella –surgida de la iniciativa de unos pocos críticos y artistas–, el Congreso de Arte Abstracto nació al amparo de instancias oficiales. Como señalase Juan Antonio Gaya Nuño a su regreso de Santander: “Por rara ocasión en el centralismo cultural de España, procede resaltar como el acontecimiento más trascendental de nuestra vida artística en lo que va de año, el que ha tenido lugar en Santander. [...] En agosto pasado, el arte abstracto presentó sus cartas credenciales. Y le han sido aceptadas oficialmente”⁴⁸. Además de constituir una apuesta por la modernización artística española, es evidente que la toma de partido por la abstracción suponía una elección partidista hecha expresa en un momento en el que apenas existía arte no-figurativo en España, como vendría a demostrarlo la propia *Exposición Internacional de Arte Abstracto* que acompañó al Congreso⁴⁹.

En Madrid, las consecuencias del Congreso de Arte Abstracto no tardaron en evidenciarse. Para algunos de los jóvenes artistas asistentes a los coloquios y a la exposición de Santander, como Manuel Rivera, supuso la oportunidad de conocer de primera mano la abstracción vigente en el extranjero. Aquellos que no asistieron a Santander, pudieron ver una selección de las obras allí expuestas con ocasión de la muestra *Arte Abstracto. Muestra de París*, celebrada en las Salas bajas del Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, entre el 10 y el 25 de febrero de 1954. Organizada por José Luis Fernández del Amo y Cirilo Popovici, colaboraron en ella los agregados culturales de la embajada de los Estados Unidos en Madrid y París, así como con el Centro Saint Jacques de la capital francesa. La nómina de artistas reunidos en aquella ocasión fue la siguiente: Aguayo, Bellegarde, Cabrera, Cleda Marie, Chelimsky, Childs, Damian, Deyrolle, Dmitrienko, Downing, Dumitresco, Dufour, Falkenstein, Gilioli, Haugard, Ionesco, Istrati, Levee, Moser, Nallard, Nejad, Pichette, Poliakoff, Schnabel y Weber. En el catálogo se reprodujo el texto “26 puntos de Auguste Herbin”, publicado en la revista *Réalités Nouvelles* el año anterior⁵⁰.

A comienzos del mes siguiente, Fernández del Amo y Cirilo Popovici –prestos a extender el conocimiento del arte abstracto en la capital española– organizaron una nueva muestra de eminente carácter pedagógico titulada *Maestros del arte abstracto. Serigrafías*. A falta de dinero para traer a Madrid obras originales, se sirvieron de serigrafías de Arp, Balla, Bazzolini, Chapoval, R. y S. Delaunay, Dewasne, Deyrolle, Dias, Domela, Gilioli, Gleizes, Herbin, Jacobsen, Kandinsky, Klee, Kupka, Lanskoj, Lardera, Léger, Leppien, Magnelly, Miró, Mondrian, Mortensen, Picabia, Pillet, Poliakoff, Raymond, Staël, Taueber-Arp, Van Doesburg, Vasarely y Villon, tomadas del libro de Michel Seuphor, *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres* (1949). Además, colocaron en el centro de la exposición un panel didáctico dedicado a ilustrar los orígenes y evolución del arte abstracto; recurso que recuerda al utilizado por Alfred H. Barr, Jr. en el Museum of Modern Art de Nueva York con ocasión de la muestra *Cubism and Abstract Art*⁵¹.

Las referencias a Michel Seuphor –antiguo compañero de Torres-García en el grupo "Cercle et Carré" (1930) y defensor del arte abstracto geométrico en la postguerra parisina–, y a Alfred H. Barr, Jr., no son gratuitas. Nos muestran cómo los planteamientos formalistas en auge en la crítica internacional del momento habían calado hondo en la dirección del Museo de Arte Contemporáneo. La lectura del arte contemporáneo que hacía de la abstracción la consecuencia lógica de la autonomía plástica conquistada a comienzos de siglo se convertiría, de hecho, en uno de los tópicos de la época más repetidos por los críticos renovadores del momento, perviviendo incluso en la reciente historiografía sobre la postguerra española. Otro aspecto interesante a comentar de la muestra es su indefinición teórica respecto al significado de término abstracción, sumándose a la reticencia generalizada a apoyar un arte estrictamente geométrico y no-figurativo. En palabras de Cirilo Popovici: “Ningún otro arte [...] se acerca más a la Poesía. / El arte abstracto es no sólo poético por su excelencia, sino por su esencia. Es poesía hecha forma y colores”⁵².

Por otro lado, difícil pasar por alto el lenguaje plagado de términos religiosos empleado en el catálogo, con constantes alusiones a la "liberación de la materialidad" y a la "pureza" del arte abstracto. "Si el abstractismo se pudiera reducir a una fórmula", concluía el crítico rumano afincado en España, "ésta sería: libertad y espiritualidad"⁵³. A las palabras de Popovici, hay que sumar la opinión del padre Alfons Roig, próximo a las teorías del dominico francés Pie-Raimond Régamey (abanderado de la inclusión del arte no-figurativo en las iglesias). El padre Roig, desde la tribuna de *Arbor* ensalzó por las mismas fechas el lenguaje abstracto por su pureza formal y por estar específicamente dotado para concitar el recogimiento y la contemplación religiosa en el seno de las iglesias, conjurando el peligro de una piedad supersticiosa e idolátrica⁵⁴. Ambas opiniones, ponen de manifiesto, una vez más el intento de acercamiento del sector católico-falangista de la intelectualidad española al arte renovador menos comprometido; acercamiento que los hechos de febrero de 1956, con el cese fulminante del equipo de Ruiz-Giménez, de una parte, y el giro del arte madrileño hacia un lenguaje más abiertamente beligerante como el informalismo, de otra, se encargaron de desbaratar⁵⁵.

6. La nueva generación abstracta de mediados de los cincuenta

6.1. Preliminares

Hacia mediados de los años cincuenta, una nueva generación de pintores no-figurativos empezó a mostrar su obra en las galerías y salas de exposiciones madrileñas. Se trataba de artistas que completaron su formación a comienzos de la década y que pronto iniciaron sus primeros ensayos plásticos independientes.

Muchos de ellos habían asistido a clases de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo allí poco o nada se podía conocer del arte. Su aproximación al arte contemporáneo llegó por otros cauces.

Uno de los más importantes fue el contacto con Daniel Vázquez Díaz, al que ya nos referimos en el capítulo I.

La consulta de libros y revistas sobre arte contemporáneo –pese a las limitaciones que ello implicaba en el Madrid de la postguerra– se convirtió, como no podía ser de otro modo, en otra importante vía de conocimiento del arte contemporáneo. Es difícil saber con exactitud las publicaciones de las que se nutrió la nueva generación de artistas de los cincuenta. Según el testimonio de Luis Feito, su primer contacto con la obra de Paul Klee tuvo lugar a través de monografías del pintor suizo, consultadas a comienzos de la década⁵⁶. Otro tanto debió ocurrir con otros artistas como Cézanne, Picasso, Juan Gris, etc.

El viaje a la capital francesa constituyó otra importante fuente de información de la joven generación de los cincuenta. En el caso de Francisco Ferreras, por ejemplo, el viaje a la capital francesa llegó a convertirse, –acuciado por el consejo de Vázquez Díaz–, en una verdadera obsesión hasta que finalmente en 1952 convenció a su padre para que le financiase un viaje a la capital francesa por tres meses. Otro artista que marchó al extranjero el mismo año 1952 fue Lucio Muñoz, quien aprovechó el verano para visitar Londres y Oxford, pasando por París a su regreso a España. Ferreras volvió a París parte de 1953 gracias al dinero obtenido de la venta de varios *gouaches* y de otras obras mostradas a finales de 1952 en su primera individual en la Galería Biosca. César Manrique y Luis Feito también pasaron un corto periodo de tiempo en la capital francesa en el verano de 1953. Ahora bien, estas tempranas y, por lo general, cortas incursiones en el panorama artístico internacional, dieron todavía como resultado un acercamiento poco selectivo al arte contemporáneo. No en vano, el contraste entre el bagaje de conocimientos de los artistas madrileños y la diversidad de manifestaciones artísticas existente en ciudades como París o Londres –ya no sólo en lo que a galerías privadas se refiere, sino también en lo

referente a museos y colecciones públicas—, era tal que a la mayoría de ellos les resultó difícil discriminar⁵⁷.

Las primeras experiencias plásticas de la joven generación de los cincuenta muestran un acercamiento dispar al arte contemporáneo. Al regreso de su viaje a Inglaterra, Lucio Muñoz realizó obras, como *Bodegón gris* (1953)⁵⁸ [86], se aprecia su interés por la obra de Cézanne. En ella todavía encontramos el equilibrio entre la percepción de la realidad visual y la búsqueda de un equilibrio interno del cuadro. A esto último contribuye la acusada restricción cromática, la simplificación de los motivos e, incluso el empleo de la perspectiva volcada.

El referente de Cézanne está también presente en la obra temprana de Rafael Canogar, artista formado en el estudio de Daniel Vázquez Díez a comienzos de los años cincuenta. De esa época es *Paisaje de Toledo* (1951)⁵⁹ [87], en el que se observa una incipiente simplificación geométrica de los motivos, renunciando al anecdotismo. Las casas se disponen siguiendo una neta ordenación a base de horizontales y diagonales, contrapesadas por las verticales de los árboles que enmarcan la composición. La pincelada es de tipo constructivo y predomina una paleta sombría, compuesta por una gama de ocre, verdes y grises.

Canogar expuso por vez primera en 1952, en la Galería Xagra, junto a Cristino de Vera y Moneo. El crítico Ramón Faraldo apuntó a propósito de las obras reunidas en aquella ocasión: “Canogar y Vera son discípulos de Daniel Vázquez Díez. En los cuadros de ambos puede reconocerse una ‘iniciación técnica’, sugerida y guiada por el maestro andaluz, y reconocerse también que de esta colaboración de dos artistas jóvenes con otro ejemplarmente maduro nace ‘arte’. [...] Canogar procede de forma parecida: armonías de planos geométricos, que tratan atmósferas y cosas con la misma corporeidad. La paleta revela un vago tenebrismo, pero no exiguo, sano en su propia opacidad”⁶⁰. La posterior evolución plástica de Canogar le habría de conducir al cubismo.

Así ocurre ya en *Composición con guitarra* (c. 1954)⁶¹, expuesta en la Galería Altamira a comienzos de 1954. En ella, una jarra, una guitarra, un frutero y un trozo de pan se disponen sobre una mesa cubierta por un mantel, y flanqueada por una silla. Prácticamente ha desaparecido todo resto de anecdotismo, a excepción del los barrotes torneados del respaldo de la silla. Algunos objetos –como la jarra– están tomados desde distintos punto de vista. Tanto el mantel como el frutero y la guitarra están compuestos a base de planos que se transparentan, permitiendo una visión global del objeto representado. Por lo demás, priman las horizontales y las verticales, así como algunas diagonales que se repiten en la guitarra, el mantel, la jarra, etc., componiendo una sinfonía de ritmos abstractos, próxima a algunas obras cubistas de Juan Gris.

Más que el cubismo en sí, lo que se observa en la trayectoria inicial de muchos de los artistas de la generación de los cincuenta –como Luis Feito, Francisco Ferreras, César Manrique, José María de Labra y José Vento– es una cierta figuración post-cubista de carácter anecdótico y a veces rayana en lo decorativo. Así ocurre, por ejemplo, en *Santos* (1952)⁶² [88] de Luis Feito, obra próxima a la pintura de Carlos Pascual de Lara. Este último había alcanzado gran prestigio a comienzos de los cincuenta tras ser premiado para decorar el ábside de la basílica guipuzcoana de Nuestra Señora de Aranzazu (1951). Dos años más tarde intentó aglutinar un equipo de muralistas radicado en Madrid, aunque su proyecto no llegó a materializarse. En cualquier caso, su obra sincretista de comienzos de los cincuenta, con mezcla de elementos de Picasso, Campigli y Henri Moore, constituyó un importante referente para todos aquellos que por entonces pugnaban por distanciarse de las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y encontrar su propio estilo.

Santos (1952), está compuesta por dos bustos masculinos tomados en tres cuartos. Al igual que en Pascual de Lara y en Campigli los rostros responden a una tipología común de formas ovaladas, ojos

almendrados, frente estrecha y nariz alargada. Feito y Pascual de Lara, comparten asimismo la compartimentación de las figuras en amplios planos de derivación cubista y el colorido amable. Santos, sin embargo, destaca ya por su firme estructuración a base de horizontales y verticales.

6.2. El abrazo de la abstracción

Lo que hasta 1954 sólo fueron esfuerzos aislados por entroncar con el arte contemporáneo, adquirió un nuevo cariz a partir de aquella fecha, fruto de las iniciativas ya comentadas del Museo de Arte Contemporáneo, de la publicación de libros como *El arte abstracto* (Granada, Ediciones Cam, 1954), de Antonio Aróstegui, y, sobre todo, de la apertura de la Galería Fernando Fe.

Sita en la confluencia de calle de Alcalá con la Puerta del Sol, la Galería Fernando Fe ocupó el segundo piso –anteriormente dedicado a almacenar libros– de la librería homónima, propiedad de Fulgencio Díaz Pastor⁶³. Según Francisco Farreras la iniciativa de la misma surgió a partir de Fernando Mignoni, amigo de la sobrina de don Fulgencio, Marilola Romero, a quien le unían lazos familiares⁶⁴. Mignoni, quien por entonces intentaba darse a conocer en galerías y salas de exposiciones madrileñas, convenció a Marilola de crear un nuevo espacio expositivo para jóvenes artistas utilizando el altillo de la librería, como ya se había llevado a cabo de manera ocasional en 1951, con una pequeña muestra de Vázquez Díaz. La idea no tardó en cuajar también entre otros artistas. Feito, por ejemplo, ha recordado cómo un día Mignoni y Manuel Conde visitaron su taller y se interesaron vivamente por su obra. Más tarde quedó con ellos en la cervecería “Ballena Alegre”, sita en la calle Alcalá. A la reunión acudieron también otros jóvenes artistas. La galería se montó en cuestión de unos quince días⁶⁵. Los últimos detalles se ultimaron en varias reuniones que contaron ya con presencia de Fulgencio Díaz Pastor⁶⁶.

La nueva sala abrió sus puertas el 2 de abril de 1954 con la colectiva *Artistas de Hoy*, en la que participaron Censoni, Francisco Ferreras, Luis Feito, Carlos Pascual de Lara, Manuel Mampaso, César Manrique, Fernando Mignoni, José Antonio Molina Sánchez, Nellina Pistolesi, Tony Stubbing y José Vento⁶⁷. Pareja diversidad compondría la muestra *Arte Abstracto*, abierta en Fernando Fe un mes más tarde, entre el 7 y el 18 de mayo. Concurrieron a la misma José Ramón Azpiazu, José Caballero, Javier Clavo, Eduardo Chillida, Luis Feito, Ángel Ferrant, Carlos Ferreira, José María de Labra, Luque, Manuel Mampaso, Albert Neuenschwander, Oliva, Antonio Povedano, Antonio Quirós, José Antonio Molina Sánchez, Isabel Santaló, Tony Stubbing y Antonio Valdivieso.

La Galería Fernando Fe constituyó un enclave de gran importancia en la puesta al día del arte nuevo en Madrid al ofrecer a los pintores y escultores más jóvenes la oportunidad de exponer en sus salas, pero sobre todo al hecho de haber sido creada a partir de la iniciativa de artistas jóvenes. Con el tiempo Fernando Fe se convertiría en núcleo de reunión e intercambio de ideas entre todos ellos y referente para los que venían de fuera⁶⁸.

Aquel año de 1954 varios jóvenes pintores madrileños pugnaban ya por hallar su camino en la abstracción. Tal es el caso de Gerardo Rueda. De formación autodidacta, Rueda realizó a mediados de los años cuarenta varios *gouaches* de pequeño tamaño, copias de lienzos de Picasso y Juan Gris, y reelaboraciones originales suyas siguiendo los patrones del cubismo. Tras interesarse durante algunos años por la temática urbana, dentro de composiciones más tradicionales que recuerdan la pintura del noveciento italiano, en 1949 volvió a ensayar algunas composiciones de fruteros estrictamente bidimensionales, y dispuestos a base de entramados lineales que conjugar diferentes ángulos de visión.

Rueda expuso en junio de 1954, en la Galería Abril, *Collages y dibujos abstractos* que sorprendieron a la crítica madrileña por su carácter

innovador al primar la ordenación rítmica de las formas y el uso armónico del color, al margen de referente alguno⁶⁹. Varios de los lienzos expuestos, como *Cuadritos maniáticos* (1953)⁷⁰ mostraban una notable afinidad con el pintor suizo Paul Klee. Ahora bien, como Tomàs Llorens ha señalado acertadamente, el acercamiento de Rueda a Klee no estuvo guiado por la vertiente imaginativa que tanto atrajese a otros pintores, como los miembros de “Dau al Set”, sino por su vertiente matemática y musical, presente en el pintor madrileño en el equilibrio de sus composiciones y el modulado uso del color⁷¹.

Un año posterior es su obra *Homenaje a Carmina Abril* (1955)⁷² [89], cuya estructura triangular erguida recuerda algunos retratos cubistas de los años 1911-1912⁷³ [90]. En ella, varios recortes de cuero de diferentes colores componen el cuerpo de la galerista, cuyo retrato fotográfico, cortado en partes desiguales distribuidas a la manera de facetas, corona la composición. Rueda habría de desarrollar en los años siguientes un paisajismo reducido a sus líneas más elementales y dotado de una sutileza de color extraordinaria. Tal es el caso, entre otras obras, de *Trama III* (1956)⁷⁴ [91]. En ella, las líneas entrecruzadas componen una densa retícula. La línea ha devenido prácticamente autónoma y la pincelada empastada empieza a ganar protagonismo.

Otro de los jóvenes pintores madrileños que más tempranamente abrazó la abstracción fue Luis Feito. A finales de 1952 Feito celebró una primera individual en la Galería Buchholz con obras todavía enmarcadas dentro de la figuración post-cubista de rasgos anecdóticos a la que nos hemos referido anteriormente. Dos años más tarde, en abril de 1954, volvió a exponer en la misma sala⁷⁵, pero en este caso junto a obras figurativas, como *Santos* (1952), presentó sus primeras obras abstractas, algunas de las cuales corresponden al periodo anterior al final de sus estudios en San Fernando, en 1954. Tal es el caso de *Sin título* (1952)⁷⁶ [92], compuesta por un entramado de líneas que anticipa buena parte de su producción pictórica hasta 1956. Tales obras, según el autor, surgieron

fruto de la experimentación personal a partir del cubismo⁷⁷. No en vano, las áreas trapezoidales que figuran en ella conservan ecos de los planos cubistas. Ahora bien, frente a la obra de Picasso y Braque no hay rastro de ningún objeto reconocible. Se diría que tras eliminar todo resto figurativo, sólo ha quedado la neta arquitectura del cuadro. El propio artista enfatizaría por las mismas fechas su deseo de ir más allá de la pintura de Picasso en los siguientes términos: “Picasso agotó todas las posibilidades de lo figurativo; después de él no cabe más que repetir lo dicho una y otra vez, sin posibilidad de descubrir una manera de decir que sea íntimamente propia. [...] Lo que yo buscaba era un mundo de cosas bellas y emotivas por sí, sin las apoyaturas sentimentales de la anécdota, ¿comprende?, algo que tuviese una vida propia, nacida de este mismo ‘algo’. Buscaba la proyección pictórica de mis preocupaciones más íntimas y profundas. La única posibilidad que encontré de manifestarlas fue adentrándome en lo no figurativo. Si he acertado o me equivoqué, el tiempo lo dirá”⁷⁸.

Además de Picasso, otro artista que, creemos, pudo influir en la elaboración del nuevo léxico abstracto de Feito fue Ben Nicholson. De origen inglés pero buen conocedor del panorama artístico parisino de entreguerras, Nicholson había alcanzado una notable popularidad en los años treinta, sobre todo con sus bajorrelieves constructivos, lo que le valió ingresar en el grupo “Abstraction-Creation” y figurar en la importante exposición del Museum of Modern Art, *Cubism and Abstract Art* (1936). En la postguerra recibió el primer premio del Carnegie Institute de Pittsburgh en 1952, y la *Biennale de Venecia* le dedicó una exposición retrospectiva en su edición de 1954. Por lo que respecta a Madrid, Nicholson fue objeto de un destacado artículo de Eduardo Westerdahl publicado en la revista *Ínsula* en mayo de 1950⁷⁹. Dos años más tarde, Ricardo Gullón le dedicó un epígrafe de su ensayo *De Goya al arte abstracto*. En 1953 también Gaya Nuño escribió en *Ínsula* sobre el artista inglés a propósito de su galardón del año anterior en Pittsburgh⁸⁰. Fue, sin

embargo, a través de la edición de su obra completa, publicada en 1948 por el prestigioso crítico inglés Herbert Read⁸¹, como artistas como Feito pudieron tener conocimiento de su pintura.

Volviendo a la pintura de este último, en ella existen ecos de algunas obras del artista inglés como *Pintura* (1933)⁸² u *Ojo de loro* (1945)⁸³ [93], ambas a medio camino entre la figuración y la abstracción geométrica; algo que debió resultar de especial interés para Feito, quien por entonces pugnaba por desasirse de todo remanente anecdótico. *Sin título* (1952), de Feito recuerda mucho a la segunda de las obras citadas en su entramado de formas geométricas delineadas sobre un fondo matizado. Tanto en Nicholson como en Feito hay un consciente rechazo del ángulo recto con visos a lograr un mayor dinamismo compositivo. Ahora bien, el tratamiento del dibujo es manifiestamente diferente en ambos artistas. Mientras que en Nicholson prima el neto perfilado de las líneas, Feito es más lírico, recurriendo a líneas de grosor irregular y superponiendo a los trazos negros iniciales otros en pintura blanca, que ni siquiera llegan a converger en algunos casos.

A lo largo de los años 1953-55 Feito trabajó mucho sobre las posibilidades lírico-constructivas de la línea. En mayo de 1954 mostró en la Galería Fernando Fe obras que, a diferencias de su muestra del mes anterior en Buchholz, eran exclusivamente no-figurativas⁸⁴. Entre las expuestas figuraba *Sin título* (1953)⁸⁵ [94], conformada a la manera de un esqueleto de planos sobre una superficie oscura. Su estructura es ya notablemente compleja debido a la superposición de unas líneas sobre otras que fragmentan la unidad del cuadro en un verdadero laberinto de pequeñas formas trapezoidales. Lo que a primera vista podría parecer un mero ejercicio formalista, sin embargo, adquiere un alto sentido poético, fruto de la palpitación del trazo y del fondo sombrío y matizado, que confieren al cuadro un cierto carácter astral. Carlos Edmundo de Ory, autor de la presentación del catálogo, señalaría a propósito de estas obras: “Feito obtiene resultados sorprendentes, en cierto modo

arquitecturales, mediante estructuras de cristalización y tonos contrapuntísticos. Sus lienzos son dinámicos y musicales, en su apogeo interno, y por contradicción estáticos como luces petrificadas. Provistos de color fulgurante en ricas gamas, la fragancia exprimida de esta pintura, realmente fresca, es un reino total de luces. La atmósfera de sus abstracciones subyuga, sobre todo, por la cantidad de dibujo extenso y obrado que maquina la gravitación formal y colorista de los cuadros”⁸⁶.

Este proceso derivará, finalmente, en estructuras mucho más libres como *Composición azul* (c. 1954)⁸⁷ [95] donde el protagonismo corresponde a las líneas curvas y dinámicas, vibrantes en su factura, que en lugar de encerrar planos, los dejan abiertos hasta perderse en el fondo.

Otro artista que partió del cubismo para aproximarse a la abstracción geométrica fue Francisco Ferreras. También en Ferreras resuenan ecos de la obra de Nicholson, pero en su caso indirectamente; esto es, a través de la mediación del escultor Eduardo Chillida, quien en 1953 realizó una serie de *collages* basados en el artista inglés que luego darían paso a su *Peine del viento I* (1953)⁸⁸ [96] y a las *Puertas de la Basílica de Aranzazu* (1954)⁸⁹, y al que Ferreras debió conocer con ocasión de la muestra individual del escultor vasco en la Galería Clan, en abril de 1954⁹⁰.

Aquel mismo mes, sin embargo, Ferreras expuso todavía obras situadas dentro de una figuración post-cubista de carácter anecdótico en su muestra celebrada en la Galería Fernando Fe⁹¹. Su intención era ya renunciar a lo anecdótico y concentrarse en la arquitectura del cuadro. Así lo explicaría al menos el propio artista con ocasión de una entrevista radiofónica, emitida con motivo de su exposición: “En mi pintura, ante todo, me interesa lo arquitectónico; partiendo de las cuatro rectas que contienen mi cuadro, procuro estructurar mi mundo plástico, busco el contrapunto de líneas y planos”⁹². Esa preocupación por el entramado arquitectónico del cuadro, se haría evidente sobre todo a partir del año siguiente.

Poco después de finalizada la exposición citada, Farreras consiguió una beca del Instituto Francés para volver a París y estudiar cerámica. A su vuelta a Madrid, volvió a exponer en solitario en la Galería Biosca, el 15 de noviembre de 1955⁹³. En dicha muestra mostró obras ya totalmente abstractas, tituladas genéricamente: *Pinturas, Collages, Hierros y Cerámicas*. Sánchez Camargo, comentarista de la muestra, apuntó entonces la proximidad de sus *Hierros* a la escultura de Chillida. El parecido, en todo caso, se puede extender a sus *collages* del año 1955 [97]. Algo más evolucionada, es la obra *Sin título* (1955)⁹⁴ [98]. En ella persiste todavía el recuerdo de las unidades trapezoidales que componen *Peine del viento I* (1953), de Chillida, pero dentro de un esquema más complejo de formas geométricas que avanzan de desde la sombra a la luz, en una sutil gama de ocres.

También el artista granadino Manuel Rivera evolucionó a mediados de los cincuenta desde el cubismo hasta la abstracción. Formado en Granada y Sevilla, Rivera se trasladó a comienzos de los años cincuenta a Madrid fruto de los consejos de José Luis Fernández del Amo, quien – como hemos visto– le encargó la decoración de la iglesia de Villalba de Calatrava, en Ciudad Real. Asimismo, le invitó a participar en el Congreso de Arte Abstracto de Santander, donde tuvo la oportunidad de conocer la obra de algunos de los protagonistas de arte abstracto internacional de los cincuenta; hecho que habría de tener gran trascendencia en su obra. Tras su estancia en Santander, emprendió una serie de obras con ecos cubistas, dedicadas a vistas de su ciudad natal. *Albaicín I* (c. 1953)⁹⁵ [99] es una de ellas. El popular barrio granadino apenas es reconocible tras un entramado de planos de color y ritmos curvilíneos. Resuena en ella el ejemplo del cubismo, así como de la pintura francesa de postguerra –en concreto de Jean Bazaine y Alfred Manessier, dos de los artistas más populares de la época–. No obstante, Rivera recurre a gamas frías de azules y verdes, con un acusado contraste tonal.

Fruto de su viaje a París en 1954, Rivera profundizó en la abstracción. Una obra como *Sin título* (1956)⁹⁶ **[100]**, muestra nuevamente planos de color separados por gruesos trazos negros. Aunque en esta ocasión se trata de una obra completamente abstracta, el formato acusadamente horizontal y la gama de amarillos y ocre empleados, parece remitir al paisaje castellano. Por lo demás, destaca el predominio del claroscuro, y la composición dinámica y barroca .

Otro artista que tuvo una evolución pareja, fue José María de Labra. Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando a fines de los años cuarenta, Labra desarrolló durante buena parte de los años cincuenta el tipo de figuración post-cubista de rasgos anecdóticos al que nos referimos con anterioridad, casi siempre vinculada a decoraciones murales y vidrieras de temática religiosa. Tras fijar su residencia en Madrid en 1954 Labra emprendió sus primeros ensayos en el terreno de la abstracción al contacto del resto de expositores de Fernando Fe. En su individual en el Ateneo de Madrid⁹⁷, en mayo de 1955, junto a composiciones como *La Última Cena, El bautismo, San Francisco de Asís, Virgen con el Niño, Profeta, Apóstol, San Pedro* y *Cabeza de mujer*, de un post-cubismo de rasgos expresionistas, Labra expuso dos de sus primeras obras no-figurativas tituladas genéricamente, *Composición*, hoy conocidas como *Estructura* (1955)⁹⁸ **[101]**. En ambas encontramos pareja estructuración del lienzo a base de grandes líneas de luz / fuerza sobre un fondo oscuro, semejante empleado por el pintor gallego en los fondos de sus composiciones religiosas, pero desprovistas de todo resto figurativo. Asimismo, el lienzo se estructura en profundidad a base de planos triangulares que avanzan y retroceden, con distinto grado de luminosidad, en una disposición que recuerda a algunas obras de artistas rusos como Larionov, Goncharova o Popova, posiblemente contempladas en libros. Del mismo año también *Construcción* (1955)⁹⁹ **[102]**, próxima a Paul Klee.

6.3. Un estilo común

El interés por la obra del Paul Klee fue una constante de buena parte de la joven generación de pintores madrileños de los cincuenta. No en vano, al referirse a lo que se exponía en Fernando Fe hacia mediados de los años cincuenta, Rafael Canogar ha recordado el predominio de una “abstracción lírico-mágica”, cuyos principales referentes eran Miró y Klee¹⁰⁰.

Para los artistas integrantes de la nueva generación de mediados de los cincuenta, huérfanos de una sólida tradición plástica renovadora, Miró y, sobre todo, Paul Klee se convirtieron referentes claves en la aproximación a la abstracción, cuyo triunfo resonaba en los periódicos y revistas de la época, pero de la que apenas se conocían ejemplos de primera mano¹⁰¹. Aunque diferentes en su concepción plástica, Klee y Miró coincidían en su respeto hacia los medios plásticos empleados y, lo que es más importante de cara a los artistas a los que nos estamos refiriendo, ambos ejercían un tipo de representación superadora de la dicotomía entre figuración y no-figuración. Por otro lado, gracias a la flexibilidad de su obra, abierta a la experimentación con técnicas y materiales diversos, ambos autores facilitaron el futuro entronque con el informalismo de buena parte de la renovación artística madrileña.

El acercamiento a la obra de Klee en particular –como señalase acertadamente Víctor Nieto Alcaide– se extendió entre los pintores madrileños hacia fines de 1954 y comienzos de 1955 hasta llegar a conformar un “estilo de los cincuenta” común a muchos de ellos¹⁰². Tal es el caso, por ejemplo de quien Castro Arines señalaría a comienzos de 1955 que su obra mostraba una obsesiva preocupación por Klee¹⁰³. Lucio Muñoz se hallaba embarcado por aquel entonces en un acusado proceso de simplificación formal que daría lugar a paisajes apenas discernibles, donde los distintos objetos se hallan sometidos a una trama de líneas horizontales y verticales que componen un mosaico de planos coloreados. Algunas de aquellas obras dejan traslucir una acusada influencia del pintor suizo¹⁰⁴. Tal es el caso, por ejemplo, de *Señales para orientarse en las vías* (1955)¹⁰⁵

[103], la cual toma de obras como *Homenaje a Picasso* (1914)¹⁰⁶ [104], de Klee, la rica matización de los fondos y la fina estructura lineal que organiza el cuadro en planos de color, sutilmente armonizados. En ella, se evidencia, además, una incipiente preocupación por las diferentes texturas plásticas, vertiente que se acentuará en su pintura posterior.

También la obra *Canogar* de mediados de los cincuenta comparte intereses parejos. No en vano, con motivo de su primera exposición en la Galerie Arnaud, en la primavera de 1955, la crítica francesa se mostró suspicaz ante lo que consideró una todavía excesiva dependencia hacia modelos ya conocidos. Claude Hélène Sibert, en concreto, mencionaría dos de ellos: Klee y Miró¹⁰⁷. Algunas obras de ese año como *Pintura* (1955)¹⁰⁸, expuesta en París, muestran una compartimentación de la superficie del cuadro en un crisol de planos irregulares de colorido encendido, así como la utilización de cruces, círculos y estrellas, que se avienen bien al calificativo del abstracción lírico-mágica señalado por el artista. Caso parejo es el de *Sin título* (1955)¹⁰⁹ [105], también de Canogar, obra que combina un fondo gris, estructurado a base de planos, con manchas de pintura roja derramada y grafismos en forma de círculo, triángulo o estrella; elementos muchos de ellos de clara filiación mironiana. El temprano uso por parte de Canogar de manchas de pintura derramada, unido al carácter espontáneo de esta obra, anuncia ya, en cierto modo, su evolución posterior en pos de la exaltación del gesto y la materia.

Otro artista influido por Klee y Miró fue César Manrique. Manrique había iniciado sus primeras experiencias plásticas basadas en la pintura de Picasso y Matisse hacia 1952. Tras pasar una larga temporada en París, Manrique evolucionó hacia una pintura muy bidimensional compuesta por figuras delineadas a base de netos contornos y líneas que se entrecruzan dando lugar a campos de color diferenciados. Desde fines de 1954, se aproximó, como el resto de sus compañeros, a la obra de Klee y de Miró desde un sentimiento orgánico, enraizado en su Lanzarote natal¹¹⁰. *Pintura*

(1954)¹¹¹ está compuesta por formas biomórficas que flotan sobre fondo matizado, llevado a cabo mediante la aplicación una delgada capa de acrílico a un medio rugoso como la madera. Fondo y figuras apenas se integran entre sí, pese a compartir la incipiente textura del fondo. El empleo de netos contornos y tonalidades contrapuestas deriva aún en cierta elementalidad compositiva. Más sofisticada técnicamente, pero afín a la anterior es *Sin título* (1956)¹¹² **[106]**, obra cuyas formas semejan a peces junto a un arrecife sumergido, y en la que son de particular riqueza las veladuras y efectos de luz evanescente.

De formación autodidacta, Javier Clavo llevó a cabo ya a comienzos de los años cincuenta obras de figuración post-cubista y alegre colorido en las que, como en el caso de los otros artistas de su generación, la compartimentación de planos se conjuga con cierto carácter decorativo en el empleo del color. Tal es el caso de *Maternidad* (c. 1953)¹¹³, que a las características ya aludidas une su sentido monumental. *Maternidad* fue incluida en la exposición individual de Clavo en los Salones de la Dirección General de Bellas Artes, en abril de 1954. Formaban parte de la misma once mosaicos, cuatro frescos, veinte óleos, así como varias acuarelas, dibujos, litografías y cerámicas, abstractos algunos de ellos y otros todavía figurativos¹¹⁴. De ese mismo año son también dos obras importantes: *Estructuras* (1954)¹¹⁵ y *Pintura* (1954)¹¹⁶. En la primera las formas lineales y los planos de color configuran ya una estructura abstracta. Tanto en su dinamismo formal como su empleo de una paleta de rojos y azules recuerda a la obra de Jean Bazaine. No en vano, de manera pareja a la línea de argumentación del pintor francés, José de Castro Arines caracterizaría el salto hacia la abstracción de Clavo como “un afán intuitivo de aprehender la figura interior –intelectual– [del objeto]”¹¹⁷. *Pintura* **[107]**, participa de una concepción más espontánea. En ella sobre un fondo blancuzco se superponen áreas azules y rojas de perfiles difuminados. Por encima, círculos y estrellas –en positivo y negativo–, y diversas manchas de color recuerdan algunas composiciones de Miró. En los años siguientes, no

obstante, Clavo renunció a la abstracción en pro de una figuración de rasgos expresionistas.

7. “Un nuevo estilo para una España limpia”

Al margen del apoyo hacia la nueva generación de pintores abstractos proporcionado por Fernando Fe, la abstracción ecléctica de los cincuenta desbordó el ámbito propiamente expositivo, para saltar a la calle, convirtiéndose –utilizando una expresión acuñada por Víctor Nieto Alcaide– en un verdadero “Neo-Art Déco”¹¹⁸.

En un artículo publicado en octubre de 1956, en la revista *La Hora*, se hace referencia a ello en los siguientes términos: “Lo que ha sucedido con el arte abstracto es realmente curioso. Recusado por el gran público y aun por los más entusiastas del arte moderno, acapara enseguida el 90 por 100 de las salas de exposiciones, bate records de venta y es acogido entusiásticamente por los pintores jóvenes y los arquitectos; desde ese momento el arte abstracto queda consagrado. Ingresa en los museos, invade las cafeterías, las fachadas de los edificios e incluso los pantanos”¹¹⁹.

El artículo, titulado “El arte abstracto sale a la calle” reproducía algunos ejemplos concretos de arte abstracto en el ámbito público, como la decoración de la fachada de un inmueble en la esquina de las calles Ayala y Serrano –hoy destruida–, el *Mural* (1956)¹²⁰ [108] de Francisco Ferreras, situado aún hoy en la confluencia de las calles Juan Bravo y General Díaz Porlier, y el *Relieve* (1956)¹²¹ [109], de Jorge Oteiza todavía hoy visible en el portal n.º 18 de la Avenida de América. No fueron los únicos ejemplos del empleo del arte abstracto para decorar las calles y fachadas madrileñas en la época que nos ocupa. César Manrique –sin duda el más prolífico decorador de la época–, realizó murales pseudo-abstractos para diversos inmuebles públicos de la ciudad, como los Cines Princesa, el comedor de ingenieros y de obreros de la fábrica Kinos (Villaverde), el Banco

Guipuzcoano, y el Hotel Fénix, todos ellos destruidos más tarde¹²². Todavía hoy subsiste, en parte escondido tras una puerta metálica, un mural de más de diez metros en el número 9 de la madrileña calle de Santa Cruz de Marcenado, realizado por el artista canario para una constructora de la capital. Otro ejemplo de lo que venimos comentando lo conforman tres *Relieves* (1954)¹²³ **[110]** realizados por Carlos Pascual de Lara para el Hotel americano Castellana Hilton –actualmente Castellana Intercontinental–, compuestos por formas poliédricas de diversos colores coronadas por otras de origen vegetal¹²⁴.

El arte abstracto se convirtió en un estilo moderno acorde con el ingreso de España en la comunidad de países capitalistas. “Un nuevo estilo para una España limpia”, había escrito el articulista de *La Hora*, convencido de “la gran dignidad estética”, la “sobriedad y elegancia” del diseño anteriormente citado de Oteiza, estratégicamente situado en la entonces denominada “Autopista a Barajas”¹²⁵. Lejos quedaba ya la “pesadilla” surrealista, y con ella los años de hambre y aislamiento. En un momento en el que España miraba ya abiertamente a su aliado estadounidense, el nuevo lenguaje abstracto –con su pulsión por eliminar lo subjetivo, lo accesorio, lo irracional–, parecía encarnar mejor que ningún otro la fe puesta en el capital.

Notas:

¹ Cfr. Fauchereau, Serge: "Un siglo de arte abstracto", en *El arte abstracto y la galería Denise René* (cat. exp.), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001, p. 70.

² Bertrand Dorléac, Laurence: "*La Joie de Vivre* et après?" en 1946, *L'art de la Reconstruction* (cat. exp.), Antibes, Musée Picasso, 1996, p. 30.

³ Véase Fauchereau, Serge: "Un siglo de arte abstracto", *op. cit.*, pp. 76-80.

⁴ Arp, Jean, y Gorin, Jean: "Art concret", en *Arts*, 6-VII-1945; cfr. Bertrand Dorléac, Laurence: "*La Joie de Vivre* et après?", *op. cit.*, p. 32.

⁵ Herbin, Auguste: "L'art abstrait et l'art vivant son bien vivants", *Arts*, 20-VII-1945; cfr. Bertrand Dorléac, Laurence: "*La Joie de Vivre* et après?", *op. cit.*, p. 32.

⁶ Sobre el *Salon des Réalités nouvelles* véase Viéville, Dominique: "Vous avez dit géométrique? Le Salon des Réalistes nouvelles. 1946-1957" en *Paris-Paris. 1937-1957* (cat. exp.), París, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1992, pp. 407-422.

⁷ Cfr. Viéville, Dominique: "Vous avez dit géométrique? Le Salon des Réalistes nouvelles. 1946-1957", *op. cit.*, p. 407.

⁸ Ella misma señalaría años más tarde que le gustaba "lo que se halla al sol, la arquitectura, la pintura construida, lo que da una impresión de solidez del mundo. Lo informal me desestabilizaba. Al principio acepté la pintura de Hartung y la de Schneider porque, aunque contuviera una parte de azar, se trataba de un azar controlado [...]. Pero luego, no he podido soportar ni el tachismo ni el arte informal". Cfr. Fauchereau, Serge: "Un siglo de arte abstracto", *op. cit.*, p. 96.

⁹ "Premier Manifeste des Réalités nouvelles 1948", *Réalités Nouvelles* (álbum), 1949; cfr. Viéville, Dominique: "Vous avez dit géométrique? Le Salon des Réalistes nouvelles. 1946-1957", *op. cit.*, p. 415.

¹⁰ Viéville, Dominique: "Vous avez dit géométrique? Le Salon des Réalistes nouvelles. 1946-1957" *op. cit.*, p. 413.

¹¹ Cfr. Viéville, Dominique: "Vous avez dit géométrique? Le Salon des Réalistes nouvelles. 1946-1957", *op. cit.*, p. 419.

¹² Fauchereau, Serge: "Un siglo de arte abstracto", *op. cit.*, p. 94.

¹³ Cfr. Viéville, Dominique: "Vous avez dit géométrique? Le Salon des Réalistes nouvelles. 1946-1957", *op. cit.*, p. 421.

¹⁴ Bertrand Dorléac, Laurence: "*La Joie de Vivre* et après?", *op. cit.*, p. 32.

¹⁵ Véase Bonet, Juan Manuel: "Epílogo", en Block, Cor: *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 250-251.

¹⁶ Véase Llorente, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, p. 36.

¹⁷ Véase Cabrera García, María Isabel: *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 590-592.

¹⁸ Degand, Léon: *Abstraction Figuration*, París, Cercle d'Art, 1988, p. 179; cfr. Fauchereau, Serge: "Un siglo de arte abstracto", *op. cit.*, p. 15.

¹⁹ Véase Anónimo [Editorial]: "El arte abstracto", *Índice de las Artes*, n.º 15, Madrid, X-1947.

²⁰ Ors, Eugenio d': "Abstracción", *Arriba*, Madrid, 11-I-1950. Por las mismas fechas la amplia concurrencia abstracta a la *XXV Bienal de Venecia* volvió a ser objeto de un parco comentario por parte de la prensa madrileña, incapaz de comprender un fenómeno ajeno al gusto vigente. Véase Cortés Cavanillas, Julián: "ABC en Roma. La XXV Bienal Internacional de Arte en Venecia", *ABC*, Madrid, 2-VII-1950.

²¹ El texto original se publicó en Múnich, a fines de 1911, bajo el título de *Über das Geistige in der Kunst*.

²² Anónimo [Santos Torroella, Rafael]: "Debate en torno al arte abstracto", *Revista de Ideas Estéticas*, t. VII, n.º 25, Madrid, I/III-1949, p. 75.

²³ Kandinsky, Wassily "Reflexiones acerca del arte abstracto"; *cfr.* Anónimo [Santos Torroella, Rafael]: "Debate en torno al arte abstracto", *op. cit.*, p. 78.

²⁴ Venturi, Lionello: "Realismo y abstracción"; *cfr.* Anónimo [Santos Torroella, Rafael]: "Debate en torno al arte abstracto", *op. cit.*, pp. 94-95.

²⁵ Doreste, Ventura: "Teoría y realidad de la Escuela de Altamira", *Ínsula*, n.º 55, Madrid, 15-VII-1950.

²⁶ Ors, Eugenio d': "Superrealismo y arte abstracto", *Arriba*, Madrid, 3-XI-1949; y Ors, Eugenio d': "Abstracción", *op. cit.*

²⁷ Vivanco, Luis Felipe: "Realidad e irrealidad en el arte abstracto", *Escorial*, t. XX, n.º 62, Madrid, X-1949, pp. 539.

²⁸ Santos Juliá ha escrito recientemente respecto de la revista *Escorial*: "Por su contenido político e ideológico, *Escorial* fue una revista beligerante contra el liberalismo; una aliada consciente, con verdadera ansia de formar parte de su vanguardia cultural, del totalitarismo, régimen que sus colaboradores también propugnaron durante todos esos meses desde las páginas de otras publicaciones de Falange. En relación directa con esta política, *Escorial* se propuso reconstruir la unidad cultural de la nación rescatando a aquellos que, aun habiendo colaborado con los vencidos, decidieran expiar su pecado, dar el paso de incorporarse a los vencedores, o, si ya habían muerto, suprimiendo de su obra cualquier implicación política, su compromiso consciente, libre y perdurable hasta el fin de sus vidas en el exilio con la República, para quedarse con su dolorido amor a España y otras bellezas y sentimentalidades de la misma índole. Sin duda, el trato de estos falangistas con los vencidos fue de distinta naturaleza a la que encontraron del lado de la más pura ortodoxia: los clérigos de la España vencedora se limitaban a prohibir, bajo pecado mortal, la lectura de los autores 'venenosos', mientras que ellos proponían una lectura que permitiera integrarlos en la síntesis unitaria superior de la nación" (Juliá, Santos: *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, p. 347).

²⁹ Figuerola-Ferretti, Luis: "Arte", *Arriba*, Madrid, 25-VIII-1952.

³⁰ Mampaso, Manuel: "Manuel Mampaso, el pintor abstracto, habla del arte nuevo y del arte religioso", *Correo Literario*, n.º 33, Madrid, 1-X-1951.

³¹ *Ibíd.*

³² Véase Sobrino, María Luisa, y Nieves, Juan de: "El proceso abstracto", en *O proceso abstracto. Artistas gallegos 1950-1979* (cat. exp.), Santiago de Compostela, Palacio de la Opera, Exposiciones y Congresos, 1993, pp. 242-243.

³³ Técnica mixta sobre lienzo, 115 x 150 cm, Segovia, Fundación Castilnovo.

³⁴ Santos Torroella, Rafael: "¿No ha visto usted 'Redes y verdes', de Mampaso? Aquí lo tiene", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IX, n.º 26, Madrid, II-1952, pp. 182-183.

³⁵ Sobrino, María Luisa, y Nieves, Juan de: "El proceso abstracto", *op. cit.*, p. 243.

³⁶ Figuerola-Ferretti, Luis: "Duelo de la escultura y gozo de la pintura", *Arte y Hogar*, n.º 92-93, Madrid, XI/XII-1952. Véase también Anónimo: "Exposición Mampaso", *Correo Literario*, n.º 61, Madrid, 1-XII-1952; Camón Aznar, José: "El ponderado sistema compositivo del pintor Mampaso", *ABC*, Madrid, 10-XII-1952; y Castillo, Luis: "Exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, n.º 58, Madrid, 15-XII-1952.

³⁷ Véase Castillo, Luis: "Exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, n.º 73, Madrid, III-1954; y Faraldo, Ramón D.: "Madrid. Guía de Exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 106, Madrid, III-1954.

³⁸ Técnica mixta sobre lienzo, 100 x 149, Segovia, Fundación Castilnovo.

³⁹ Mampaso, Manuel: "Manuel Mampaso, el pintor abstracto, habla del arte nuevo y del arte religioso", *op. cit.*.

⁴⁰ Aranguren, José Luis L.: "Sobre arte y religión", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IX, n.º 26, Madrid, II-1952, p. 185. Esta definición pronto se haría popular. Así, en el Congreso de Arte Abstracto, celebrado en Santander al año siguiente, el padre dominico Muñoz Hidalgo respondió en semejantes términos a la pregunta acerca de si el arte abstracto es cristiano.

⁴¹ Aranguren, José Luis L.: "La novedad, única posibilidad", *Correo Literario*, n.º 30, Madrid, 15-VIII-1951.

⁴² G., C.: "París. Pintura abstracta", *Índice de Artes y Letras*, n.º 52, Madrid, 15-VI-1952.

⁴³ Calderón, Manuel: "Luis González Robles habla del arte español en el franquismo", *ABC de las Artes*, Madrid, 4-VII-1997, pp. 34-35.

⁴⁴ Véase Julián, Imma, y Tàpies, Antoni: *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Icaria, 1977, p. 55.

⁴⁵ Fraga Iribarne, Manuel: "Arte y Sociedad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. X, n.º 29, Madrid, V-1952, p. 132.

⁴⁶ Fernández Figueroa, Juan: "Santander. Conferencias, coloquios y una exposición internacional", *Índice de Artes y Letras*, n.º 65-66, Madrid, VII/VIII-1953.

⁴⁷ Entre los ponentes figuraron los críticos José Camón Aznar, Alexandre Cirici-Pellicer, Fernando Escrivá, Luis Figuerola-Ferretti, Sebastià Gasch, Juan Antonio Gaya Nuño, José María Moreno Galván, Cirilo Popovici, Manuel Sánchez-Camargo y Luis Felipe Vivanco, el escultor Jorge Oteiza, el arquitecto Víctor d'Ors, el padre dominico Francisco Muñoz Hidalgo, y los escritores argentinos Damián Carlos Bayón y Carlos Lesca. Javier Clavo, Juana Francés, Santiago Lagunas, Manuel Mampaso, Manolo Millares, Manuel Rivera y Antonio Saura fueron algunos de los artistas presentes en los coloquios y discusiones. Las ponencias del Congreso, precedidas por una "Introducción al arte abstracto", de Ricardo Gullón, fueron publicadas en 1956 en un libro titulado *El arte abstracto y sus problemas* por Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.

⁴⁸ Gaya Nuño, Juan Antonio: "Las Credenciales del Arte Abstracto", *Ínsula*, n.º 93, Madrid, 15-IX-1953.

⁴⁹ Según Gabriel Ureña "era completamente imposible en 1953 disponer de veinte obras abstractas –no surrealistas o neofigurativas abstractizantes– pintadas o esculpidas por nativos" (Ureña, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982 p. 117).

⁵⁰ Jiménez-Blanco, María Dolores: "Museo de Arte Contemporáneo. Cronología 1951-1958", en: *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p. 35. Véase además Castro Arines, José de: "Arte Abstracto", *Informaciones*, Madrid, 20-II-1954; y Camón Aznar, José: "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 9-III-1954.

-
- ⁵¹ Jiménez-Blanco, M.^a Dolores: "José Luis Fernández del Amo: un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo", *op. cit.*, p. 22.
- ⁵² Popovici, Cirilo Luis: *Maestros del Arte Abstracto. Serigrafías* (cat. exp.), Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 1954.
- ⁵³ *Ibíd.*
- ⁵⁴ Roig, Alfons: "El arte de hoy y la Iglesia", *Arbor*, nº. 101, Madrid, V-1954.
- ⁵⁵ A ello aludiremos más detalladamente en el capítulo siguiente.
- ⁵⁶ Conversación con Luis Feito, Madrid, 8-VI-2001.
- ⁵⁷ Así, por ejemplo, Farreras, pese a residir en el Colegio de España en París durante buena parte de 1953, recibió el influjo de la obra de Pablo Picasso a través del sobrino del pintor malagueño, Javier Vilató, quien llevaba a cabo entonces un tipo de figuración esquemática, inspirada en la obra de su tío.
- ⁵⁸ Óleo sobre cartón, 51 x 70 cm, Madrid, colección particular.
- ⁵⁹ Óleo sobre lienzo, 46 x 56 cm, Colección del artista.
- ⁶⁰ Faraldo, Ramón D.: "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 86, Madrid, V-1952.
- ⁶¹ Localización desconocida.
- ⁶² Óleo y caseína sobre lienzo, 110 x 75 cm, Elche, Colección José Orts Serrano.
- ⁶³ Fulgencio Díaz Pastor había estado vinculado a la Institución Libre de Enseñanza durante la II República y había tenido que exiliarse al comienzo de la Guerra Civil por razones políticas.
- ⁶⁴ Conversación con Francisco Farreras, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 25-VII-2003.
- ⁶⁵ Conversación con Luis Feito, Madrid, 8-VI-2001.
- ⁶⁶ Conversación con Francisco Farreras, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 25-VII-2003.
- ⁶⁷ Castro Arines, José de: "Artistas de Hoy", *Informaciones*, Madrid, 10-IV-1954; Véase también Faraldo, Ramón D.: "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 107, Madrid, IV-1954; y Castillo, Luis: "Exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 74-75, V/VI-1954.
- ⁶⁸ "Cuando Manolo Millares llega a Madrid desde Canarias", ha señalado recientemente Canogar, "una de las primeras cosas que hace es ponerse en contacto con Manuel Conde como director de la galería y con los artistas que trabajábamos en ella. Y lo mismo ocurre con Antonio Saura cuando viene de París..." (Tusell, Javier: "Entrevistas. Rafael Canogar" en *En el tiempo de El Paso* (cat. exp.), Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2002, p. 121).
- ⁶⁹ Véase Castro Arines, José de: "Gerardo Rueda", *Informaciones*, Madrid, 26-VI-1954; y Sánchez Camargo, Manuel: "Gerardo Rueda", *Pueblo*, Madrid, 29-VI-1954.
- ⁷⁰ Óleo sobre lienzo, 44 x 35 cm, Madrid, colección particular.
- ⁷¹ Véase Llorens, Tomàs: "Elogio de Gerardo Rueda, pintor moderno", en *Gerardo Rueda. Exposición Retrospectiva, 1941-1996* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 47.
- ⁷² *Collage* y dibujo a lápiz sobre cartulina, 61,5 x 47,8 cm, Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando.

-
- ⁷³ Así, por ejemplo, la obra de Picasso, *Acordeonista*, 1911, óleo sobre lienzo, 130 x 89,5 cm, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum.
- ⁷⁴ Óleo sobre lienzo, 100 x 150 cm, Madrid, colección particular.
- ⁷⁵ Véase Castillo, Luis: "Exposición de Luis Feito", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 52, Madrid, IV-1954.
- ⁷⁶ Óleo y caseína sobre papel, 24 x 32 cm, Colección del artista.
- ⁷⁷ Conversación con Luis Feito, Madrid, 8-VI-2001.
- ⁷⁸ Castro Arines, José de: "Los pintores en su estudio. Para Feito, están agotadas las posibilidades del arte realista", *Informaciones*, Madrid, 11-XII-1954.
- ⁷⁹ Westerdahl, Eduardo: "Ben Nicholson y su arte", *Ínsula*, n.º 53, Madrid, V-1950.
- ⁸⁰ Gaya Nuño, Juan Antonio: "El año pasado, en Pittsburgh", *Ínsula*, n.º 85, Madrid, 15-I-1953. El artículo contenía una reproducción del cuadro premiado del artista inglés: *Diciembre 5* (1949).
- ⁸¹ Read, Herbert: *Ben Nicholson: paintings, reliefs, drawings*, Londres, Lund Humphries, 1948.
- ⁸² Óleo sobre cartón, 73,7 x 89,5 cm, Londres Crane Kalman Gallery.
- ⁸³ Óleo y lápiz sobre cartón, 19 x 24 cm, colección particular.
- ⁸⁴ Véase Castro Arines, José de: "Luis Feito", *Informaciones*, Madrid, 29-V-1954.
- ⁸⁵ Óleo sobre lienzo, 88,5 x 100 cm, Alcalá de Henares, Museo Luis González Robles-Universidad de Alcalá.
- ⁸⁶ Ory, Carlos Edmundo: *Luis Feito* (cat. exp.), Madrid, Galería Fernando Fe, 1954.
- ⁸⁷ Técnica mixta sobre papel marouflé pegado a lienzo, 35 x 50 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano.
- ⁸⁸ Hierro, 82 x 80 x 72 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ⁸⁹ Hierro forjado y cortado, 237 x 221 cm. Guipúzcoa, Basílica de Aranzazu.
- ⁹⁰ En la citada muestra Chillida expuso, entre otras obras, *Peine del viento I* (1953) y dos *collages*. Agradezco a Pilar Belzunce, viuda de Eduardo Chillida, su gentileza por haberme facilitado esta información.
- ⁹¹ Farreras expuso las siguientes obras: *Circo*, *Velador*, *Medianerías*, *Sartén*, *Palomas*, *Casa rosa*, *Barca*, *Palomas*, *Circo*, *Bodegón*, *Árbol de la Orquesta*, *Pasarela de Beaux Arts*, *Casas*, *Figura*, *Andamios*, *Casas*, *Gato* y *Braseros* y *Maniquí*, así como diez ceras, monotypes y apuntes. El catálogo contó con un prólogo de Manuel Conde. Véase Figuerola-Ferretti, Luis: "Pintura de Farreras", *Arriba*, Madrid, 28-IV-1954; y Castro Arines, José de: "Farreras", *Informaciones*, Madrid, 1-V-1954.
- ⁹² Entrevista a Francisco Farreras emitida por Radio Nacional de España el 30 de abril de 1954. Ejemplar mecanografiado conservado en el archivo particular del artista.
- ⁹³ Véase Castro Arines, José de: "Francisco Farreras", *Informaciones*, Madrid, 19-XI-1955; Sánchez Camargo, Manuel: "Farreras, pintor abstracto", *Revista*, año IV, n.º 192, Barcelona, 15/21-XII-1955; y Faraldo, Ramón D.: "Las Artes", *Arte y Hogar*, n.ºs 126-127, Madrid, XII-1955.
- ⁹⁴ Temple sobre tela, 94 x 144,5 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ⁹⁵ Óleo sobre táblex, 105 x 78,7 cm, Granada, Colección Antonio Aróstegui.

-
- ⁹⁶ Óleo sobre táblex, 61 x 180 cm, Madrid, Colección Vda. de Fernández del Amo.
- ⁹⁷ Véase el prólogo de Miguel Fisac en *Labra* (cat. exp.), Madrid. Ateneo, 1955. Véase además Camón Aznar, José: "El arte en Madrid", *Goya*, n.º 6, Madrid, V/VI-1955; Faraldo, Ramón D.: "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 120, Madrid, V-1955; Ferrán, Jaime: "La obra de José María de Labra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 66, Madrid, VI-1955; y Álvarez de Miranda, Ángel: "Labra. Lenguaje religioso de una pintura", *Mundo Hispánico*, n.º 96, Madrid, III-1956.
- ⁹⁸ Madrid, colección particular.
- ⁹⁹ Pintura al agua y pastel sobre tablex, 45 x 122 cm, Madrid, colección particular.
- ¹⁰⁰ Tusell, Javier: "Entrevistas. Rafael Canogar", *op. cit.*, p. 121.
- ¹⁰¹ Véanse las notas 1 y 2 de la Introducción.
- ¹⁰² Nieto Alcaide, Víctor: "Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia", en *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1991, pp. 52-57.
- ¹⁰³ Castro Arines, José de: "Cuatro artistas nuevos", *Informaciones*, Madrid, 15-I-1955. Véase además Faraldo, Ramón D.: "Las artes", *Arte y Hogar*, n.º 116, Madrid, I-1955; y Camón Aznar, José: "Arte en Madrid", *Goya*, n.º 4, Madrid, I/II-1955.
- ¹⁰⁴ Véase al respecto Nieto Alcaide, Víctor: *Lucio Muñoz*, Madrid, Lerner & Lerner, 1989, pp. 17-20.
- ¹⁰⁵ Óleo sobre lienzo, 92 x 120 cm, Madrid, colección particular.
- ¹⁰⁶ Óleo sobre cartón, 37 x 30,5 cm, colección particular.
- ¹⁰⁷ Sibert, Claude Hélène: "Canogar", *Cimaise*, serie 2, n.º 6, París, V-1955.
- ¹⁰⁸ Localización desconocida
- ¹⁰⁹ Óleo sobre lienzo, 49 x 70 cm, Colección del artista.
- ¹¹⁰ Véase Castro Arines, José de: "Para César Manrique la pintura sólo tiene un futuro próximo: lo abstracto", *Informaciones*, Madrid, 5-II-1955.
- ¹¹¹ Acrílico sobre tabla, 80 x 122, Tahiche, Lanzarote, Fundación Casa-Museo César Manrique.
- ¹¹² Monotipo sobre papel, 60 x 73 cm, Tahiche, Lanzarote, Fundación Casa-Museo César Manrique.
- ¹¹³ Localización desconocida.
- ¹¹⁴ Véase Castro Arines, José de: "La obra varia de Javier Clavo", *Informaciones*, Madrid, 24-IV-1954; y Castillo, Luis: "Exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 74-75, Madrid, V/VI-1954.
- ¹¹⁵ Óleo sobre lienzo, 124 x 80 cm, Madrid, Colección Familia Clavo.
- ¹¹⁶ Óleo sobre tabla, 78,8 x 121 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ¹¹⁷ Castro Arines, José de: "La obra varia de Javier Clavo", *op. cit.*
- ¹¹⁸ Véase Nieto Alcaide, Víctor: "Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia", *op. cit.*, p. 55.
- ¹¹⁹ Pastor, Manuel M.: "El arte abstracto sale a la calle", *La Hora*, 3ª ép., n.º 16, Madrid, 25-X-1956.
- ¹²⁰ Cerámica esmaltada, 1,25 x 25 m.

¹²¹ Piedra, 200 x 330 cm.

¹²² Ramírez de Lucas, J.: "El arte moderno y la nueva arquitectura. Los murales de César Manrique, serenidad de gracia y equilibrio", *La Hora*, 3ª ép., n.º 33, Madrid, 6-XII-1956.

¹²³ Chapa policromada, 8 x 2 m. aprox.

¹²⁴ Anónimo: "Un escultor y tres pintores en el Hilton", *Cortijos y Rascacielos*, n.º 80, Madrid, 1954.

¹²⁵ Pastor, Manuel M.: "El arte abstracto sale a la calle", *op. cit.*

V. GÉNESIS DEL INFORMALISMO MADRILEÑO

1. El informalismo en el panorama artístico internacional

La difusión del informalismo en la capital española fue un hecho tardío. Pese a que las manifestaciones iniciales del movimiento datan de mediados de los años cuarenta, las primeras noticias de él no llegaron a Madrid hasta una década más tarde. Tal retraso, en buena medida achacable a la desinformación vigente durante el franquismo, no deja de sorprender dados los abundantes viajes de pintores madrileños a París con anterioridad a 1955. Ahora bien, la principal preocupación de muchos de los artistas recién llegados a la capital francesa era ver pintura, mucha pintura – sin tan siquiera limitarse al arte estrictamente contemporáneo–, tales eran las carencias de formación existentes¹. Varios factores más ayudan a comprender la tardía recepción del informalismo en nuestro país. Uno de ellos es la fragmentación de la escena artística parisina de la postguerra, con la convivencia de movimientos artísticos de muy distinto signo. El informalismo, además, careció de sustrato teórico hasta fecha tardía. Si a ello sumamos el hecho de que constituyese, en buena medida, una continuación de movimientos anteriores a la Segunda Guerra Mundial, como el expresionismo y el surrealismo, llevados a sus últimos extremos abstractos, entenderemos el por qué de su tardía recepción.

Los *Otages* de Jean Fautrier, realizados durante la ocupación alemana, fueron expuestos en la parisina Galerie René Drouin en 1945. En los años siguientes vieron también la luz en la misma sala de exposiciones las *hautes pâtes* de Jean Dubuffet y las cosmologías sígnicas de Wols. Fue, no obstante, a raíz del triunfo del arte abstracto geométrico en la escena artística parisina cuando surgieron las primeras exposiciones colectivas. El joven pintor Georges Mathieu, junto a Camille Bryen –pintor heredero del dadaísmo–, organizó en diciembre de 1947, en la Galerie Luxembourg, la todavía heterogénea muestra *L'Imaginaire*

compuesta por obras de Atlan, Bryen, Hartung, Mathieu, Riopelle y Wols, pero también de Arp, Brauner y Picasso. Mathieu acuñó para la ocasión la denominación de “abstracción lírica”, que con el tiempo se convertiría en sinónimo del “informalismo”. Un año más tarde, en 1948, Mathieu y Bryen celebraron en la Galerie Colette Allendy la muestra *H.W.P.S.M.T.B.*, cuyo nombre estaba tomado de las siglas de los expositores –Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié y Bryen². 1948 fue también un año señalado por otro motivo: los primeros pasos del movimiento se vieron ratificados por el descubrimiento, por parte de Mathieu, de la pintura expresionista americana lo que le impulsó a organizar en la Galerie du Montparnasse una muestra con obras Bryen, Gorky, Hartung, De Kooning, Mathieu, Picabia, Pollock, Reinhardt, Rothko, Sauer, Russell, Tobey y Wols, finalmente no llevada a efecto.

Con el tiempo, frente a la concepción restrictiva del informalismo defendida por Mathieu –quien consideraba como tales solamente aquellas manifestaciones artísticas ajenas a cualquier tipo significado–, primó la de Michel Tapié –participante en las primeras iniciativas del grupo y muy vinculado a la Galerie René Drouin–, quien abogó por dar cabida en el movimiento a todos aquellos artistas artífices de una obra instintiva y opuesta a la abstracción geométrica. De la mano de Tapié, los primeros en ingresar en el movimiento fueron Fautrier, Dubuffet y Michaux. Convertido ya en los años cincuenta en el principal teórico del informalismo, Tapié patrocinó la aproximación del informalismo y del expresionismo abstracto americano a través la muestra *Véhemences confrontées* (Galerie Nina Dausset, 1951), con obras de Bryen, Capogrossi, De Kooning, Mathieu, Hartung, Riopelle, Russell y Wols. Organizó, además, en los años 1951-1952, en galería Studio Facchetti, tres de las principales muestras informalistas: *Signifiants de l'informel* (compuesta por obras de Dubuffet, Fautrier, Mathieu, Michaux, Riopelle y Serpan), *Signifiants de l'informel 2* (con obras de Bryen, Donati, Guillet, Phillip Martin, Mathieu, Pollock, Riopelle y Serpan), y *Un Art aurte*; esta

última acompañada por la publicación del libro homónimo (París, Gabriel-Giralud et Fils, 1952), principal texto teórico del informalismo.

En *Un Art autre*, Tapié defendió un arte concebido como aventura creadora próxima al éxtasis y al paroxismo. Para el crítico francés, la nueva generación de pintores y escultores de postguerra no se proponía simplemente remplazar un tema figurativo por la ausencia de tema –poco importaba, de hecho, renunciar a la figuración si se caía en el academicismo de “lo moderno”–. Era preciso crear sin plan preconcebido, renunciando a cualquier seguridad que pudiesen otorgar al artista nociones tradicionales como las de “orden”, “composición”, “equilibrio”, “ritmo” y “forma”, heredadas del pasado. Con constantes alusiones a Nietzsche, al dadaísmo y, en menor medida, al surrealismo, Tapié alabó la obra de Fautrier, Dubuffet, Michaux, Mathieu y Pollock, dando la bienvenida a una pintura nueva, de trazo espontáneo y carencia de estructura compositiva.

Un Art autre –al igual que otros textos de Tapié–, carecía de un proyecto estético definido. Según la historiografía posterior³, la necesidad de un mayor rigor teórico llevó a numerosos artistas de la postguerra francesa a mirar hacia el surrealismo. Fue en concreto el “automatismo” surrealista, defendido por André Breton en textos como *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste* (1939) –al que ya nos referimos en el capítulo 3–, el que se convirtió en sustrato de gran parte del quehacer informalista. Ahora bien, para los pintores informalistas se trataba de lograr una pintura que no tuviese más referencia que ella misma, una pintura anti-literaria, cuyo sujeto principal fuese la propia materia pictórica, el gesto del artista, o el signo anterior a todo significado; una pintura más física que psíquica.

André Breton, tras permanecer largos años dedicado al estudio del arte de los pueblos primitivos y de los desequilibrados mentales volvió a interesarse por el curso del arte más actual en 1954, dando su apoyo a crítico Charles Estienne en su lanzamiento público del “tachismo”⁴,

vertiente sónica del informalismo. Como veremos más adelante, es en este momento de acercamiento de posturas entre el surrealismo y el informalismo cuando cabe enmarcar los primeros contactos de artistas españoles con el entorno informalista, siendo particularmente relevante en el caso de Antonio Saura.

2. París-Barcelona-Madrid

2.1. París. Primeros contactos con el informalismo y el expresionismo abstracto

La penetración del informalismo en la capital española se nutrió del contacto de los artistas madrileños con el panorama artístico internacional, principalmente con el parisino. Desde que a mediados de los años cuarenta los primeros artistas madrileños viajasen a la capital francesa, el curso de la renovación artística había cambiado sustancialmente. Ahora, casi una década después, era más profundo el conocimiento de las vanguardias, como más abundante la información procedente del extranjero. Por ello, si en un comienzo habían sido los grandes maestros del arte francés los que atrajeron la atención de artistas como José Guerrero y Antonio Lago, ahora, a mediados de los años cincuenta, el principal foco de interés lo constituyó el informalismo.

En torno a los años 1954-55, momento del triunfo internacional del informalismo, se hallaban en París varios artistas llamados a jugar un papel fundamental en la gestación del informalismo madrileño. Saura había marchado a la capital francesa en el otoño de 1953, donde se unió al grupo surrealista. Durante sus primeros meses de estancia en la capital francesa mantuvo una estrecha vinculación con el círculo de André Breton, participando activamente en los debates surrealistas de la época. El apoyo prestado por Breton a una iniciativa como el “tachismo”, que buscaba una superación de la vieja imaginería surrealista aproximándose a los postulados de Michel Tapié, debió ser de gran importancia para

Saura, quien por entonces empezaba a experimentar de manera sistemática con el azar. Otro dato que no debe olvidarse es su amistad, fraguada precisamente aquel año de 1954, con el pintor surrealista de origen húngaro, Simon Hantaï, vinculado a la vertiente más experimental del movimiento francés. Tanto Hantaï como Judit Reigl llevaban a cabo por entonces una pintura a medio camino entre el surrealismo y la abstracción, recurriendo a nuevos medios plásticos como el barrido de superficies de pintura muy diluida con gomas de caucho, tal como sucede en *Sin título* (1954)⁵ [111], del primero de ellos. Junto a ellos Saura emprendió, ya en 1954, sus primeros *grattages*. Herederos del automatismo surrealista, en ellos todavía pervive la sugerencia de una realidad semi-oculta, desvelada por el pintor. No se trata como en Masson, de figuras en metamorfosis surgidas del derivar de la pluma y luego completadas por el artista, sino de formas primigenias, carentes de contenido definido, nacidas del acto del pintor, ahora elevado al rango de protagonista. Para su ejecución, como en el caso de Hantaï y Reigl, Saura recurrió al uso de gomas de caucho; pero mientras que en el primero resalta el aspecto organicista y en el segundo la cualidad casi evanescente de sus de sus composiciones, en las obras de Saura, como *Medusa* (1954)⁶ [112], es su carácter expresivo –fruto del empleo de una luz contrastada y de esquemas constreñidos por el pequeño formato del soporte– el indudable protagonista.

En enero de 1955 Saura figuró en una colectiva surrealista celebrada en la Galerie l’Etoile Scellée junto a Degottex, Du villier, Giacometti, Hantaï, Lam, Magritte, Paalen, Picabia, Man Ray, Tanguy y Toyen, entre otros. Participó, asimismo, en la encuesta de José Pierre y Charles Estienne “Situation de la peinture en 1954” propugnando la superación la fría abstracción geométrica y del surrealismo más literario, y abogando por las posibilidades inexploradas del automatismo: “Creo que esta abstracción lírica tiene inmensas posibilidades y representa la etapa

de la que hay que sacar todas las consecuencias; se trata del automatismo llevado a sus últimos extremos”⁷.

En marzo de 1955 Saura contempló la exposición *Alice in Wonderland* (Galerie Kléber, París), organizada por Charles Estienne, con la participación de Hantaï y de los tachistas Degottex, Duvillier, Paalen y Toyen. Dicha exposición trajo aparejada la expulsión de Simon Hantaï del surrealismo, al que Saura no tardó en secundar distanciándose él también de un movimiento al que, por aquel entonces, empezaba a considerar incapaz de dar respuesta a los problemas de la época. En los meses siguientes trabó estrecha amistad con Roberto Matta y con el miembro de Cobra y fundador del Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista, Asger Jorn. De la mano de Jorn visitó la muestra *Phases de l'art contemporain. Confrontation Internationale d'Art expérimental à Paris* (Galerie Creuze, París) a la que concurren, entre otros, Alechinsky, Baj, Bryen, Fontana, Sam Francis, Jorn, Riopelle, Serpan, Soulages y Tàpies. Se trataba de la segunda muestra colectiva del movimiento “Phases”, fundado por Edouard Jaguer en 1952 siguiendo el espíritu experimental de Cobra, y en ella el informalismo constituía el lenguaje plástico predominante. La proximidad de Saura respecto a tales iniciativas se haría manifiesta dos meses más tarde, en junio de 1955, con su participación en la colectiva *// Gesto* (Galeria Schettini, Milán), organizada por el “Movimiento Nucleare” en colaboración con Jaguer.

Otro artista madrileño presente en París en la temporada de 1954-1955 fue Luis Feito. Tras finalizar sus estudios de Bellas Artes y exponer las primeras obras abstractas en la Galería Fernando Fe (Madrid), Feito marchó a París en otoño de 1954, becado por el Gobierno Francés y el Ministerio de Educación Nacional. Allí, firmó un contrato en exclusiva con la Galerie Arnaud, vinculada a las nuevas corrientes de la abstracción lírica, donde en abril de 1955 expuso con éxito sus arquitecturas de entrecruzados planos cubistas a las que nos referimos en el capítulo anterior. A finales de la temporada, Feito volvió a exponer en el mismo

local, en la colectiva *Divergences*, y concurrió a la muestra *Arte Abstracto* de la madrileña Galería Fernando Fe. Con ocasión de esta última, escribiría en el catálogo: “El arte ‘no figurativo’ nos revela las realidades más íntimas y más verdaderas: las del espíritu. No está separado de la Naturaleza, sino que es ella misma. No se imita lo creado, sino el acto creador”⁸. La insistencia de Feito en el “acto creador” parece indicarnos ya cierta proximidad a los postulados del informalismo y del expresionismo abstracto; hipótesis que, como veremos, no resulta muy aventurada.

Rafael Canogar viajó también a París, junto a Manuel Conde, en la primavera de 1955. En la Galerie Arnaud, Canogar mostró obra todavía influenciada por Klee y Miró en mayo de 1955. Apenas un mes más tarde coincidió con Feito en las colectivas *Divergences* y *Arte Abstracto*. En julio, de regresó en la capital española, Canogar señalaría a José de Castro Arines su convicción de que: “[...] la pintura ni es ni filosofía ni literatura, sino forma y materia, saturadas a la vez de aliento vital”⁹. Aunque la insistencia de Canogar en el concepto de “forma” distase todavía bastante de los planteamientos informalistas, resulta sintomático que no aludiese a “forma y color” como base del lenguaje plástico, tal como venía siendo habitual desde la época de Maurice Denis, sino a “forma y materia”. No en vano, como ha recordado el propio artista años más tarde, en su primer viaje a París tanto Feito como él se interesaron por aquellos artistas cuya obra mostraba un especial tratamiento de las texturas y las calidades de la materia¹⁰. ¿Qué obras pudieron contemplar en la capital francesa ambos artistas?

Además de las exposiciones *Alice in Wonderland* y *Phases de l’art contemporain* ya mencionadas, Feito y Canogar –así como Saura– debieron visitar varias muestras de gran relevancia en el panorama artístico parisino de mediados de los años cincuenta. Nos referimos, en concreto, a la exposición *Cinquante ans de peinture aux Etats-Unis* (Musée d’Art Moderne), al *Salon de Mai* (Musée d’Art Moderne) y a la colectiva *Trente Peintres de la Nouvelle Ecole de Paris* (Galerie Craven).

La primera de ellas formó parte de una muestra itinerante que durante los años 1955-1956 recorrió diversas capitales de Europa: París, Zúrich, Barcelona, Fráncfort, Londres, La Haya, Viena y Belgrado. Compuesta por fondos del Museum of Modern Art de Nueva York, junto a algunos préstamos suplementarios, en ella se pudo ver obra de Baziotés, Gorky, Guston, Kline, De Kooning, Motherwell, Pollock, Rothko, Still, Tobey, Tomlin, etc. Su llegada a Barcelona, en septiembre de 1955, habría de constituir, igualmente, uno de los principales hitos del arte español de los años cincuenta. Pero Saura, Feito y Canogar tuvieron contacto con el expresionismo abstracto americano ya desde el mes de abril¹¹. Por lo que respecta al *Salon de Mai*, aquella primavera acogió la obra de Alechinsky, Atlan, Deyrolle, Doucet, Hartung, Istrati, Mortensen, Music, Poliakov, Schneider, Soulages, De Staël, etc. La temporada parisina quedó prácticamente clausurada con la colectiva de la Galerie Craven dedicada a los principales representantes de la nueva “École de Paris”: Atlan, Bazaine, Bissière, Bryen, Corneille, Deyrolle, Dubuffet, Fautrier, Hartung, Manessier, Poliakov, Schneider, Soulages, De Staël, Uzac y Vieira da Silva, entre otros.

La contemplación por parte de Saura, Feito y Canogar de obras expresionistas abstractas e informalistas supuso un auténtico descubrimiento. Todos ellos eran conscientes de la amenaza de estancamiento del arte contemporáneo. Por un lado, el surrealismo devenido excesivamente literario con el paso del tiempo se mostraba incapaz de responder a la revolución formal del siglo XX. Por otro, la abstracción geométrica en auge tras la Segunda Guerra Mundial hacía cada vez más evidente su incapacidad de alcanzar soluciones novedosas respecto a sus comienzos en los años diez. Canogar ha señalado recientemente en alusión a la revelación que supuso su contacto con el panorama artístico parisino de mediados de los cincuenta: “Cuando llego a París me encuentro con algo muy nuevo, que es la pintura informalista o

el expresionismo abstracto. Para mí, es una revelación, me siento inmediatamente vinculado a ellos”¹².

Además de las obras expuestas en las distintas exposiciones comentadas, el pensamiento de Michel Tapié no pasó desapercibido a Saura –y posiblemente tampoco a Feito y Canogar–. Saura debió familiarizarse con él coincidiendo con su alejamiento del surrealismo. Con ocasión de una carta escrita a José Luis Fernández del Amo a su vuelta a París en octubre de 1955, tras haber pasado el verano en Cuenca, Saura aseguró haber contemplado “dos exposiciones organizadas por el crítico Michel Tapie, la personalidad mas importante que despues de Andre Breton (a mi modo de ver) se encuentrs en este pais. La pintura que el defiende, opuesta a toda clasificación y a todo nuevo ismo, propugna un estado de libertad absoluta, anarquico, a fin de seleccionar un numero de obras y de pintores valables para un futuro. Esta posición me interesa mucho y mi pintura, que ya antes de entablar contacto con este grupo, se acercaba mucho a ellos por su caracter mas libre e impetuoso, hoy dia me une claramente a esta tendencia”¹³. De las dos exposiciones a las que se refiere Saura, al menos una de ellas fue la colectiva inaugural de la Galerie Stadler –al frente de la cual estaba Tapié–, que reunió obra de Guillet, Hosiasson, Serpan, Tàpies y Tobey, entre otros.

El París de 1955 fue, en definitiva, el principal punto de referencia de la emergente pintura informalista madrileña de los cincuenta. Si a lo largo de la postguerra la visita a París había constituido uno de los principales anhelos de los pintores madrileños –y españoles en general–, pocas veces el paso por la capital francesa se mostró tan trascendental como aquel año.

2.2. Barcelona. El referente de Tàpies

Entre las obras contempladas por Saura aquel año de 1955 en la Galerie Creuze y en la Galerie Stadler se encontraban varios cuadros de

Antoni Tàpies. Saura, quien conocía al pintor catalán desde los tiempos de “Dau al Set”, aprovechó el paso por Barcelona a su regreso de París en diciembre de 1955, para charlar con Tàpies. La entrevista de Saura con Tàpies, sin llegar al carácter casi ritual de las visitas de los artistas españoles al estudio de Picasso en París, venía a demostrar la importancia creciente del pintor catalán en el panorama artístico español. De hecho, Tàpies llegaría a convertirse con los años en uno de los principales referentes de la renovación plástica española, eclipsando incluso a artistas como Picasso y Miró¹⁴.

Dos años antes de aquel otoño de 1955, Tàpies había trabado contacto con el expresionismo abstracto norteamericano con ocasión de su individual en la Martha Jackson Gallery (Nueva York, 1953). A partir de entonces, emprendió sus primeras obras matéricas. De fines de aquel año son ya las primeras obras surcadas por configuraciones formales abiertas y orgánicas. Tàpies experimentó asimismo con un sin número de técnicas y procedimientos diferentes, muchos de ellos heredados del surrealismo: *grattages*, rascados, restregados, impresiones de cartones, manchas realizadas al azar, huellas de redes, etc., algunos de los cuales sugieren todavía una ambigüedad espacial que desaparecerá en los meses siguientes¹⁵. La búsqueda por parte de Tàpies de estructuras cada vez más complejas, habría de derivar en la conversión de la superficie del cuadro en un compendio de partículas diminutas de todo tipo: arena, tierras de colores, blanco España, polvo de mármol, etc.¹⁶. Estos alcanzarían finalmente la configuración de muros, motivo plástico cargado de simbolismo y abierto a múltiples lecturas.

Aunque ya en mayo de 1954 Tàpies presentase sus primeras obras informalistas en su individual de las Galeries Laietanes (Barcelona), no fue hasta 1955 cuando su pintura alcanzó verdadero eco en nuestro país. A ello contribuyó su exitoso paso por París, pero, sobre todo, su protagonismo en dos de los acontecimientos que marcaron el cambio de rumbo de la renovación artística española de mediados de los cincuenta. El primero fue

el curso de verano “Problemas del Arte de Nuestro Tiempo”, organizado por la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander. En él, además de Tàpies, concurren Carlos Pascual de Lara, Eduardo Vicente, Pancho Cossío, Benjamín Palencia, Antonio Hernández Carpe y Josep Guinovart, cada uno presentado por un crítico. La ponencia de Tàpies, titulada “La otra pintura”, en la que incidió en algunos de los ejes del pensamiento informalista, como la recusación del concepto de “forma” y la asimilación del acto creador al salto en el vacío, haría evidente la enorme distancia que separaba al artista catalán del resto de los ponentes.

El segundo gran acontecimiento al que nos referimos fue la celebración en Barcelona, en septiembre de 1955, de la *III Bienal Hispanoamericana de Arte*, acompañada por la selección de obras del MOMA arriba señalada. En la *III Bienal* Tàpies expuso obras como *Gran pintura gris, n.º III (1955)*¹⁷ **[113]** o *Pintura (1955)*¹⁸, que rompían radicalmente con el arte vigente en las galerías y salas de exposiciones españolas. Llevadas a cabo en tonos sombríos, a base de gruesas capas de materia arañada y agrietada, ambas obras apelaban a lo terreno, a lo sucio, a lo menospreciado. Cruces y aspas alusivas a la muerte, aumentan el sentido de precariedad, funcionando, a su vez, como elementos plásticos en sí mismos. Lo mismo ocurre con la figura en forma de arco, cuyos rasgos orgánicos remiten al cuerpo femenino desnudo, sin caer en el naturalismo. Todos estos elementos eran presentados al espectador sin permitirle sustraerse a ellos, evitando fugas, transparencias y veladuras, con la contundencia y el poder subversivo de un graffiti anónimo¹⁹.

La polémica generada en torno a estas obras tuvo menor eco en Madrid que en Barcelona²⁰. Pese a todo, las palabras de críticos como Juan-Eduardo Cirlot y Joan-Josep Tharrats, defensores del pintor catalán frente a las opiniones más conservadoras, también llegaron a la capital española²¹. De entre la crítica madrileña, el que más abiertamente secundó las investigaciones matéricas de Tàpies fue José María Moreno Galván, quién pronto se convertiría en uno de los principales críticos del

informalismo español. Para él: “La gran originalidad que se inicia en Tàpies con esta obra de la Bienal es que, habiendo renunciado a toda referencia natural y cuando parecía que iba a quedarse exclusivamente con la forma para expresar su realidad interior, ha aquí que también ha renunciado a la forma en la medida que ello es posible: eludiendo toda concreción geométrica más o menos configurada. Ha elevado, pero al primer plano, la virginidad de una materia para replantearse el problema del arte en el primer día de la creación. Y sobre la materia más bravamente elemental ha discurrido con el más elemental lenguaje signográfico”²². Apenas pasado un mes, la revista madrileña *Cuadernos Hispanoamericanos* se apresuró a publicar el texto íntegro de la ponencia del pintor catalán en Santander²³.

2.3. Madrid. Los primeros pasos en pos del informalismo

Coincidiendo con los acontecimientos narrados en París y Barcelona, en Madrid se pudieron contemplar las primeras obras informalistas. Llegaron de la mano de un ciclo de exposiciones organizadas por la Dirección General de Bellas Artes bajo el ambicioso título de “Panorama Mundial del Arte Contemporáneo”. En realidad, de las cuatro muestras englobadas en él –*Pintura Holandesa Contemporánea* (Salas de la Dirección General de Bellas Artes), *Pintura Norteamericana* (Salas de la Dirección General de Bellas Artes), *Arte Italiano Contemporáneo* (Palacio del Retiro), y *Tendencias Recientes de la Pintura Francesa. 1945-1955* (Salas de la Dirección General de Bellas Artes)—, las dos primeras no constituyeron más que una muy discutible selección de artistas decimonónicos. Por el contrario, las últimas, celebradas en los meses de mayo y junio, ofrecieron al público madrileño la oportunidad de contemplar obras de Afro, Capogrossi, Hartung, Schneider, Soulages, Vedova y Vieira da Silva, entre otros. En el catálogo de la muestra francesa, el historiador Jacques Lassaigue aludió a “la explosión de fuerzas puras que se expresan por manchas”, en clara

alusión al tachismo surgido el año anterior. Asimismo, Lassaigue citó a Michel Tapié como mentor de la nueva generación abstracta²⁴.

Feito regresó de París a mediados de noviembre inaugurando dos exposiciones simultáneas en el Círculo Tiempo Nuevo²⁵ y en la Galería Fernando Fe. Canogar, que había permanecido en Madrid todo el otoño, mostró también sus últimas obras en Fernando Fe a finales de diciembre, apenas concluida la exposición de Feito²⁶. La obra de ambos evidenciaba un intento parejo de dejar de lado la ordenación espacial a base de planos de herencia cubista, y buscar nuevas posibilidades en el empleo de la mancha y, sobre todo, de la materia, en lo que puede considerarse como el inicio de la vertiente matérica del informalismo madrileño.

Obras como *Pintura* (1955)²⁷ [114], de Canogar, y *Pintura n.º 17* (1955)²⁸ [115], de Feito, muestran la incipiente preocupación de ambos artistas por la palpitación de la materia, coincidente con algunas propuestas del informalismo francés. Frente a la obra inmediatamente anterior tanto de Feito como de Canogar –en la que flotaban restos de planos y signos diversos sobre fondos espacialmente ambiguos–, ahora ha desaparecido toda sugerencia mágica. Aunque perviven restos de planos, pero estos tienen un carácter cada vez más marginal. A ello hay que sumar la incipiente preocupación por las texturas.

Por lo demás, no conviene pasar por alto las diferencias entre ambos artistas: mientras que Feito se muestra más lírico en el calculado equilibrio de sus diseños y en su reducción cromática a sutiles gamas de ocre y tierras, en Canogar se evidencia ya una vertiente más netamente expresiva, puesta de manifiesto en el fuerte quebramiento de sus líneas, el grueso trazo de algunas de ellas, y en el contraste entre los intensos tonos amarillos, azules y rojos de algunos de ellos y el fondo marrón.

También Saura volvió a Madrid a fines de 1955. El pintor aragonés no había tenido contacto con Feito y Canogar con anterioridad a su marcha a París debido a la tardía fecha de las primeras individuales de

ambos pintores. No obstante, tuvo noticia de ellos en la capital francesa gracias a la revista *Cimaise* y al libro de Michel Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture Abstraite* (París, 1955), en el que se reproducía un cuadro del primero y se mencionaba al segundo²⁹. Al llegar a Madrid trabó contacto con ellos a través de la Galería Fernando Fe. Todos se reunieron aquel mes de diciembre en el estudio de Saura en la calle Fernando el Católico, donde debatieron sobre el curso del arte contemporáneo³⁰.

En las obras traídas por Saura de París se apreciaba la evolución del pintor aragonés desde sus *grattages* abstractos a sus primeras obras adscribibles a un proto-informalismo de corte gestual. Saura, quien desde temprano había ensayado nuevos medios de representación plástica siguiendo la estela del surrealismo, volvía ahora a la figuración ante el peligro de trivializar el acto pictórico en un mero juego “automático”³¹. No se trataba de una vuelta atrás –máxime cuando, como ya vimos, Michel Tapié, principal teórico del informalismo, no hacía distinción entre el arte no-figurativo y cierta figuración velada, anti-naturalista–, sino de recuperar la propia cualidad arbitraria / representativa del signo pictórico, su valor expresivo, desde una óptica puramente moderna. Es posible que en su retorno a patrones figurativos, Saura tuviese muy presente el ejemplo de Picasso. Por lo demás, también Dubuffet había realizado sus *Cuerpos de damas* en 1950 y Willem de Kooning emprendió en fechas ligeramente posteriores su serie de *Mujeres*³² [116], en un intento de retornar a la figuración partiendo de los presupuestos del expresionismo abstracto. La obra de éste último, homenajeadada en la Bienal de Venecia de 1954 con una retrospectiva, no debió pasar desapercibida a ojos de Saura³³. Más próximo al artista aragonés se encontraba también el ejemplo de Asger Jorn, autor de retratos expresivamente deformados y aplanados sobre la superficie del cuadro. En las primeras *Damas* de Saura como, por ejemplo, *Bailaora* (1954)³⁴ [117], son varios los aspectos que remiten todavía al universo surrealista. Así, por ejemplo, el recurso a la apariencia animal –mitad mujer, mitad insecto– del cuerpo femenino. Saura recurre al azar en su empleo de

la tinta china distribuida en áreas irregulares, completadas *a posteriori* por el artista. Han desaparecido ya los fondos prolongados de su pintura de comienzos de los años cincuenta. Sin embargo, pervive cierta ambigüedad espacial fruto del empleo de fondos conformados a base de lavados de color y transparencias. Su primeras *Damas* parecen todavía provenir de un lugar indeterminado, haber sido capturadas en ese proceso de tránsito, como si más allá de la realidad cotidiana hubiese un mundo ignoto. El tema arquetípico del desnudo femenino, por otra parte, sirve a Saura para fijar el ejercicio de la pintura sin caer en la repetición manierista de determinados gestos; en sus propias palabras “para no perderse, para no hundirse en una actitud pictórica sin control donde el caos y la desmesura anulen la afirmación”³⁵.

En las reuniones en el estudio de Saura, a fines de 1955, también estaba presente otro artista: Manolo Millares, llegado a Madrid procedente de las Islas Canarias en septiembre de 1955³⁶. En sus memorias, Millares ha aducido razones de tipo económico para justificar el viaje³⁷, pero sin duda también se debió a la búsqueda de nuevos horizontes artísticos, como ya aludimos en la introducción. Con anterioridad Millares se había beneficiado de los importantes nexos de las Islas Canarias con el arte de preguerra, personificados en la figura de Eduardo Westerdahl. Sin embargo, el peligro de aislamiento respecto al panorama artístico internacional pesaba más en las Islas Canarias que en Madrid, donde destacaban singularmente las iniciativas emprendidas por el director del Museo de Arte Contemporáneo, José Luis Fernández del Amo –próximo a Millares desde la participación de este último en el Congreso de Arte Abstracto de Santander y quien, como en el caso de Manuel Rivera, debió ser uno de los que más animaron al pintor canario a trasladarse a la capital española–, y por el grupo de artistas vinculados a la Galería Fernando Fe.

Aunque Millares no viajó al extranjero como Saura, Feito y Canogar, su llegada a Madrid le abrió las puertas a un conocimiento más

profundo del arte europeo y americano contemporáneo. Al poco tiempo de llegar a Madrid, Millares se dirigió a Fernando Fe, donde trabó una estrecha amistad con Canogar³⁸. Es probable además que por la misma época adquiriese el número de la revista *Art New* correspondiente a diciembre de 1954, conservado en su biblioteca particular, que incluía el importante artículo de Milton Gendel, "Burri makes a picture"³⁹. La noticia de que otro artista –el italiano Alberto Burri– empleaba un material como la arpillera, tan vinculado a la tradición ancestral canaria –en concreto a los enterramientos guanches–, y que Millares mismo ya había empleado eventualmente, debió constituir un acicate para el pintor canario. Aquel otoño Manolo Millares se alejó definitivamente tanto de sus dibujos de temática campesina como de los motivos insulares canarios. La renuncia era doble. Por una parte suponía la negación de toda posibilidad de mimesis. Pero además implicaba poner fin a un lenguaje localista. El empleo de la arpillera permitió a Millares encontrar un nuevo orden representacional y hacerlo con un material universal. Son escasas arpilleras de Millares del aquel año. En la mayoría de ellas –como, por ejemplo, *Muro perforado* (1955)⁴⁰ [118]–, está todavía muy patente la impronta formalista de Alberto Burri⁴¹ [119], sin llegar a obtener el rendimiento expresivo que será característico de su obra madura. Ahora bien, en ellas se advierte su temprana adscripción al informalismo de corte matérica, elaborado a partir del *assemblage* de nuevos soportes plásticos de índole expresiva, como la arpillera, la madera, la tela metálica, etc. También esta vía iniciada por el pintor canario tendrá una fuerte repercusión en la posterior evolución del informalismo madrileño.

3. La búsqueda de rasgos de identidad propia

3.1. Un gesto de protesta

Entre fines de 1955 y comienzos de 1957 –momento de la fundación de “El Paso”– se produjo la gestación del informalismo

madrileño, proceso que se caracterizó por la asimilación del nuevo lenguaje y la adquisición de rasgos de identidad propios. En esos pocos meses asistimos a la maduración de la obra de Canogar, Feito, Millares y Saura, y a las primeras tentativas informalistas de otros artistas como Martín Chirino, Juana Francés, Lucio Muñoz, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Antonio Suárez y Manuel Viola.

Un hecho singular marcó el comienzo del periodo histórico que entonces se iniciaba: las revueltas estudiantiles de febrero de 1956. Los hechos son de sobra conocidos, pero valga la pena recordarlos. A lo largo de 1955 diversos universitarios encabezados por Enrique Múgica, Javier Pradera y Ramón Tamames, en su mayoría críticos con la realidad socio-política del franquismo, organizaron un congreso de jóvenes escritores que no se llegó a realizar debido a la suspensión del mismo a raíz de las movilizaciones universitarias que siguieron a la muerte de Ortega y Gasset. Qué algo se movía en la universidad española estaba en boca de todos. El propio Laín Entralgo, rector de la Universidad Central, apuntó en sus "Reflexiones sobre la situación espiritual de la juventud universitaria" presentadas a Franco en diciembre de aquel mismo año, la creciente concienciación social de la juventud universitaria, que, en última instancia, podría redundar en movimientos de opinión marxista⁴². Ahora bien, ni él ni casi nadie era capaz de predecir lo que habría de suceder unos meses más tarde. De hecho, lo que según Laín caracterizaba a los universitarios españoles en términos generales era su "intensa espiritualidad" y su disposición "a edificar con autenticidad cristiana la sociedad de nuestra Patria"⁴³.

La realidad era bien distinta. A comienzos de 1956, el núcleo más politizado del congreso de jóvenes escritores arriba aludido, disconforme con la suspensión del mismo, decidió convocar un congreso nacional de estudiantes con el fin de dotar a la universidad de una estructura verdaderamente representativa del ámbito estudiantil y poner así fin al monopolio del SEU. El manifiesto escrito para la ocasión⁴⁴, fue secundado

por más de 3000 firmas, pero la respuesta de Falange no se hizo esperar. El 8 de febrero las fuerzas de choque de Falange asaltaron la Facultad de Derecho, rompiendo así un acuerdo tácito de mantener los recintos universitarios libres de policía y cuerpos armados. Al día siguiente, estudiantes de todas las facultades se concentraron nuevamente en Derecho. Falange sitió a los congregados, que lograron salir en bloque, dispersándose una vez en el exterior. Uno de los grupos de estudiantes, se dirigió a la Facultad de Medicina, subiendo por la calle San Bernardo, donde se topó con falangistas que volvían de la celebración del día del Estudiante Caído. Ambos bandos se enzarzaron en una violenta pelea, en la que intervino la policía. El resultado final fue el de un estudiante falangista gravemente herido de bala.

En los días siguientes cincuenta estudiantes y allegados fueron detenidos, comenzando –según refirió la nota de la Dirección General de Seguridad–, por “don Miguel Sánchez Mazas Ferlosio, Don Dionisio Ridruejo Jiménez, don Ramón Tamames Gómez, don José María Ruiz Gallardón, don Enrique Múgica Hertzog, don Javier Pradera Cortázar y don Gabriel Elorriaga Fernández”⁴⁵. Se cerró por algunos días la Universidad Central, y se proclamó el cese de Manuel Torres López como decano de la Facultad de Derecho, de Laín Entralgo, como rector de la Universidad Central de Madrid, de Ruiz Giménez como ministro de Educación Nacional, y de Fernández Cuesta como Secretario General de Falange.

La importancia de los hechos narrados se ha ido acrecentando con el tiempo. La historiografía reciente ha visto en ellos, no solamente el desencadenante de una honda crisis de gobierno, el fin del monopolio del SEU, o la aparición en la escena pública española de una nueva generación de opositores al Régimen, que ya no tenía su origen en aquellos que había luchado en la Guerra Civil o se habían visto obligados a exilarse, sino que había crecido en los años cincuenta, entre los propios hijos de los vencedores. Más importante todavía, las revueltas

estudiantiles de 1956 determinaron la caducidad de los relatos meta-históricos que habían rodeado a la Guerra Civil⁴⁶, y habían propiciado la separación tajante entre vencedores y vencidos. Supusieron, además, el fracaso del intento del equipo ministerial de Ruiz-Giménez de llevar a cabo una integración nacional asimilando determinados elementos de la cultura de los vencidos pero sin otorgarles la posibilidad de expresarse por sí mismos⁴⁷.

Los acontecimientos ocurridos en febrero de 1956 también tuvieron consecuencias artísticas, en la línea de lo anteriormente expuesto. En Madrid, concretamente, determinaron el fin de la lectura espiritualista y desideologizada del arte contemporáneo llevada a cabo desde comienzos de los años cincuenta por Luis Felipe Vivanco y otros críticos de la capital, y que inspiró la gestión de José Luis Fernández del Amo al frente del Museo de Arte Contemporáneo. La aproximación experimentada en el primer lustro de los cincuenta entre renovación artística y catolicismo falangista, cuyos hitos principales fueron la madrileña *Bienal Hispanoamericana de Arte* (1951), el Congreso de Arte Abstracto de Santander (1953) y el *Primer Salón de Arte No-Figurativo* de Valencia (1956), pronto dieron paso a un distanciamiento de posturas. La fractura entre la renovación artística y la dictadura franquista no hizo sino profundizarse a lo largo de los últimos años cincuenta y comienzos de los sesenta. El cambio de signo, sin embargo, es ya perceptible a comienzos de 1956.

El informalismo entonces emergente vino a funcionar como catalizador de este proceso gracias a su recusación de las normas pre-establecidas y a su exaltación de la libre creatividad individual, convirtiéndose, en muchos casos, en símbolo de protesta contra el franquismo. En opinión de María Dolores Jiménez Blanco si algo significó al informalismo español respecto al internacional fue la peculiaridad del medio socio-político que le vio nacer, el cual determinó que lo que hasta entonces venía siendo un grito de rebeldía individual, motivado por el

descrédito de los valores occidentales tras la Segunda Guerra Mundial, se tornase también en un gesto de protesta “colectivo” frente a la falta de libertades y la represión de la dictadura franquista⁴⁸.

No es este el lugar para analizar un tema que ha suscitado tan agrio debate como la eficacia del gesto de protesta informalista frente al poder franquista. A todas luces no todos los artistas informalistas madrileños participaron de una concepción semejante del papel del Arte como agente de cambio social. Sin embargo, es interesante constatar como ya desde 1956 algunas de las propuestas artísticas más radicales tuvieron este asunto como trasfondo.

El testimonio de Saura –participante en la manifestación en la que resultó gravemente herido el estudiante falangista–, es fundamental a este respecto: “Lo que llevé [a las salas del Palacio de Bibliotecas y Museos] en ese momento fue todo el trabajo hecho en París. En esa exposición que era [...] de transición entre el surrealismo y una cierta abstracción, se convirtió rápidamente en estructuras figurativas. No hubo corte, fue una evolución gradual. También se incluye en esa exposición dos cuadros que pinté en Madrid, en blanco y negro, los primeros. La imagen de una figuración deformada la había trabajado con anterioridad, con otra temática, haciendo *grattage*, mezcla de tintes diferentes, apareciendo ya figuras, pero era una pintura más afirmativa, más directa. Fueron dos cuadros que pinté muy deprisa tras los sucesos del mes de febrero en Madrid. Aquella manifestación en la que mataron a un estudiante [sic]. Yo había participado en ella, porque entonces estaba muy vinculado a la política y aquellos cuadros fueron una especie de liberación directa. Fueron pintados de una manera violenta y repentina. La verdad es que la forma estaba larvada por la experiencia parisina y el descubrimiento del automatismo, y de aquella inquietud que había aportado la pintura expresionista americana. Todo eso estaba madurando en mí desde hace tiempo y no encontraba salida, por una especie de imposibilidad rara, como de timidez”⁴⁹.

Las obras referidas –a las que aludiremos más detenidamente en las siguientes páginas– marcan el inicio de la madurez en la obra del pintor aragonés. En ellas está muy presente la impronta de Picasso, del que el artista aragonés había señalado en octubre de 1955 –pocos meses antes de los hechos narrados–, a José Luis Fernández del Amo: “He vuelto a echar una ojeada a las exposiciones Picasso, pintura y grabados, y me han parecido tan formidables como antes del verano. Especialmente las épocas del cubismo sintético, en ocre y negros, pinturas españolas entre las españolas, y la época anterior y posterior al *Guernica*, creo que son lo mejor que nos ha dado nuestro gran compatriota”⁵⁰. Saura, de manera pareja a lo que había hecho Picasso en el *Guernica* (1937) asimilando su cuadro a un gran cartel, intentó en las pinturas citadas aunar el arte más avanzado con la expresión popular de protesta. Recurrió así a la violencia gestual y a una fuerte reducción cromática con el fin de conferir a su pintura la misma contundencia y carga crítica que podía encontrarse en las pintadas políticas de las calles de Madrid.

En la elección de la arpillera por parte de Manolo Millares – fuertemente comprometido también él en la oposición al franquismo–, como principal medio de expresión plástica, hay también algo más que una simple decisión estética. “Se invoca al pueblo”, señalará el pintor canario en 1959, “cuando más se habla de abanicos y pelucas empolvadas [...] Pero el pueblo –que soy yo, éste, aquél y todos los otros– anda rastreando los harapos, la inmensas y válidas legañas de este tiempo para atrapar de mala forma la enteriza salud de la palabra oscura en el estiércol que es este hoy [...]”⁵¹. “Pueblo” son para Millares los marginados, los oprimidos, los que luchan por subsistir en un mundo que vive de espaldas a su realidad. A diferencia de Alberto Burri, cuyo empleo de la arpillera responde a criterios en gran medida formalistas, en los sacos de Millares late siempre la presencia humana. Como tal, se hará evidente ya desde fines del año 1956, cuando sus *Composiciones con dimensión perdida* y *Composiciones de texturas armónicas* den paso a

obras más netamente expresivas en las que el empleo del negro, dejando a la vista chorreados de pintura, alcance un papel protagonista.

También Canogar haría manifiesto este grito de protesta en obras que conjugan el latido de la materia con la violencia gestual. No satisfecho, sin embargo, con la ambigüedad inherente a la abstracción, a finales de los años sesenta hizo explícita su oposición al franquismo en cuadros alusivos a manifestaciones, cargas policiales, escapadas y arrestos.

3.2. La España “otra”

En el verano de 1955 –y no en el de 1956 como ha repetido la historiografía posterior–, Saura colaboró en Cuenca con su hermano Carlos en el rodaje de la película *Flamenco*, en la que se recoge el proceso de gestación de un cuadro del mismo título⁵². Se trata del primer testimonio de la presencia de una temática explícitamente “españolista” en el naciente informalismo madrileño. En todo caso no parece haber sido privativa del pintor aragonés. Manuel Viola señalaba a Castro Arines en septiembre de aquél mismo año: “En el fondo de cualquier manera mía de pintar está siempre latente algo poético, que es el origen de mi entrada en la pintura. Detrás de toda ella existe siempre una intención muy española, no en su cobertura, sino en su sangre”⁵³. Asimismo, Manuel Sánchez Camargo, resaltó apenas unos meses después, a propósito de las obras de Canogar expuestas en Fernando Fe, la “sensación angustiosa [...] que se siente tras posar la mirada en una plástica lograda con trabajo físico y con una intención ascética. Cada pintura tiene su filosofía y la de Canogar tiene un acento de ascetismo, de cilicio, de martirologio de la pintura”⁵⁴. El pintor manchego quedó tan satisfecho con esta crítica que no dudó en incluir varios de sus párrafos en el catálogo de su individual en la Galería Numero de Florencia, en marzo de 1956⁵⁵. Las referencias se podrían multiplicar. Basten las apuntadas para dar testimonio del temprano giro

que se produjo en el arte madrileño hacia la acentuación de los rasgos de identidad hispanos.

Varios factores intervinieron en este proceso. En primer lugar, la reacción ante la internacionalización del arte de la postguerra. La abstracción –como ya hemos visto– se había convertido desde en el segundo lustro de los cuarenta, de la mano de certámenes como el *Salon des Réalités nouvelles*, en la *lingua franca* del arte internacional. Algo semejante ocurrió hacia mediados de los cincuenta con el informalismo y el expresionismo abstracto⁵⁶, en un momento en el que el auge económico de la postguerra atrajo hacia la capital francesa a artistas de todas las nacionalidades. No es extraño, pues, que los pintores españoles intentasen hacer suyas las novedades del informalismo mirando hacia su propia experiencia personal y a los rasgos más peculiares de su medio cultural autóctono⁵⁷; necesidad esta que, como se recordará, ya había planteado Joan-Josep Tharrats a Antonio Saura en su carta de mayo de 1953⁵⁸.

Ahora bien, cabe preguntarse por qué fue precisamente en Madrid donde se combinó la práctica del arte más actual con una honda preocupación por la tradición pictórica nacional. La respuesta no es sencilla. Si algo caracterizó a Madrid frente a otros enclaves españoles durante los años de la dictadura fue la concentración en ella de gran parte de los instrumentos del poder franquista. Tal centralismo repercutió en un fuerte control ideológico y en la pervivencia de modelos basados en el pasado. En relación a este último, para los sectores más conservadores del franquismo –agrupados en torno a Acción Española y al Opus Dei–, la Guerra Civil había constituido un verdadero acto de expiación ejercido por la España ortodoxamente católica hacia lo que se vino a denominar la “anti-España”. Por ello no cabían componendas ni intentos de asimilación de los vencidos. La Guerra Civil había venido a borrar para siempre siglo y medio de liberalismo, y a devolver a España a la senda abierta por los Reyes Católicos y los primeros Austrias en su defensa a ultranza del

catolicismo⁵⁹. Tal era la concepción histórica, fuertemente ideologizada, dominante en la postguerra.

Los hechos de febrero de 1956 hicieron evidente que tras ese pasado “glorioso” al que se pretendía invocar se escondía la triste realidad de la falta de libertades y la represión. Ello no sólo provocó un importante giro ético en la configuración del informalismo madrileño, sino el intento de mostrar a la luz pública las sombras de aquel pasado sobre el cual se había pretendido edificar el franquismo, su violencia visceral y fanática, su dogmatismo y sus miserias.

En este cometido, los informalistas madrileños contaron con el importante referente de la Generación del 98. En diversas ocasiones se ha apuntado la influencia que el pensamiento del 98 ejerció en la nueva generación de pintores madrileños. Para Víctor Nieto Alcaide, que es quien más ha profundizado en el asunto⁶⁰, la Generación del 98 fue un punto de referencia fundamental para todas las generaciones posteriores, pero sobre todo para aquellas que, como la de la postguerra, vivieron una situación crítica. Respecto al informalismo madrileño, en concreto, Víctor Nieto cifra esa influencia en el afán noventayochista de actualización y universalización de la singularidad hispánica. Existe, en todo caso, otro importante paralelismo que ayuda a comprender la génesis del informalismo madrileño. Más allá de los hechos históricos concretos, Unamuno y sus compañeros buscaron la esencia del ser hispánico en la intrahistoria; esto es, en el presente soterrado de la vida cotidiana de los hombres y mujeres del pueblo. Dicha labor debía concretarse en el estudio de tres elementos diferenciados pero íntimamente ligados entre sí: el paisaje castellano, el paisanaje –esto es, el modo de vida de sus pobladores y sus costumbres–, y las creaciones más universales de la literatura y el arte español⁶¹. De manera pareja, Saura y sus compañeros rechazaron la falsedad inherente al casticismo historicista y conservador del Régimen de Franco y se interesaron por el paisaje castellano y por las manifestaciones artísticas del pasado.

Parece poco probable que los artistas madrileños bebiesen directamente en las fuentes de los escritores del 98, sino que hiciesen suyos algunos postulados noventayochistas vigentes en la época⁶². En todo caso, no cabe pasar por alto las diferencias entre las dos maneras de enfrentarse a España. En los informalistas madrileños, su atención hacia el pasado español partió de una asunción profunda de los postulados más radicales del arte internacional de la postguerra; algo de lo que carecieron los miembros de la Generación del 98, quienes se mantuvieron estrechamente vinculados a los gustos literarios de la España de fines del siglo XIX⁶³. Más importante aún, frente al abandono por parte de Unamuno y de otros miembros de la Generación del 98, a partir de 1905, de cualquier tipo de activismo social en pro de un idealismo de corte trascendente⁶⁴, la plana mayor del informalismo madrileño fundó su revisión del pasado en una postura abiertamente crítica, e incluso políticamente beligerante hacia el Régimen de Franco.

3.2.1. Castilla: la imagen del pueblo

El paisaje castellano, objeto de constante reflexión por parte de los miembros de la Generación del 98 y protagonista de gran parte del arte madrileño de postguerra, fue uno de los ejes en torno a los cuales giró el informalismo madrileño. Ahora bien, su referente más cercano, sobre todo en lo que respecta a su acercamiento más existencial que meramente visual a Castilla, debe situarse en la “Escuela de Vallecas” fundada por Alberto Sánchez y Benjamín Palencia a comienzos de los años treinta. Fue precisamente en torno al año 1956 cuando Castilla comenzó a ocupar un papel central en la reflexión plástica de los informalistas madrileños.

Saura fue uno de los primeros en abrazar esta vía en los años cincuenta. En el verano de 1954, concretamente, durante su estancia en Cuenca tras un año pasado en París, inició una casi desconocida *Serie*

castellana de la que se conservan escasos ejemplares⁶⁵. Se trata de obras abstractas, carentes de motivo no sólo figurativo sino de cualquier tipo. En su lugar, prima un espacio dilatado, expandido hasta el infinito, logrado a base de zonas de incipiente textura, veladuras y algún que otro *dripping*, que acentúan la vinculación con la tierra castellana. A ella alude también el colorido predominantemente ocre-anaranjado, con leves toques de carmín y verde.

No fue Saura, sin embargo, el artista que dedicó una mayor atención al paisaje castellano. Si nos restringimos al informalismo temprano, debemos aludir ante todo a la obra de Feito y Lucio Muñoz, autores ambos en los que el paisaje castellano marcó su personal interpretación del informalismo internacional⁶⁶.

A lo largo de 1956, siguiendo el ejemplo de los paisajes de Dubuffet, Feito trató de conciliar en su obra el ejercicio del informalismo con la percepción del paisaje castellano. En abril el pintor madrileño concurre a la *IV Exposición de Arte del Colegio Mayor Nebrija* junto a Ángel Ferrant y a una larga lista de alumnos y ex-alumnos del centro. Feito señalaría en aquella ocasión: “El pintor es creador. No interpreta ni copia la Naturaleza, sino que penetra en ella, para formarse en la variedad y belleza de sus formas: riqueza, armonía, equilibrio de la más grande obra de arte. / La Belleza de la Naturaleza es independiente de aquello que su entidad pueda sugerirnos; esta Belleza está constituida por el maravilloso conjunto de sus medios: aire, luz, forma, agua, viento, noche, tiempo, clima, etc. / El artista imita la función creadora del ‘Gran Creador’ de la Naturaleza. Él crea la suya propia con los medios que le corresponden”⁶⁷. Más allá del acento puesto por Feito en la creación artística como un hecho autónomo, alejado de la simple copia de la realidad, es reveladora su insistencia en la Naturaleza como fuente de percepción estética; algo en cierta medida opuesto a su vivencia diaria en una ciudad como París. “Aire”, “agua”, “viento”, “noche”, “tiempo”, “clima”..., citados por Feito, no son elementos específicos de la reflexión

plástica, sino motivos tomados del contacto con el paisaje; en su caso, concretamente, con el paisaje castellano.

Su obra temprana, alejada del extremismo cromático de artistas como Saura o Millares, posee sutiles gamas de ocre y tierras que evocan el color de la meseta⁶⁸. No se trata en ningún caso de una simple transcripción visual. Siguiendo los postulados del informalismo, Feito mezcla el óleo con la propia tierra para conferir a sus composiciones un carácter más acusadamente matérico. Asimismo, la ordenación de algunos de sus cuadros a base de soles o cráteres, dotan a su primera obra informalista de un fuerte sentido orgánico, sin dejar de ser por ello completamente abstracta.

También la obra plástica de Lucio Muñoz correspondiente al año 1956 está nutrida de un profundo aliento paisajista, pese a que, como en el caso de la *Serie Castellana* de Saura, no haya elementos reconocibles como tales. De nuevo, la materia, realzada al primer plano como elemento autónomo y expresivo del cuadro –conformando texturas accidentadas y carentes de forma predefinida–, y el colorido terroso desplegado en sutiles gamas, son los que remiten, en última instancia, a su condición paisajística.

Diferente fue la aproximación al entorno rural por parte de Manolo Millares, quien sintetizó sus influencias en tres palabras: “Miró, Goya, Castilla”⁶⁹. Con ocasión de la exposición del pintor canario en el Ateneo de Madrid en febrero de 1957, Cirilo Popovici escribió en el catálogo: “[...] Millares viene a derrumbar el mito de la materia ‘noble’ y a elevar otro material humilde más a la dignidad del arte”⁷⁰. Popovici venía así a sumar el nombre de Millares a la larga lista de artistas que desde comienzos del siglo XX habían utilizado materiales novedosos como los *papiers collés*, el hierro o el metacrilato. Su reflexión, además, hacía hincapié en algo que se haría cada vez más marcado en la obra del pintor canario: la condición “humilde” de un material como la arpillera. Algunos comentaristas de la obra de Millares no han pasado por alto este aspecto, llegando a vincular

las arpilleras con el comercio de “papas” –tradicional medio de subsistencia de las Islas Canarias–, y de manera más general con los hábitos y costumbres del pueblo canario, ligado durante siglos a una economía rural depauperada⁷¹. Por otro lado, a lo largo de 1956 y comienzos de 1957, Millares profundizó en las posibilidades expresivas de la arpillera, resaltando perforaciones y cosidos cada vez más groseros y prominentes, con el fin de enfatizar su origen artesanal. El empleo del negro, en lugar de esconder, contribuirá a resaltar esos signos de una vida rural y austera.

También de 1956 data las primeras “Herramientas poéticas e inútiles” de Chirino basada en utillajes del mundo rural. El escultor canario señalaría tres años más tarde a propósito de su escultura de aquellos años: “En su inspiración está vinculada a unas formas de utillaje necesarias y modestas, que nada tienen que ver con una función decorativa. Mi escultura está más cerca de la herramienta en sus fuentes. Se hermana perfectamente con el arado o la reja. Lo que estos instrumentos populares tienen de prolongación humana, pudiera tenerlo mi obra. También ella –la escultura– se empalma con el espíritu humano en su más radical dimensión, la del utillaje [...] No me inquieta que a mis esculturas las califiquen de objetos. Están en la línea de lo útil, elevado a símbolo. Yo las he buscado en el pueblo”⁷². El pueblo y el entorno rural es también aquí, para Chirino, el eje en torno al cual gira su labor escultórica. Así se aprecia singularmente en su obra de 1956, en la que Chirino se interesó por los aperos y útiles de labranza para, a través de ellos, profundizar en las posibilidades de ocupar dinámicamente el espacio, crear ritmos y sugerir volúmenes.

3.2.2. Una mirada crítica hacia la tradición artística española

Como ocurriese en el caso del paisaje castellano, y de su correlato el entorno rural, 1956 fue también un año fundamental en lo que se refiere

a la toma de postura de los artistas informalistas madrileños hacia la tradición española. Ya hemos visto anteriormente que la preocupación por conjugar el pasado artístico nacional con los nuevos lenguajes plásticos llegados del extranjero, era una preocupación latente en buena parte de la renovación artística madrileña de mediados de los cincuenta. Esta, sin embargo, no alcanzó una materialización plástica concreta hasta que a comienzos del año 1956, movido por el deseo de acentuar la potencialidad expresiva del cuadro, Antonio Saura inaugurase una nueva vía de experimentación plástica basada en los no-colores (el negro, el gris y el blanco)⁷³.

No se trataba, en sentido estricto, de una vía novedosa. En 1946 la Galerie Maeght había celebrado ya una exposición bajo el título de *Le noir est un couleur*, tema que se repetiría algunos años después en una muestra organizada en Nueva York, con prólogo de Robert Motherwell, y en la exposición proto-informalista *White and Black* (Galerie Deux-Îles, París, 1948) organizada por Michel Tapié y Édouard Jaguer⁷⁴. Como ha señalado Dore Ashton, el negro atrajo a los artistas informalistas de la postguerra por simbolizar un nuevo misticismo, la búsqueda de lo absoluto que ya había iniciado Malévich años atrás⁷⁵. En tal sentido, es ilustrativa la obra de los americanos Jackson Pollock, Franz Kline y Robert Motherwell, así como del francés Pierre Soulages; este último considerado por la crítica española de mediados de los cincuenta como “el más dramático y profundo” de los participantes en la muestra *Tendencias Recientes en el Arte Francés. 1945-1955*⁷⁶.

En el caso de Saura la utilización del negro tuvo más de negación que de búsqueda de lo absoluto. En todo caso, se entremezcló con su atracción por la tradición artística española, de la que se sentía en gran medida heredero. Joan-Josep Tharrats –confidente de Saura desde su época surrealista– señalaría a comienzos de 1957 acerca de su primera obra informalista: “En el más elogioso de los adjetivos, casi diríamos que en su monocroma paleta adivínanse resonancias de la mejor pintura

española dieciochesca, intuida, no obstante, por alguien que muy de cerca ha vivido a De Kooning y Mathieu”⁷⁷. Las palabras de Tharrats son reveladoras, pues evidencian cómo a través de la monocromía el pintor aragonés alcanzó a conjugar el nuevo lenguaje informalista con la tradición artística española, alcanzando soluciones innovadoras dentro del panorama artístico internacional. Así se observa en la evolución de su pintura entre 1956-57, en la que figuras delineadas sobre el espacio blanco del lienzo preparado, dan paso al progresivo relleno del fondo con pintura negra y, finalmente, al trabajo del negro al blanco, con resultados cercanos al tenebrismo.

Esta “mortificación del color”, como la ha denominado Nieto Alcaide⁷⁸, también está presente en la obra temprana de Millares y Canogar⁷⁹. En ambos casos el año 1956 coincide con sus últimos trabajos dotados de un uso contrastado del color. En Millares pronto el cromatismo parduzco de la arpillera pasó a dominar sus composiciones. Canogar, por su parte, se dejó subyugar por las tonalidades grisáceas de los muros. En ambos, por otra parte, el negro comenzó a ganar protagonismo a finales de año, para alcanzar todo su vigor expresivo al año siguiente.

De los artistas que se fueron incorporando al informalismo a lo largo del año 1956 fue Manuel Viola el que mayor hincapié hizo en el papel de la tradición artística española. El propio pintor señalaría en 1965 respecto a aquellos años, arrogándose el redescubrimiento del tenebrismo: “Cuando yo entré en contacto con los jóvenes españoles, a mi regreso, vi que las corrientes en nuestro país habían llegado a un mimetismo de la ‘pintura de acción’ norteamericana y de otras formas estéticas ya en circulación fuera España. En ese momento se me ocurrió la idea de recobrar la idea del tenebrismo español... En vez del gesto sobre la tela blanca, negué esta tela blanca con un fondo oscuro. Yo fui el primero en hacerlo, después vendrían otros. Sacar la luz a través del gestualismo con luces claras, recuperando así la dimensión del cuadro clásico español. Siempre que ha habido en mí un cambio, ha surgido de

la contemplación de los grandes maestros españoles...”⁸⁰. Al margen de que todo parece apuntar a que fue Saura y no Viola, el que inició esta vía de reflexión plástica, las palabras de este último son ilustrativas de lo profundo que caló el ejemplo del pasado en la nueva generación informalista madrileña.

Ahora bien, la apelación a la tradición artística española no supuso una aceptación pasiva de la misma, ni mucho menos dio pie a una exaltación de carácter patriótico, como fue propio del pensamiento conservador franquista. Se trató de una relectura crítica cuando no abiertamente subversiva de ella. Lejos de fijar su atención en el arte cortesano y enfático de la época de los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II –hecho suyo por el franquismo–, los informalistas se interesaron por la obra anti-idealista, y a veces descarnada, de artistas como Ribera, Ribalta, Sánchez Cotán, Velázquez, Zurbarán y, sobre todo, Goya⁸¹. Lo que los informalistas madrileños buscaron en la tradición artística española fue lo instintivo, lo heterodoxo, lo carente de buen gusto y decoro; en pocas palabras, todo aquello situado más allá de cualquier mediada razonable, y que, una vez conjugado con la violencia del gesto informalista o la rudeza de los nuevos materiales, dotó a sus obras de una contundencia formal antes desconocida. Pero ¿con qué fin? No tanto con el de elevarlo a modelo, sino de ilustrar la “otra” España escondida tras la retórica franquista, aquella España sumida en el extremo de sus contradicciones por el fanatismo de sus gobernantes.

Un ejemplo temprano de lo que venimos diciendo lo encontramos en las *Damas* de Antonio Saura. Su origen cabe atribuirlo –como ya hemos señalado– a la necesidad del artista aragonés de dotar de orden al ejercicio de su automatismo gestual. Ahora bien, en dicha serie también está presente de manera poco menos que obsesiva el recuerdo del tratamiento del cuerpo femenino desnudo a lo largo de la historia del arte, desde las venus esteatopígicas hasta las mujeres violentamente deformadas de Picasso⁸², pasando por la *Maja desnuda* de Goya. El

propio pintor señalaría en su *Note book*: “El cuerpo de mujer presente en la mayoría de mis cuadros y dibujos a partir de 1954, reducido muchas veces a su más elemental presencia y sometido a toda clase de tratamientos teratológicos, podría parecer un ejemplo de continuidad de la constante y afirmativa presencia del ser humano en el arte español [...]”⁸³. Lejos, en todo caso, de la trascripción literal, Saura retoma el motivo originario para subvertirlo –como altera también el significado del término “dama” (señora distinguida)–, convirtiendo su sexualidad latente en una explícita alusión al coito.

4. La gestación de un nuevo lenguaje

4.1. Los precursores: Saura, Millares, Feito y Canogar

Pese a su trascendencia en la gestación del informalismo madrileño, el año 1956 ha sido prácticamente olvidado por parte de la historiografía española, eclipsado por el advenimiento de "El Paso". No son muchos los datos de que disponemos de aquellos meses previos a la fundación del grupo madrileño en febrero de 1957. Frente a las manifestaciones públicas como exposiciones, declaraciones en la prensa, etc., primó la reflexión plástica callada y personal.

En febrero de aquel año Saura expuso en las Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid varias obras que, como ya hemos apuntado anteriormente, inauguraban una manera distinta y plenamente moderna de pintar⁸⁴. Nos referimos concretamente a *Figura I* y *Figura II* (1956) [120], años más tarde destruidas. En ambos casos se trataba de obras que toman el cuerpo de la mujer por modelo. Éste, sin embargo, no constituye sino el pretexto, al quedar sometido a una fuerte deformación. La cabeza muestra una estructura apaisada, ejecutada a base de horizontales y verticales. El cuerpo, más libre en su factura, combina largas pinceladas y *drippings* sobre amplias zonas en reserva. El motivo femenino ya no flota en ningún espacio indeterminado; se nos impone

sobre el blanco de la superficie del lienzo preparado, cuyo gran formato (130 x 97 cm) acentúa el sentido eminentemente físico (gestual) conferido a la representación. La fuerte restricción cromática a blancos y negros pretende lograr la máxima contundencia expresiva. Junto a ambas obras, figuraban también en la muestra varias cabezas o “máscaras”. Saura trabajó en ellas entre finales de 1955 y comienzos de 1956. Todas tienen un mismo formato, muy apaisado (40 x 56 cm), que obligó a Saura a alejarse de cualquier tipo de verismo y a ahondar en la distorsión expresiva de las facciones. Pintadas con rapidez y gran economía de medios, algunas de ellas repiten el esquema fuertemente estructurado de sus dos *Figuras* anteriores. Otras, sin embargo, presentan una factura más libre, abiertamente violenta. La reducción cromática y el predominio del negro acentúan, asimismo, su dramatismo.

Feito también evolucionó rápidamente aquel año. Durante los primeros meses de 1956 realizó todavía algunas obras en las que subsisten restos de grafismos, geoméricamente estructurados, generalmente a base de formas trapezoidales, próximas al léxico de Malévich⁸⁵. Tales obras evidencian el interés del pintor madrileño por el dibujo y la estructuración del cuadro, elemento este que permanecerá latente en sus obras plenamente informalistas para aflorar con fuerza posteriormente. Las formas delineadas a base de delgados segmentos trazados con regla y compás se aproximan unas a otras dejando pequeños corredores entre ellas que enfatizan la tensión espacial. En un segundo plano, cada vez más destacado, se sitúa el fondo avivado por ricas texturas, irisaciones y rayados.

Tras abandonar definitivamente todo resto lineal en su obra, el pintor madrileño se concentró en hacer hablar a sus fondos texturados mediante la mezcla de arena y óleo, sin reanunciar a un orden compositivo subyacente a base de formas circulares de contornos difusos. Son de esta época obras como *Pintura n.º 18* (1956)⁸⁶ [121], en la que las circunferencias tangentes de distinto tamaño y los diferentes matices de bermellón sumergen al espectador –al modo de los cuadros de Rothko– en un espacio fluctuante.

En *Pintura n.º 12* (1956)⁸⁷ [122] Feito ensayó a dotar de textura diferenciada a las distintas partes del lienzo; solución que sigue de cerca obras de Dubuffet como *Paisaje ardiente* (1952)⁸⁸ [123]. En ambas pinturas, una línea sinuosa recorre el cuadro de lado a lado, a la manera de un horizonte desprovisto de anecdotismo. La parte superior, escasamente texturada, contrasta en ambas con la inferior, intensamente trabajada. Ahora bien, lo que en el pintor francés es un bullir desordenado de la pasta pictórica, densa y fluida, en Feito es una callada profundización en la materia seca, herida, solidificada. En el pintor madrileño, además, perviven algunos esquemas circulares, que, a la manera de soles, se repiten por toda la superficie del lienzo. Por lo que respecta al cromatismo, las tonalidades vivas de su obra anterior ceden ahora paso a una gama más restringida de grises-parduzcos, con el contrapunto del blanco y el negro.

Canogar viajó a Italia a comienzos de año junto a Manuel Conde. En Florencia –como ya hemos señalado anteriormente– expuso en solitario en la Galería Numero, entre el 15 y el 28 de marzo. Como en el caso de Feito, dicha exposición repitió en buena medida el contenido de su muestra de diciembre del año anterior en la Galería Fernando Fe. *Pintura* (1956)⁸⁹ [124], pintada al poco tiempo de su regreso de Italia, e inmediatamente adquirida por José Luis Fernández del Amo para el Museo de Arte Contemporáneo, es posiblemente su obra más ambiciosa de aquel año. Se trata de un cuadro completamente abstracto de dimensiones muy grandes para lo normal en la época (98,5 x 180,3 cm). Perviven en él planos de color de derivación cubista, aunque su tratamiento nada tiene que ver con las superficies neutras y casi industriales de los lienzos normativos. La pasta pictórica está distribuida de forma generosa mediante el empleo de la espátula, siguiendo un procedimiento que recuerda a obras como *Composición* (1950)⁹⁰ [125] de Nicolas de Staël. Ahora bien, aunque el colorido todavía es contrastado en algunas partes del lienzo, le separa del pintor francés el empleo de un cromatismo más sordo y apagado. Cuestionado en agosto por Raquel de

Heredía, Canogar señalaría que “La pintura abstracta debe tener el latido de la materia”. No obstante, se reafirmaría aún en su intención de “resaltar siempre colores vivos”; concepción esta que dará paso, apenas unos meses más tarde, al protagonismo casi absoluto de la monocromía.

Durante el año 1956 Millares realizó tres grupos de obras denominadas *Composiciones*, *Composiciones con dimensión perdida* y *Composiciones de texturas armónicas*, que expuso entre el 2 y el 15 de febrero de 1957 en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid, con texto de Cirilo Popovici en el catálogo. En las obras del primer grupo el fondo está conformado por una fina capa de pintura blanquecina sobre la que se disponen diversos retales de arpillera de diversa trama, a la manera de los *collages* cubistas. El segundo grupo se estructura en sentido inverso, como lo evidencia *Composición con dimensión perdida (1955-1956)*⁹¹ [126]. La arpillera ocupa el espacio del fondo, sirviendo de base a amplios planos de color blanco que introducen una nueva dimensión espacial. Junto al blanco, también el negro ocupa un lugar destacado, pero con un sentido aún más netamente constructivo que expresivo. Priman las horizontales y verticales siguiendo un ordenamiento que recuerda a las composiciones de Torres-García y que movería a Cirilo Popovici a hablar de un “Mondrian redivido en estos humildes sacos” a propósito de obras como la apuntada⁹². Por lo que respecta al colorido, en toda esta serie predomina el contraste blanco-ocre-negro, aunque también encontramos arpilleras de tonalidades azul celeste o bermellón –como en *Composición con dimensión perdida (1956)*⁹³ [127]–, que finalmente serán eliminados de la paleta de Millares. En sus *Composiciones de texturas armónicas* ya no encontramos la contraposición de áreas de luminosidad contrastada de sus obras anteriores. Tal como sucede en *Composición de texturas armónicas (1956)*⁹⁴, Millares deja hablar a la arpillera por sí misma: sus diferentes texturas, su luminosidad propia. Además recorta, quema y pega pequeños retales que distribuye por todo el cuadro con una libertad casi mironiana.

A lo largo del año 1956 Saura emprendió una de sus series más emblemáticas: la de sus segundas *Damas*. A diferencia de sus antecesoras de 1954-55, en estas prima el gesto en sí mismo, en una mezcla de rememoración de la posesión sexual y del grito airado de protesta. Una de las obras más tempranas de la serie, *Dama* (1956)⁹⁵, está todavía rígidamente estructurada a base de horizontales y verticales, como ocurría con sus *Figuras* y sus *Cabezas* de comienzos del año. Hay, sin embargo, un elemento nuevo: Saura recurre al barrido de pintura con la espátula con la consiguiente desaparición de la forma encerrada en sí misma. En sus obras de finales de año, como *Sin título* (1956)⁹⁶ [128], los trazos –ahora predominantemente curvos– se dirigen en todas las direcciones componiendo una maraña compleja de miembros difícilmente discernibles. El resultado es mucho más libre y espontáneo. Saura ensayó también a descentrar la figura y a contraponer una amplia parte del fondo sin pintar con otra cubierta de amplias pinceladas negras, como ocurre en *Sandra* (1956)⁹⁷ [129]. De comienzos de 1957 son asimismo sus primeras obras pintadas sobre una superficie negra, como iluminadas por la luz de un rayo, a la manera tenebrista.

Volviendo a Millares, la obra del pintor canario dio todavía un giro ulterior con anterioridad a febrero de 1957 –fecha de la fundación de “El Paso”–, como lo evidencian obras como *Cuadro* (1957)⁹⁸ y *Cuadro 3* (1957)⁹⁹, expuestas en la muestra *Arte Otro* celebrada en la Sala Gaspar de Barcelona entre el 1 y el 28 de febrero. De los últimos meses de 1956 es también *Cuadro 1*¹⁰⁰ [130], en la que, como en las anteriormente mencionadas, encontramos un ordenamiento equilibrado a base de horizontales y verticales. Ahora bien, el elemento constructivo cede paso a una exaltación de las cualidades expresivas de la arpillera. De hecho, Millares ya no utiliza el lienzo como soporte. Trozos de arpilleras de trama variada están cosidos los unos a los otros con gruesas costuras. Las perforaciones son más grandes y prominentes, recorridas por toscos zurcidos de carácter casi gestual. El negro también ha dejado de estar

vinculado a la noción de plano; unido al ejercicio del *dripping*, acentúa la tensión dramática de la obra.

En febrero de 1956 Canogar mostró su obra en solitario en el Ateneo de Barcelona, con prólogo de Fernández del Amo. Dicha exposición permitió apreciar los importantes cambios habidos en su obra. *Pintura* (1956)¹⁰¹ pertenece a un primer momento de transición. A la izquierda encontramos todavía grandes formas trapezoidales, que remiten a su pintura anterior. El centro de la composición, sin embargo, lo ocupa ya un espacio rico en veladuras y texturas incipientes, con apariencia de muro. Por vez primera, asimismo, la gama cromática se restringe a un tono ocre-crema general. Progresivamente Canogar se apartará del modelo de Tàpies para enfatizar la gestualidad, primero a través de *drippings*, como ocurre en *Composición* (1956)¹⁰², y finalmente a través *grattages* realizados con los dedos, como en *Pintura* (1956)¹⁰³ [131]. En esta última, el fondo está asimétricamente dividido en dos zonas de luminosidad muy contrastada y perfiles difuminados. Sobre esta delgada capa de pintura, el centro del cuadro lo ocupa una amplia zona activada con pintura directamente aplicada con los dedos, componiendo una maraña de signos ilegibles. El resultado recuerda a algunas obras de Georges Mathieu, como *Vivent les Cornificiens* (1951)¹⁰⁴ [132], pero sin la suntuosidad esteticista del pintor francés. Todo lo contrario, en Canogar los *grattages* son violentos y entrecortados, al tiempo que se mueven en una gama cromática restringida a ocre, grises y negros.

4.2. Difusión del informalismo temprano

Junto a los pintores citados –los cuales compondrían el núcleo central del grupo “El Paso”–, otros artistas activos en el Madrid de la postguerra comenzaron a indagar en la poética informalista ya hacia 1956. Algunos de ellos formarían parte del grupo madrileño desde el mismo momento de su fundación. Este hecho ya ha sido extensamente

tratado por los estudios monográficos dedicados al grupo "El Paso" hasta el día de hoy. Nuestro interés se concentra, por contra, en el análisis de la configuración del nuevo lenguaje con anterioridad a febrero de 1957, tanto en aquellos artistas que formaron parte del grupo inicial de "El Paso", como de los que lo harían más tarde o no lo hicieron nunca, como Lucio Muñoz.

Como en el caso de Saura, Feito y Canogar, muchos de los jóvenes artistas activos en Madrid se nutrieron del contacto directo con el ambiente parisino de mediados de los años cincuenta para, a partir de él, proseguir su camino personal. Tal es el caso de Manuel Viola, crítico de arte en su juventud, quien se había visto obligado a exiliarse en París a finales de la Guerra Civil, participando en la gestación del proto-informalismo parisino ya en los años cuarenta¹⁰⁵. De nuevo en España en 1949, Viola abandonó por un tiempo la pintura, para regresar a ella a comienzos de los cincuenta. Residente entonces en Torremolinos, llevó a cabo paisajes y bodegones de paleta encendida e incipiente gestualidad¹⁰⁶. Hacia mediados de los años cincuenta Viola se trasladó a Madrid, desde donde emprendió diversos viajes a París de los que poco se sabe. Inició entonces un profundo proceso de depuración formal, alcanzando la abstracción total, de corte expresiva, hacia comienzos de 1956. Así ocurre, por ejemplo, en *Composición* (1956)¹⁰⁷ **[133]**, en la que no sólo ha desaparecido cualquier tipo de referente reconocible sino inclusive la noción misma de forma, primando transparencias y veladuras conseguidas a base del uso de la espátula, dentro de una amplia gama cromática. Aunque el gesto del pintor ocupa un papel indiscutible en este tipo de pintura –tal como ocurre en obras prácticamente coetáneas de artistas como Judit Reigl o Fernand Leduc¹⁰⁸–, todavía subsiste un más allá de la superficie pictórica, un ámbito subyacente e inexplorado, heredero del inconsciente surrealista¹⁰⁹. En 1956 Viola realizó una larga estancia en París, que aprovechó para que la Galerie Claude Bernard adquiriese toda su obra. En la capital francesa Viola contempló casi con

toda seguridad la muestra individual de Pierre Soulages en la Galerie de France (marzo-abril), compuesta por 24 obras fechadas entre los años 1953 y 1956. Según su propio testimonio, además, estrechó su lazos de amistad con el pintor francés, antiguo compañero suyo¹¹⁰. Él y, sobre todo, Hartung habrían de tener una influencia decisiva en la gestación de su obra informalista.

Lucio Muñoz marchó también a la capital francesa a comienzos del otoño de 1955 con una beca del gobierno francés de apenas dos meses. Pasado este tiempo residió en el Colegio de España en París con una beca española para finalmente ser expulsado por descolgar varios cuadros suyos de la *Exposition de Jeunes Peintres Espagnols* por desavenencias con el fallo del jurado. De fines de 1955 y comienzos de 1956 es ya una serie de *collages* del artista madrileño de carácter experimental. En ellos, la diversidad cromática de sus cuadros anteriores cede paso a una paleta más contenida. La composición también es más compleja al recurrir al encolado de recortes de papel y su posterior manipulación mediante finas capas de color, rayados, quemados, etc. Fue, sin embargo, la individual de Antoni Tàpies en la Galerie Stadler, inaugurada el 20 de enero de 1956, la que más profundamente le impactó.

La pintora alicantina Juana Francés también viajó a París en 1956. No era la primera vez que lo hacía. Tras cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando entre 1945 y 1950, había marchado a París en 1951 premiada con una beca del gobierno francés, pero entonces su interés se concentró en los impresionistas y en los primitivos italianos Paolo Ucello, Piero della Francesca y Mantegna –contemplados en el Musée du Louvre–. Asentada en Madrid un año más tarde, participó en numerosas exposiciones colectivas, así como en el Congreso de Arte Abstracto de Santander, donde trabó amistad con Manolo Millares. Ese mismo año de 1953 retornó a París por algunos meses junto a Francisco Ferreras. Desde entonces fue simplificando sus obras hasta reducirlas a

paisajes casi abstractos, en los que resuenan ecos de Paul Klee. Así ocurre en *Sin título* (c. 1955)¹¹¹, obra ya abstracta, compuesta por una densa lluvia de formas geométricas, cuidadosamente perfiladas, sobre un fondo de vivo colorido, ordenado en gamas cálidas.

A comienzos de 1956 Juana Francés mostró su obra junto a Pilar Aranda, Socorro Oyarzun y María Jesús Solás, en una colectiva celebrada en el Ateneo de Madrid. Fueron numerosos los artistas que asistieron a la inauguración; entre ellos, el escultor aragonés Pablo Serrano, recientemente asentado en Madrid, y con el que Juana Francés contrajo matrimonio ese mismo año. En la primavera, ambos artistas, acompañados del crítico José María Moreno Galván, visitaron París, así como diversas ciudades de Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. En la capital francesa Juana Francés tuvo su primer contacto con la pintura informalista, entonces protagonista de las salas de exposiciones de la capital francesa¹¹².

Fruto de los contactos mencionados con la capital francesa, la obra de los tres artistas mencionados cambió sustancialmente. Lucio Muñoz comenzó a experimentar a partir de entonces con nuevos materiales como la mezcla del óleo con arena, colas y polvo de mármol. Primero, estos fueron aplicados directamente al lienzo. Más tarde, viéndose limitado por la elasticidad y escasa resistencia del lienzo, recurrió a planchas de madera. *Yeseras* (1956)¹¹³ **[134]** es una de las obras más destacadas de este período. En ella, la materia es realizada al primer plano como elemento autónomo y expresivo del cuadro, conformando texturas accidentadas carentes de forma predefinida. Aquí todavía perviven los tonos luminosos de su obra anterior, dentro de una gama algo más restringida de ocre, sienas y azules grisáceos. Poco a poco los colores brillantes cederán paso a tonalidades sordas y austeras de pardos y grises. A finales de 1956 Lucio Muñoz regresó a Madrid para realizar el Servicio Militar. Entre el 12 y el 26 de febrero del año siguiente, expuso sus primeras obras matéricas en la Galería Fernando Fe¹¹⁴. A partir de

1957 será cada vez más frecuente encontrar en la obra del pintor madrileño zonas muy texturadas junto a otras en las que la propia madera aparece a la vista. Tal evolución plástica le llevará finalmente a renunciar a tierras, polvo de mármol, etc., para conceder a la madera todo el protagonismo, alcanzando una gran diversidad de registros expresivos mediante la talla, el desbastado, el empleo de ácidos e incluso quemándola.

Por lo que respecta a Manuel Viola, de finales de 1956 es ya *La fragua* (1956)¹¹⁵ [135]; obra que recuerda a algunas composiciones de Hans Hartung como *T1956-9* (1956)¹¹⁶ [136]. En ambas, prima la gestualidad, con trazos que convergen en un punto central de la composición, situado en la mitad inferior del cuadro. Ahora bien, frente a la sencillez casi oriental del pintor francés, en Viola amplios trazos en negro, azul, rojo, rosa palo y blanco se destacan sobre un fondo carmín. Asimismo, el título del cuadro da cuenta del carácter literario del mismo, trayendo a la imaginación del espectador el violento golpe del martillo sobre el hierro incandescente. Como ocurría en Saura a la gestualidad, se une la construcción del cuadro desde los tonos oscuros a los más claros –siguiendo el modelo del tenebrismo español–, y el rico empleo de las veladuras. En adelante Viola restringirá aún más la gama cromática de su obra hasta llegar a la estricta monocromía de blancos y negros, haciendo un uso sistemático y algo repetitivo del tenebrismo.

A su vuelta del viaje por Europa Juana Francés ensayó con una pintura más libre, compuesta por manchas de color entrecortadas y pre-gestuales, tal como evidencia una obra como *Sin título* (1956)¹¹⁷ [137]. Todavía hay en ella un leve recuerdo de los planos cubistas, si bien carentes de unidad espacial. Como si fueran trozos de un cristal hecho añicos, ámbitos espacialmente diferenciados en su cromatismo contrastado penetran unos en otros siguiendo el dictado de una pincelada nerviosa. En obras posteriores, la pintora alicantina recurrirá a trazos más

amplios y dinámicos, así como a la mezcla de óleo y arena, y de técnicas como el *dripping* y los raspados, dentro ya de una paleta monocroma.

Algo distinto de los tres artistas citados fue el caso de los escultores Pablo Serrano y Martín Chirino. Ambos viajaron al extranjero en 1956, pero su adscripción al informalismo se debió fundamentalmente al conocimiento de la obra de Julio González. Cuando Pablo Serrano llegó a Madrid a comienzos de 1956 llevaba tras de sí una larga trayectoria artística. Originario de Crivillén (Teruel), Serrano había marchado a Montevideo en 1935. En 1946 se inició en el arte contemporáneo de la mano de Torres-García. De fines de los años cuarenta es ya un nutrido grupo de obras en piedra en las que la figura de un toro es tratada con simplicidad casi brancusiana. En los años cincuenta, casi siempre con el bronce como protagonista, su obra evolucionó hacia una figuración de tipo expresionista a la que ya no renunciaría el resto de su vida. *Niño al sol* (1955)¹¹⁸ –ganadora del premio de escultura de la *III Bienal Hispanoamericana de Arte*–, pertenece a este tipo de plástica. En ella la deformación expresiva de la anatomía humana, la renuncia al pulimentado y el movimiento se combinan con cierto equilibrio no distante de la obra de los italianos Marino Marini y Manzú. En 1956, en París, gracias a la mediación de Moreno Galván, Pablo Serrano, pudo contemplar la obra de Julio González en la casa de la hija del escultor catalán, Roberta González. La potencialidad expresiva del nuevo material debió resultarle particularmente atrayente, máxime cuando el propio Serrano había ensayado ya obras de un expresionismo agresivo como su *Prisionero político desconocido* (1953).

Martín Chirino había conocido el trabajo de la forja en los astilleros de su padre en Las Palmas. Tras cursar estudios de Bellas Artes en Madrid, viajó a París en 1952, donde contempló la gran retrospectiva dedicada a Julio González por el Musée National d'Art Moderne. Aunque en los años siguientes viajó a Italia y a Londres –por dos veces, en 1953 y 1956, interesándose por la estatuaria sumeria y egipcia, y por la escultura

contemporánea inglesa—, fue su encuentro con la obra de Julio González la que marcó su trayectoria como escultor. A fines de 1953, a su vuelta de Londres, Chirino emprendió una serie de esculturas de rasgos indigenistas, basadas en el recuerdo de sus viajes por las costas de África. En ellas perviven todavía algunos rasgos anecdóticos, aunque priman las superficies continuas, muy pulimentadas, activadas por perforaciones que conectan las distintas caras del bloque escultórico, a la manera de la obra de Moore y Hepworth. En alguna de ellas, Chirino tanteó por vez primera el potencial escultórico del hierro siguiendo el ejemplo del Julio González, aunque sin atreverse todavía a abrirlo y obtener un mayor rendimiento expresivo de él. Se diría que el escultor canario se acerca al nuevo material con la mentalidad de quien modela en vez de construir la escultura a base de elementos soldados. Realizada al poco tiempo de su llegada a Madrid es *Composición. Cuenca* (1955)¹¹⁹ [138]. El escultor canario se sirvió para ella de objetos de desecho —planchas de hierro principalmente— para recomponer una figura mitad humana, mitad fantástica. Aunque pervive todavía el elemento referencial, así como el hieratismo totémico de sus obras anteriores, Chirino trabaja ahora la escultura a partir de un eje vertical que estructura la obra en cuatro direcciones. El conjunto posee cierta similitud al *Estático cambiante* (1953), de Ferrant —autor con el que trabó una estrecha amistad—, aunque prevalece el sentido expresivo del hierro frente al organicismo del escultor madrileño.

En 1956, sin abandonar ya nunca el hierro, Chirino se interesó por los aperos y útiles de labranza; camino semejante al que también recorriese Eduardo Chillida¹²⁰ [139] durante el primer lustro de los años cincuenta. Surge así su serie de “herramientas poéticas e inútiles”, ligada al trabajo artesanal en el entorno rural, a la que ya nos referimos anteriormente. *El carro* (1957)¹²¹ [140] corresponde a esta reflexión del artista canario sobre los útiles y objetos del mundo rural. Medio de transporte habitual del campo castellano, el carro queda convertido en

manos de Chirino en un liviano entramado de varillas de hierro. Pese a la ordenación rigurosa del conjunto –a base de verticales, horizontales y varias curvas–, prima la sensación de precariedad e inestabilidad de las formas que Chirino logra paliar, en parte, obteniendo la máxima potencialidad del empleo del hierro; en concreto, del arco inferior cóncavo, sin cuya presencia la escultura parecería derrumbarse debido a la gran distancia entre sus puntos de apoyo. Por otra parte la propia técnica del forjado en hierro confiere a esta y a otras esculturas una cualidad expresiva que será parte consustancial de la poética madura del artista canario.

De fechas parejas es también *Composición* (c. 1956)¹²² [141], más abstracta en su conjunto pero igualmente basada en un referente rural: las raíces. En ella Chirino utiliza un hierro de sección más gruesa al que somete a cortes y torsiones. De nuevo, pese a la ortogonalidad de su estructura, sobresale el sentido rítmico y la expresividad del hierro, obligado a cambiar una y otra vez su dirección y bifurcarse. Si en la obra anterior era el arco inferior el que parecía sostener el conjunto, ahora Chirino juega con la distancia de la escultura al suelo, consiguiendo que casi levite. En su obra posterior Chirino otorgará a su escultura un carácter más marcadamente orgánico y rítmico, haciendo girar a la escultura sobre sí misma, como si se tratase de una verdadera prolongación de la naturaleza.

Por lo que respecta a Pablo Serrano, a su regreso a Madrid realizó sus primeras obras en hierro. La influencia de Julio González se hará especialmente patente en obras como *Espiral* (1956)¹²³ [142], realizada en hierro, en la que la estilización filiforme del cuerpo humano a base de unos pocos elementos recuerda esculturas del catalán como *Mujer peinándose II* (1934)¹²⁴ [143], aunque en Serrano la espiral introduce un elemento decorativo ajeno a aquella. Algo posterior es una obra más compleja, como *Hierro y piedra* (1956)¹²⁵ [144]. Pese a su título, se trata aún de una obra figurativa. Varias planchas de hierro de formas

trapezoidales construyen, en su entrecruzarse, un personaje erguido, de cabeza mironiana. Frente a la construcción espacial, prima la potencialidad expresiva del hierro. Su superficie oxidada, unida al empleo de clavos y remaches, introducen un fuerte sentido expresivo. Asimismo, Pablo Serrano, no duda en sacar partido de la soldadura de varillas y elementos punzantes para fragmentar el volumen escultórico y atacar el espacio circundante.

Un tercer grupo de artistas lo componen Manuel Rivera y Antonio Suárez, quienes, en su aproximación al informalismo, se nutrieron del contacto con otros artistas de la capital y de su propia reflexión plástica personal. Ya nos hemos referido a la obra de Manuel Rivera previa a la asunción del lenguaje informalista. En 1956 se produjo un cambio sustancial respecto a ella. Instado por Jorge Oteiza –y posiblemente por el ejemplo de las arpilleras de Millares– Rivera dio un giro espacialista a su pintura, ensayando composiciones de grueso empaste y una fuerte reducción cromática, llegando inclusive a utilizar incisiones. El propio artista ha señalado años después: “Yo había simplificado mi gama de color al blanco y negro, agujereaba las telas, las rasgaba buscando un espacio real y utilizaba nuevos materiales. [...] Me encontré sumido en un debate interno verdaderamente angustioso y, de pronto, hallé el material que en un futuro habría de servirme de vehículo para mi expresión estética. El azar quiso que una tarde me encontrase frente a un almacén, en el que de forma milagrosa, unos martillos, unas tenazas y unas tijeras se encontraban casi en levitación y me di cuenta de que en realidad estaban cosidos a una tela metálica que en principio yo no había visto. Esa misma tarde compré tela de alambre, la coloqué sobre un bastidor y comencé a hacer ensayos”¹²⁶. De finales de 1956 son ya las primeras telas metálicas del artista granadino, concebidas todavía a la manera de un *collage*, soldando trozos de tramas diferentes y superponiendo unos sobre otros para producir efectos de luminosidad variable, sin todavía rebasar la estricta bidimensionalidad, tal como se aprecia en *Composición*

(1956)¹²⁷ [145]. Más adelante, Rivera hará uso un bastidor más profundo, permitiéndole disociar varias capas de tela metálica hasta alcanzar irisaciones y vibraciones ópticas. A su vez, se desprenderá progresivamente de la noción de “forma”, todavía presente en sus primeras obras en tela metálica, obteniendo una mayor complejidad compositiva.

Finalmente Suárez, originario de Gijón, había viajado a París a comienzos de los años cincuenta, donde llevó a cabo vistas urbanas de tonos apagados y profuso uso del empaste, cercanas a la obra de Maurice Utrillo. Asentado en Madrid en 1954, colaboró con Fernández del Amo en varios proyectos de decoración mural y participó en diversas colectivas. En 1955, tras coincidir con Rivera en la Galería Tau, decidió abandonar la figuración. Sus primeros ensayos en tal sentido vienen dados por la utilización de monotipos, gracias a los cuales Suárez independizó el color del dibujo, y profundizó en la expresividad de la mancha y el gesto pictórico. Algo posterior es *Sin título* (1956)¹²⁸ [146]. En ella, gruesas líneas negras describiendo ritmos curvos organizan la superficie del cuadro, dividida en planos de derivación cubista. El colorido es muy acusado, predominando los amarillos, bermellones y azules. Asimismo, el grueso empaste de la pintura, distribuido mediante la espátula, alcanza un fuerte protagonismo. De comienzos de 1957 son ya sus primeros óleos de acusado empaste. No será, sin embargo, hasta 1959 cuando, siguiendo el ejemplo de Fautrier, Suárez renuncie totalmente a la “construcción” del cuadro, y se deje llevar por el barrido rítmico de zonas grueso empaste mediante la espátula.

Notas:

¹ Conversación con Francisco Ferreras, Pozuelo de Alarcón, 25-VII-2003.

² Además de Picabia, Tanto Bryen como Tapié –que en esta ocasión mostraba un conjunto de objetos “bruts”, próximos a Dubuffet– habían formado parte, en la preguerra, del grupo literario dadaísta “Les Réverbères” (1937-1940).

³ Lecombe, Sylvain: “Vive une peinture sans tradition”, en *Paris-Paris. 1937-1957* (cat. exp.), París, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1992, p. 325 y ss.

⁴ Estienne, Charles: “Une révolution, le tachisme”, *Combat-Art*, n.º 4, París, 1-III-1954. Breton incluyó en dicho número un recuadro titulado “Leçon d’Octobre” en el que se podía leer: “Ya era tiempo –habida cuenta especialmente de la moda de mala calidad que suponía la proliferación de obras plásticas con intención abstracta ‘a perder de vista’– de que se nos restituyera el hilo del laberinto”. (Cfr. *André Breton y el surrealismo* (cat. exp.) Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 361).

⁵ Óleo sobre lienzo, 155 x 220 cm, Colección Frac Bretagne.

⁶ Óleo sobre papel, 49 x 31,5 cm, Legado del artista.

⁷ Pierre, José, y Estienne, Charles: “Situation de la peinture en 1954”, *Médium. Communication Surréaliste*, n.º 4, París, I-1955.

⁸ Alarcó, Paloma: “Documentación”, en *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid* (cat. exp.), Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1991, p. 250.

⁹ Castro Arines, José de: “Rafael Canogar, el pintor abstracto que no cree acabado al arte figurativo”, *Informaciones*, Madrid, 16-VII-1955.

¹⁰ Tusell, Javier: “Entrevistas. Rafael Canogar” en *En el tiempo de El Paso* (cat. exp.), Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2002, p. 121.

¹¹ También Tàpies contempló esta muestra en París, ratificándose en sus planteamientos informalistas (Tàpies, Antoni: *Memoria personal*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 355).

¹² García García, Isabel: “Entrevista. Rafael Canogar”, *Descubrir el Arte*, n.º 20, Madrid, X-2000, p. 34.

¹³ Saura, Antonio: Carta a José Luis Fernández del Amo, París, octubre de 1955. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Biblioteca.

¹⁴ A comienzos del año siguiente Michel Tapié le dedicaría una monografía, elogiándole por haber incorporado tempranamente a su obra la lección de artistas como Fautrier, Dubuffet, Tobey, Mathieu o Serpan, sin renunciar a ciertos rasgos “típicamente español[les]” como “el contenido dramático” (Tapié, Michel: *Antonio Tàpies et l’Oeuvre Complète*, Barcelona, Dau al Set, 1956, s. p).

¹⁵ Cirici Pellicer, Alexandre: *Tàpies. Testimonio del silencio*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 121 y ss.

¹⁶ Como ha recordado el propio artista, “fue entonces cuando fui de descubrimiento en descubrimiento, en especial cuando un día todo aquel hervor de elementos cuantitativos dio un cambio cualitativo y no sólo se transformó en superficies unidas (o lisas, como he dicho), sino que se convirtió a mis ojos en muros, en ‘tapias’”. (Tàpies, Antoni: *Memoria personal*, op. cit., p. 334).

¹⁷ Técnica mixta sobre tela, 194,5 x 169,5 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

¹⁸ Técnica mixta sobre tela, 96 x 145 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹⁹ Guilbaut, Serge: "Materias de reflexión: los muros de Antoni Tàpies", en *Tàpies. Comunicació sobre el mur* (cat. exp.), Barcelona, Fundació Antoni Tàpies; Valencia, IVAM Centre Julio González; Londres, Serpentine Gallery, 1992, p. 33 y ss.

²⁰ Véase Cirlot, Juan-Eduardo: "Explicación de las pinturas de Antonio Tapies", *Destino*, n.º 949, Barcelona, 15-X-1955; y Tharrats, Joan-Josep: "Tàpies y Togores", *Revista*, año IV, n.º 185, Barcelona, 27-X/2-XI-1955.

²¹ Cirlot, Juan-Eduardo: "Los pintores abstractos en la Tercera Bienal", *Goya*, n.º 8, Madrid, IX/X-1955, pp. 90-92; Tharrats, Joan-Josep: "Antonio Tàpies y la rehabilitación universal de nuestra pintura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. XXV, n.º 72, Madrid, XII-1955, pp. 307-316.

²² Moreno Galván, José María: "Tres artistas de 'gran premio' en la Bienal. Guayasamín, Ferrant y Tapies", *El Alcázar*, Madrid, 8-XI-1955.

²³ Tàpies, Antoni: "La otra pintura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. XXV, n.º 71, Madrid, X-1955, pp. 15-24.

²⁴ Ahora bien, los artistas citados pasaron desapercibidos al conjunto de la crítica madrileña. Atenta a los maestros consagrados, dedicó apenas una líneas a sus lienzos, a los que englobó bajo el común denominador de "abstracción". Artistas como Kandinsky, Mondrian y Malévich, siguieron acaparando, por contra, la atención de una crítica poco formada y primeriza en materias de arte contemporáneo. No en vano, todavía en mayo de 1956, en el contexto del *Primer Salón de Arte No Figurativo*, celebrado en el Ateneo Mercantil de Valencia, la autoridad de los tres pioneros de la abstracción volvería a ser sancionada bajo el apelativo de "hablan los precursores".

²⁵ El Círculo Tiempo Nuevo estaba situado en el primer piso del inmueble de la calle Alcalá 93.

²⁶ No conocemos las obras concretas expuestas, al no figurar en la tarjeta de invitación impresa a modo de catálogo. Véase Castro Arines, José de: "Luis Feito, pintor", *Informaciones*, Madrid, 3-XII-1955; Castro Arines, José de: "Rafael Canogar", *Informaciones*, Madrid, 31-XII-1955; Sánchez Camargo, Manuel: "Semana de Arte. Canogar", *Hoja del Lunes*, 3ª ép., n.º 876, Madrid, 2-I-1956; y Sánchez Camargo, Manuel: "Canogar y Feito. El Cielo y la Tierra en el abstractismo", *Revista*, n.º 197, Barcelona, 19/25-I-1956.

²⁷ Óleo sobre lienzo, 40 x 80 cm, subastada en Sotheby's, Madrid, el 23 de abril de 1996.

²⁸ Óleo sobre lienzo, 50 x 75 cm, París, colección particular.

²⁹ Cfr. Toussaint, Laurence: «*El Paso*» y *el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 22-23.

³⁰ Tusell, Javier: "Entrevistas. Rafael Canogar", *op. cit.*, p. 122.

³¹ Como señalase el escritor sueco Erik Boman, amigo personal de Saura, en el prólogo de la muestra del pintor aragonés en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid: "sin embargo, saura, consciente del peligro que acecha a esta pintura –el peligro de convertirse en mero acto mecánico en cuanto la pasión deje de actuar como propulsor inmediato– se aleja por un tiempo para volver a ella un poco más tarde. al haberse liberado de las obligaciones de los viejos principios académicos de composición, preocupaciones por las tonalidades, etc... [...] saura accede ahora a un espacio sin límite, sin principio ni fin, en el que la repartición y la densidad de los colores es homogénea en todos los aspectos y cuyos centros de gravedad se multiplican a medida

que se desplaza la mirada. este mundo plásticamente bidimensional [...] y espiritualmente multidimensional, resiste a una confrontación permanente con la naturaleza, sin amputarla con cualquier elección arbitraria y tranquilizante, aprehendiendo más bien su más maravillosa y temible totalidad” (Boman, Erik: *Antonio Saura* (cat. exp.), Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, 1956, s. p.)

³² Así, por ejemplo, *Mujer I*, (1950-52), óleo sobre lienzo, 192,7 x 147,3 cm, Nueva York, Museum of Modern Art.

³³ El propio Michel Tapié aludió a las obras de De Kooning en su artículo: "La Biennale de Venise 1954", *Cimaise*, serie 2, n.º 1, París, IX/X-1954.

³⁴ Tinta, pintura sintética y óleo sobre papel, 40 x 27,5 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Dación Saura).

³⁵ Saura, Antonio: *Note book (Memoria del tiempo)*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos-Librería Yerba, 1992, p. 57.

³⁶ Acompañaron a Millares a bordo del buque Alcántara su esposa Elvireta Escobio, el escultor Martín Chirino y el poeta Manuel Padorno.

³⁷ Millares se había casado con Elvireta Escobio dos años antes y ambos vivían en un piso pagado por su suegro. Véase Millares, Manolo: *Memorias de infancia y juventud* (prólogo y notas de Juan Manuel Bonet), Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998, p. 130.

³⁸ Tusell, Javier: "Entrevistas. Rafael Canogar", *op. cit.*, p. 121.

³⁹ Bonet, Juan Manuel: "Para un retrato de Manolo Millares", en *Millares* (cat. exp.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992, p. 24.

⁴⁰ Técnica mixta sobre arpillera, 66 x 82 cm, Madrid, Colección Elvireta Escobio.

⁴¹ Así por ejemplo, *Composición*, 1953, óleo, pintura dorada y cola sobre arpillera y lienzo, 86 x 100,4 cm, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum.

⁴² Lizcano, Pablo: *La generación del 56: la universidad contra Franco*, Barcelona, Grijalbo, 1981, p. 121.

⁴³ Cfr. Juliá, Santos: *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, p. 436.

⁴⁴ En él se podía leer: "En la conciencia de la inmensa mayoría de los estudiantes españoles está la imposibilidad de mantener por más tiempo la actual situación de humillante inercia en la cual, al no darse solución adecuada a ninguno de los esenciales problemas profesionales, económicos, religiosos, culturales, deportivos, de comunicación, convivencia y representación, se vienen malogrando fatalmente, año tras año, las mejores posibilidades de la juventud, dificultándose su inserción eficaz y armónica en la Sociedad y comunicándose, por un progresivo contagio, el radical malestar universitario a toda la vida nacional que arrastra agravándolos todos los problemas antes silenciados. [...] Existe un hondo divorcio entre la Universidad teórica, según la versión oficial y la Universidad real formada por los estudiantes de carne y hueso, hombres de aquí y ahora con sus circunstancias, opiniones y deseos. Este divorcio explica muy bien la esterilidad y los fracasos cosechados en el terreno intelectual, deportivo y sindical, fracasos que nos humillan en todo contacto internacional ante los estudiantes de otros países... Al ambiente de desencanto como españoles que quisieran ser eficaces, colaborar y servir inteligente y críticamente a la empresa del bien común y ven ahogado este noble propósito, hay que unir ya la amargura que provoca la emigración creciente de cientos y miles de nuestros mejores graduados. Estos hechos sólo pueden perturbar hondamente en el futuro la ya nada fácil ni justa en otros aspectos, vida social de la Nación. Porque el camino hasta hoy seguido es el de la

ineficacia, la intolerancia, la dispersión y la anarquía” (cfr. Lizcano, Pablo: *La generación del 56: la universidad contra Franco*, op. cit., pp. 129-130).

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 145. El calificativo de “don” se debió a que alguno de ellos –en concreto Dionisio Ridruejo– había servido con anterioridad al gobierno de Franco y a que el resto eran hijos de reconocidas personalidades del bando nacional durante la Guerra Civil. Su paso por la cárcel, por otra parte, no excedió en ningún caso los cuatro meses.

⁴⁶ Bien fuese como fundamento del triunfo de los ideales tradicionales católicos frente a la anti-España, o como ejemplo de resistencia heroica ante la barbarie fascista.

⁴⁷ Santos Juliá ha señalado al respecto: “Por eso, nunca se podrá exagerar la trascendencia de los incidentes de febrero, que podían ser ‘en sí mismos triviales a los ojos de las democracias occidentales’ pero que revelaron el primero *serious crack* en la estructura supuestamente monolítica del régimen, como escribía Ivo Mallet, embajador británico. La rebelión de los estudiantes determinó la caída del equipo que había intentado desde el poder una política de integración nacional sin exigir previamente que los ‘integrables’ gozaran de una mínima posibilidad de hablar, escribir, defender sus posiciones; certificó, además, el fin del SEU como fuerza política: la primera vez los estudiantes votaron con libertad interior, los representantes del SEU fueron derrotados; provocó la primera suspensión de derechos falsamente reconocidos en el Fuero de los Españoles y abrió una crisis de gobierno que se arrastrará durante un año; borró como determinante de la escena política la línea que había dividido desde la guerra a vencedores y vencidos; en fin, y no menos importante, a partir de febrero de 1956 se hará común en los manifiestos universitarios la reivindicación de los ‘derechos de opinión, expresión y asociación’ y la exigencia de ‘democratización de las organizaciones universitarias’: la “conciencia política” que los estudiantes españoles habían cobrado en el curso 1955-1956 comenzó a expresarse desde entonces en un lenguaje de democracia” (Juliá, Santos: *Historia de las dos Españas*, op. cit., pp. 440-441).

⁴⁸ La autora ha señalado al respecto: “Si el informalismo europeo era sinónimo de rebelión, mucho más lo era el español. Si la obra de los informalistas europeos era testimonio del drama de su existencia individual, en el caso de los artistas españoles la *lingua franca* del informalismo servía para hablar no sólo de la terrible urgencia de lo individual, sino también para testificar, a través de ella, una existencia colectiva sórdida, dramática, trágica. La obra de Saura, Millares o Tàpies traspasa los límites de sus respectivos mundos personales para expresar el dolor de una situación colectiva, la de un país sin libertades en la Europa de las democracias” (Jiménez-Blanco, María Dolores: “Significados del informalismo español”, en *À Rebours. La rebelión informalista (1939-1968)* (cat. exp.), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, pp. 77-78).

⁴⁹ Rubio, Pilar: “Antonio Saura: ‘Siempre llegamos tarde’”, *Lápiz*, n.º 14, Madrid, III-1984, p. 27.

⁵⁰ Saura, Antonio: Carta a José Luis Fernández del Amo, Paris, octubre de 1955, *doc. cit.*

⁵¹ Millares, Manolo: “El homúnculo en la pintura actual”, *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, p. 79.

⁵² Así consta en el catálogo de la exposición *Antonio Saura* celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, en febrero de 1956.

⁵³ Castro Arines, José de: “Los pintores en su estudio. Para Manuel Viola la pintura está unida a la vida”, *Informaciones*, Madrid, 24-IX-1955.

⁵⁴ Sánchez Camargo, Manuel: “Canogar y Feito. El Cielo y la Tierra en el abstractismo”, op. cit.

⁵⁵ Incluso recientemente, Canogar ha recordado el carácter precursor que las palabras de Sánchez Camargo tuvieron respecto a muchas críticas de signo parejo que se repitieron a lo largo de los años (Tusell, Javier: "Entrevistas. Rafael Canogar", *op. cit.*, p. 122).

⁵⁶ Exposiciones como la citada de fondos del MoMA no hicieron sino evidenciar esta identidad. Precisamente con ocasión de la presentación de esta última muestra en Barcelona, en septiembre de 1955, John McAndrew, director del Farnsworth Art Museum of Wellesley (Massachusetts), declaró en la revista madrileña *Goya*: "Lo que en un tiempo fue un grito privado se ha convertido en un lenguaje internacional, elocuente en las manos de algunos franceses, holandeses o norteamericanos jóvenes y bien dotados" (McAndrew, John: "Artistas norteamericanos en la Bienal de Barcelona", *Goya*, n.º 8, Madrid, IX/X-1955, p. 109).

⁵⁷ A ello pudo haberse sumado cierto sentimiento de nostalgia, como explicase Luis Feito: "Además, yo te voy a decir que en el momento que emigras y estás en contacto con otra cultura, tu propia cultura se potencia, aunque sólo sea meditando, pensando, contrastando, comparando, porque yo de París no volví afrancesado, ¿me comprendes? Yo voy a integrarme y a asimilar esa cultura, pero, a mí, en ningún momento se me va a pasar por la cabeza dejar mi cultura, ni mi personalidad, ni mis raíces, esas están siempre ahí y se renuevan porque la emigración las hace mucho más ricas y más actuales" (Tusell, Javier: "Entrevistas. Luis Feito", en *En el tiempo de El Paso*, *op. cit.*, p. 134).

⁵⁸ Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 1-V-1953. Madrid, Archivos de la Sucesión Antonio Saura.

⁵⁹ Juliá, Santos: *Historia de las dos Españas*, *op. cit.*, pp. 275-315.

⁶⁰ Nieto Alcaide, Víctor: "Imágenes de un Arte Otro: la constante como ruptura", en *La huella del 98 en la pintura española contemporánea* (cat. exp.), Gijón, Centro Cultural Cajastur. Palacio de Revillagigedo, 1998, pp. 109-128.

⁶¹ En palabras del escritor bilbaíno: "España está por descubrir, y sólo la descubrirán españoles europeizados. Se ignora el paisaje, y el paisanaje y la vida toda de nuestro pueblo" (Unamuno, Miguel de: *En torno al casticismo* (1895), Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 163).

⁶² Así, por ejemplo, en su relectura del pasado artístico español, Saura se pudo haber basado en el ensayo del historiador francés Jacques Lassaingne, *La Peinture espagnole de Velázquez à Picasso* (Ginebra, Skira, 1952), para quien, "el artista español no se abandona nunca a esta embriaguez de descubrir una belleza ideal y natural reducida a sí misma, a esta embriaguez de desnudar unas formas plenas y seductoras. el artista español necesita vencer la carne, atormentar las formas, para que expresen ideas terribles y para expresar también los pensamientos amargos que le inspira la angustia de su destino" (Cfr. Boman, Erik: *Antonio Saura* (cat. exp.), Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, 1956). Dadas las similitudes del lenguaje empleado en este texto con otros de Saura, debió ser escrito con una participación muy activa del propio artista aragonés.

⁶³ Víctor Nieto, consciente de este hecho, ha apuntado: "Sin embargo, a pesar de esas analogías, existe un aspecto que separa radicalmente la actitud y los planteamientos de los pintores [informalistas] de los escritores del 98. Mientras que los escritores de la Generación del 98 se mantuvieron en una actitud estéticamente introvertida, los pintores informalistas, aunque buscaron [...] unas raíces de expresión hispánicas, se movieron siempre en la órbita de un credo estético del más acentuado carácter internacional" (Nieto Alcaide, Víctor: "Imágenes de un Arte Otro: la constante como ruptura", *op. cit.*, p. 115).

⁶⁴ Donald Shaw ha escrito al respecto: "Hemos visto cómo uno tras otro, los escritores de la Generación reinterpretaban los problemas de España como una crisis de ideas y creencias individual y nacional, y cómo todos desviaron sus energías hacia el redescubrimiento de 'ideas madres'. Hay que afirmar categóricamente que esta reinterpretación era decididamente reaccionaria, porque alejaba su atención de las necesidades nacionales concretas. En segundo lugar, condujo, a través del examen de una supuesta tradición cultural de la nación, a teorías de determinismo histórico y racial basadas en mitos y presuposiciones con gran carga emocional. Tales teorías, hay que reconocerlo, no sólo son muy poco sólidas intelectualmente sino antiprogresistas por naturaleza. Aunque nos parezca fascinante toda la serie de obras desde *En torno al casticismo* hasta *Defensa de la Hispanidad*, tenemos que juzgar esos libros por lo que son: especulaciones sobre postulados inverificables que sólo oscurecen la solución. [...] Finalmente, la interpretación de los problemas españoles en términos 'espirituales' fue intrínsecamente nociva, porque produjo una confusión entre la necesidad colectiva de una sociedad mejor y la necesidad de ciertos individuos de recuperar su fe en la trascendencia. Intentar convertir a toda una nación a unos puntos de vista diferentes, aunque dentro de una tradición supuestamente continua, es una labor muy distinta, en calidad y magnitud, a la modificación de los abusos sociales. [...] La presuposición básica de la Generación del 98 respecto a la regeneración es que el cambio de un pueblo debe preceder al cambio de su entorno económico y social. La tendencia moderna es pensar precisamente en términos opuestos" (Shaw, Donald: *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 263-264).

⁶⁵ Tal es el caso de *Serie castellana nº 9*, 1954-1955, óleo sobre lienzo, 96 x 128 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Dación Antonio Saura), expuesto en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes en febrero de 1956.

⁶⁶ Castilla dejó también una fuerte impronta en la obra madura de Canogar, quien a comienzos de los sesenta dedicó al tema algunas de sus obras más famosas: *Toledo* 1960, óleo sobre lienzo, 250 x 200 cm, Madrid, Colección Fundación Juan March; *Manzanares*, 1962, óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm, Roma, Colección Fabio Sargentini; y *Castilla*, 1963, óleo sobre lienzo, 81 x 81 cm, Madrid, Colección Rafael Pérez Hernando.

⁶⁷ *Colectiva Colegio Mayor Nebrija* (cat. exp.), Madrid, Colegio Mayor Nebrija, 1956.

⁶⁸ Pierre Restany escribió en 1959 un texto clave en este sentido en el catálogo de la exposición: *Feito. El lirismo castellano y la tradición mística*, París, Galerie Arnaud, 1959. En él señaló que "Los colores de Feito evocan irresistiblemente los paisajes de España" (p. 88).

⁶⁹ Cfr. Bonet, Juan Manuel: "Para un retrato de Manolo Millares", *op. cit.*, p. 25. El magisterio de Miró –como vimos en el Capítulo 2– fue fundamental en la maduración de Millares como pintor a comienzos de los años cincuenta. Su calidad de referente, no tanto ya estético como ético, seguirá estando presente en el Millares maduro, como en el resto de sus compañeros de generación. Por lo que respecta a Goya, su ejemplo nutrió en gran medida el "españolismo crítico" de Millares, constituyéndose en modelo estético y vital al mismo tiempo. Ahora bien, el hecho de que Millares concediese un papel tan importante a Castilla en el conjunto de su reflexión plástica resulta hasta cierto punto paradójico, dado su desinterés por el género del paisaje en su acepción tradicional.

⁷⁰ *Las arpilleras de Millares* (cat. exp.), Madrid, Ateneo, 1957.

⁷¹ "Algunos exegetas conectan las arpilleras de Millares con otros tejidos, igualmente burdos, empleados por los embalsamadores canarios como envoltura de los cuerpos momificados. No obstante la tela de saco –y su variante primitiva, observada frecuentemente por Millares en sus visitas al Museo Canario protegiendo los despojos de

aquel pueblo pastor– tiene una larga memoria de permanencia en un archipiélago económicamente subdesarrollado cuya base alimenticia ha sido, por siglos, la papa” (Zaya, A.: *Millares*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1992, p. 113).

⁷² Chirino, Martín, “La reja y el arado”, *Papeles de Son Armadans*, t. XII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, p. 78.

⁷³ “A principios de 1956, de nuevo en España,” señaló el pintor aragonés en otra ocasión “acaecieron ciertos sucesos que colaboraron a la realización del deseo –raramente desenterrado con anterioridad– de enfrentarse con la afirmación en la sequedad de la acción. Comencé a trabajar utilizando exclusivamente el blanco y el negro, y estructuras morfológicas diferentes acabaron por definirse en el barroco ascético que habría de mantener en el futuro” (Saura, Antonio: *Note book*, *op. cit.*, p. 25).

⁷⁴ Participaron en ella Arp, Bryen, Fautrier, Germain, Hartung, Mathieu, Picabia, Tapié, Ubac y Wols.

⁷⁵ Ashton, Dore: “À rebours: la rebelión informalista”, en *À Rebours. La rebelión informalista. 1939-1968*, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁶ Castro Arines, José de: “Las exposiciones. Pintura francesa”, *Informaciones*, Madrid, 11-VI-1955.

⁷⁷ Tharrats, Joan-Josep: “El arte ‘aquel’ y el arte ‘otro’”, *Revista*, n.º 255, Barcelona, 2/8-III-1957.

⁷⁸ Nieto Alcaide, Víctor: “Imágenes de un *Arte Otro*: la constante como ruptura”, *op. cit.*, pp. 121-124.

⁷⁹ Canogar ha recordado a este respecto la importancia que tuvo en la maduración de su lenguaje y en la conformación de plástica de “El Paso” la lección del pasado; algo a lo que no duda en atribuir una madurez inexistente en otros artistas extranjeros, pese a que el informalismo madrileño fuese un fenómeno tardío: “La falta de información hace que se mire a la tradición propia: Goya también negro y trágico, fue decisivo. Las pinturas negras fueron para nosotros un lección enorme, claramente. Había dibujos de Goya que no estaban casi nunca expuestos pero que en aquellos años sí estuvieron colgados en dos o tres salas. Tu agrandabas los dibujos de Goya hechos con cuatro pinceladas y podían ser cuadros de algún informalista norteamericano. Estaba la materia; de Zurbarán tomamos la austeridad; en Velázquez estaba la elegancia del gesto. Hay una coincidencia con esa tradición, por tanto; esa búsqueda de la vanguardia también está, en esencia, en esa pintura” (Tusell, Javier: “Entrevistas. Rafael Canogar”, *op. cit.*, p. 123).

⁸⁰ Cfr. Lomba, Concha: “Viola: Apuntes para una biografía”, en *Manuel Viola. Exposición antológica* (cat. exp.), Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1988, p. 12.

⁸¹ Sobre este asunto, el que más ha profundizado ha sido Víctor Nieto Alcaide. Véase Nieto Alcaide, Víctor: “Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia”, en *Del Surrealismo al Informalismo*, *op. cit.*, p. 67 y ss; Nieto Alcaide, Víctor: “Imágenes de un *Arte Otro*: La constante como ruptura”, *op. cit.*, pp. 109-128; Nieto Alcaide, Víctor: “El color de la negación del color”, en *El color de las Vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990, en la colección Argentaria*, Vigo, Casa das Artes, 1994, pp. 20-29; y Nieto Alcaide, Víctor: “Xestos e imaxes duna rebeldía”, en *O proceso abstracto. Artistas gallegos, 1956-1979* (cat. exp.), Santiago de Compostela, Palacio de la Ópera, Exposiciones y Congresos, 1993, pp. 11-23

⁸² Véase al respecto Calvo Serraller, Francisco: “Entre damas anda el juego”, en *Saura. Damas* (cat. exp.), Madrid, Fundación Juan March, 2005, pp. 7-14.

⁸³ Saura, Antonio: *Note book*, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁴ En el catálogo de la muestra de Saura figuran las siguientes obras reproducidas: *Les cheveux de la noix* (1954), *Hoy el dolor es lento* (1955), *Dama* (1955), *Lugar total* (1955), *Paolo Ucello y Pisanello* (1955), *Serie castellana n.º 9* (1954-1955), *Venus de Cuenca* (1955), *Figura* (1956) y *Figura* (1956). El texto del prólogo fue redactado por el escritor sueco, amigo de Saura, Erik Boman, en noviembre de 1955. En él no se hace mención a algunas de las obras expuestas, en concreto a las dos últimas, a las que nos referiremos más adelante.

⁸⁵ Feito no dudaría en considerar *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de Malévich, como “uno de los lienzos más extraordinarios en la historia del arte” (Toussaint, Laurence: «*El Paso*» y *el arte abstracto en España*, op. cit., p. 177). Esta semejanza ha sido resaltada por Carmen Bernárdez Sanchís en su ensayo “El dibujo como un campo abonado: Los dibujos de Luis Feito”, en *Feito. Obra 1952-2002* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 34. Feito pudo haber sido incitado por Oteiza a estudiar la obra del artista ruso.

⁸⁶ Óleo sobre lienzo, 70 x 100 cm

⁸⁷ Óleo sobre lienzo, 95 x 46 cm, Colección Gonzalo Fortea.

⁸⁸ Óleo sobre isorel, 114 x 152 cm, París, Musée des Artes Décoratifs.

⁸⁹ Óleo sobre lienzo, 98,5 x 180,3 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁹⁰ Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm, Gran Bretaña, colección particular.

⁹¹ Técnica mixta sobre arpillera, 99 x 149,5 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁹² Popovici, Cirilo Luis: “Manolo Millares”, *Cimaise*, serie 4, n.º 4, París, III/IV-1957.

⁹³ Técnica mixta sobre arpillera, 82 x 102, Madrid, Colección Coro Millares.

⁹⁴ Técnica mixta sobre lienzo, 111 x 83 cm, Madrid, Colección Elvireta Escobio.

⁹⁵ Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Dación Saura).

⁹⁶ Óleo sobre lienzo, 194,5 x 129,5 cm, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza.

⁹⁷ Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm, Madrid, colección particular.

⁹⁸ Técnica mixta sobre arpillera, 148 x 89 cm, Connecticut, Colección Underground Museum Philip Johnson.

⁹⁹ Técnica mixta sobre arpillera, 81 x 100, Nueva York, Colección James Johnson Sweeney.

¹⁰⁰ Técnica mixta sobre arpillera, 120 x 100 cm, Madrid, colección particular.

¹⁰¹ Óleo sobre lienzo, 64,5 x 162,5 cm, Madrid, Colección Asland S. A.

¹⁰² Óleo sobre lienzo, 80 x 117 cm, Madrid, Colección Rafael Pérez Hernando.

¹⁰³ Técnica mixta sobre lienzo, 70 x 100 cm, Madrid, Colección Rafael Pérez Hernando.

¹⁰⁴ Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm, París, colección particular.

¹⁰⁵ Defensor del surrealismo en tiempos de la II República, Viola se había exiliado en París a fines de los años treinta, participando en la publicación clandestina *La Main à plume*. A mediados de los años cuarenta expuso en diversas colectivas de la capital

francesa y trabajó amistad con Boumeester, Bryen, Estienne, Hartung, Picabia, Schneider, Soulages y Ubac, pertenecientes a los círculos proto-informalistas parisinos.

¹⁰⁶ Dichas obras compusieron el grueso de su muestra individual en la Galería Estilo celebrada entre el 2 y el 13 de febrero de 1953.

¹⁰⁷ Técnica mixta sobre cartulina, 50 x 65 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹⁰⁸ Así, por ejemplo, de Fernand Leduc, *El padre*, 1949, óleo sobre isorel, 34,5 x 43 cm, colección particular.

¹⁰⁹ Poco antes, en septiembre de 1955, José de Castro Arines, señalaba en *Informaciones* que la mayoría de los cuadros de su taller, "casi en su totalidad son estudios abstractos, visiones mágicas de cosas naturales, que la fantasía de este joven pintor va descubriendo día a día" (Castro Arines, José de: "Para Manuel Viola la pintura está unida a la vida", *op. cit.*).

¹¹⁰ Conde, Manuel: "Conversación entre dos fundadores de El Paso", en AA.VV.: *Guadalimar (Dossier Viola)*, año IV, n.º 44, VII/VIII-1979, s. p.

¹¹¹ Acrílico sobre cartón, 81 x 65 cm, Alicante, Museo de Alicante.

¹¹² En concreto, pudo haber contemplado las muestras de Pierre Soulages en la Galerie de France (marzo-abril), Simon Hantaï en la Galerie Kléber (mayo), Pierre Alechinsky en la Galerie du Dragon (mayo), Georges Mathieu en la Galerie Rive Droite (mayo-junio), así como la retrospectiva de Nicolas de Staël en el Musée National d'Art Moderne (abril-junio).

¹¹³ Técnica mixta sobre tabla, 60 x 97 cm, Madrid, colección particular.

¹¹⁴ Castro Arines, José de: "Lucio", *Informaciones*, Madrid, 23-II-1957.

¹¹⁵ Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm, colección particular.

¹¹⁶ Óleo sobre lienzo, 180 x 137, Antibes, Musée Picasso.

¹¹⁷ Acrílico y temple sobre lienzo, 96,5 x 115 cm.

¹¹⁸ Bronce, 48 x 115 x 59 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹¹⁹ Hierro forjado, 105 x 111 x 39 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹²⁰ Véase, por ejemplo, *Deseoso* (1954), hierro forjado, 97 x 54 x 47 cm, Barcelona, Colección de Arte Contemporáneo Fundación "La Caixa".

¹²¹ Hierro forjado, 183 x 168 x 108 cm, Valladolid, Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano.

¹²² Hierro forjado, 25 x 135 x 105 cm, Madrid, Colección del artista.

¹²³ Hierro, 63,5 x 23,5 x 16,7 cm, Zaragoza, Fundación Pablo Serrano.

¹²⁴ Hierro, 121 x 60 x 29 cm, Estocolmo, Moderna Museet.

¹²⁵ Hierro forjado, 129,5 x 64 x 48 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹²⁶ Romero, Yolanda, "Manuel Rivera. Entrevista", en *Manuel Rivera* (cat. exp.), Granada, Palacio de los Condes de Gabia - Diputación Provincial de Granada, 1990, s. p.

¹²⁷ Tela metálica sobre metal, 73 x 93 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹²⁸ Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm, colección particular.

BIBLIOGRAFIA

Libros y números monográficos de revista

- AA.VV.: *Almanach dels Noucentistes*, Barcelona, Joaquim Horta, 1911
- _____ *Homenaje a Paul Klee*, (Col. "Artistas Nuevos", n.º 9), Madrid, Clan, 1948
- _____ *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, Publicaciones Escuela de Altamira, 1950
- _____ *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, Publicaciones Escuela de Altamira, 1951
- _____ *Maestros de la Pintura Moderna. Beruete, Gimeno, Echevarría, Iturrino, Regoyos, Nonell, Pidelaserra, Solana*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1952
- _____ *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1956
- _____ *La pintura informalista en España a través de los críticos*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1961
- _____ *La crítica de arte en España*, Madrid, Asociación Española de Críticos de Arte, 1967
- _____ *Homenaje a Eugenio d'Ors. 1881-1954*, Madrid, Biosca, 1975
- _____ "Cuaderno Palazuelo", *Revista de Occidente*, 3ª ép., n.º 7, Madrid, V-1976
- _____ *Millares* (Cuadernos Guadalimar, n.º 20), Madrid, Guadalimar, 1978
- _____ *20 años de pintura abstracta en Zaragoza. 1947-1967*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, 1979
- _____ *Guadalimar (Dossier Viola)*, año IV, n.º 44, VII/VIII-1979
- _____ *I Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte*, Madrid, A. E. C. A., 1982
- _____ *II Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte*, Madrid, A. E. C. A., 1985
- _____ *Manuel Viola*, Madrid, Cuadernos Guadalimar, 1987
- _____ *Canogar. Catálogo general*, Barcelona, Ediciones Ibérico 2Mil, 1992
- _____ *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1995

- ABELLÁ, Rafael: *Por el imperio hacia Dios. Crónica de una postguerra*, Barcelona, Planeta, 1978
- ADES, Dawn: *El dada y el surrealismo*, Barcelona, Labor, 1991
- AGUILERA CERNI, Vicente: *Millares*, Madrid, 1957
- _____ *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966
- _____ *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966
- _____ *El arte impugnado*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969
- _____ *Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona, Península, 1970
- _____ *Canogar*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972
- _____ *Posibilidad e imposibilidad del arte*, Valencia, Fernando Torres, 1973
- _____ *La Postguerra: Documentos y testimonios*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975
- _____ *Arte y compromiso (Sobre el caso español)*, Valencia, Fernando Torres, 1976
- AGUILERA CERNI, Vicente: *Once ensayos sobre arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1975
- ALMAGRO, Antonio: *Constantes de lo español en la historia y en el arte*, Madrid, Imprenta Huertas, 1955
- ALQUIÉ, Ferdinand: *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral, 1974
- ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María: *La pintura vasca contemporánea 1935-1978*, San Sebastián, Caja de Ahorros de Guipúzcoa, 1978
- AMON, Santiago: *Lucio Muñoz*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974
- ANDRÉS-GALLEGO, José: *La iglesia en la España contemporánea, II (1936-1999)*, Madrid, Encuentro, 1999
- ANGUERA, M.^a del Mar: *El Grupo Pórtico (1947-1952). Historia y presupuestos estéticos* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, s. f. [1999]
- *Ara. Arte Religioso Actual*, n.º 16, Madrid, IV/VI-1968 (número especial dedicado a Carlos Pascual de Lara)
- ARACIL, Alfredo y RODRÍGUEZ, Delfín: *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid, Istmo, 1982
- ARANDA, Francisco: *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981
- ARANGUREN, José Luis L.: *Catolicismo, día tras día*, Barcelona, Noguer, 1955
- _____ *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus, 1969

- _____ *La cultura española y la cultura establecida*, Madrid, Taurus, 1975
- _____ *La filosofía de Eugenio d'Ors*, Madrid, Espasa Calpe, 1981
- AREAN, Carlos: *Veinte años de pintura vanguardista en España*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961
- _____ *La escuela pictórica barcelonesa*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961
- _____ *Joven figuración en España*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1963
- _____ *Escultura actual en España*, Madrid, Publicaciones El Duero, 1967
- _____ *La pintura española de Altamira al siglo XX*, Madrid, Giner, 1971
- _____ *Tharrats*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971
- _____ *Balance del arte joven en España*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971
- _____ *Cinco momentos en cien años de arte español. 1874-1973*, Madrid, Sala Editorial, 1972
- _____ *De Nonell a la última vanguardia*, Madrid, Galería Internacional de Arte, 1972
- _____ *Millares*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972
- _____ *Treinta años de arte español (1943-1972)*, Madrid, Guadarrama, 1972
- _____ *Feito*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975
- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1977
- ARÓSTEGUI, Antonio: *El arte abstracto*, Granada, Ediciones Cam, 1954
- ARP, Hans: *On my way. Poetry and essays 1912-1947*, Nueva York, Wittenborn Schultz Inc., 1948
- ARRIBAS, María José: *Cuarenta años de arte vasco. 1937-1977*, San Sebastián, Erein, 1979
- ASHTON, Dore: *The New York School. A cultural Reckoning*, Berkley-Los Ángeles-Oxford, University of California Press, 1992
- AYLLÓN, José: *Millares*, Madrid, Langa y Cía, 1962
- _____ *Antonio Saura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1969
- AZCÁRATE RISTORI, José María: *Panorama del arte español del siglo XX*, Madrid, UNED, 1978
- AZCOAGA, Enrique: *Cristino Mallo*, Madrid-Barcelona, Alejo Climent, 1947
- _____ *El cubismo*, Barcelona, Omega, 1949
- _____ *Ferreira*, Madrid, Alfaguara, 1972

- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1992
- BARAÑANO, Kosme de: *La obra artística de Eduardo Chillida*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1988
- _____ *Chillida, Heidegger, Husserl y el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1992
- _____ *Criterios sobre la Historia del Arte*, Bilbao, Rekalde, 1993.
- BARAÑANO, Kosme de, y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cátedra, 1987
- BARILLI, Renato, *Antoni Tàpies*, Bolonia, Capelli, 1963
- BARR, Alfred H.: *Cubism and Abstract Art (1936)*, Cambridge (MA)-Londres, Harvard University Press, 1986
- _____ *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989
- BARROSO VILLAR, Julia: *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979
- BAZAINE, Jean: *Notas sobre la pintura de hoy*, Pontevedra, Gráficas Torres, 1952 (prólogo y traducción de Ricardo Gullón)
- BENJAMIN, Walter: "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Imaginación y sociedad (Iluminaciones I)*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 41-62
- BIESCAS, José Manuel, y TUÑÓN DE LARA, Manuel: *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona, Labor, 1980
- BIRO, Adam, y PASSERON, René: *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, París, Office du Livre, 1982
- BLOCK, Cor: *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Madrid, Cátedra, 1982 (con un epílogo de Juan Manuel Bonet sobre el arte abstracto español)
- BONET, Blai: *Tàpies*, Barcelona, Polígrafa, 1964
- BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995
- _____ *Millares*, Palma de Mallorca, Ayuntamiento, 1988
- _____ *Museo de Arte Abstracto Español*, Madrid, Fundación Juan March, 1991
- _____ *Rueda*, Barcelona, Polígrafa, 1994
- BONET CORREA, Antonio *et al.*: *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981

- _____ *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983
- BOTTI, Alfonso: *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España. 1881-1975*, Madrid, Alianza, 1992
 - BOWLES, Paul: *Julio Ramis. Pintura* (Col. "Artistas Nuevos", n.º VI), Madrid, Clan, 1951
 - BOZAL, Valeriano: *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966
 - _____ *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje*, Madrid, Edicusa, 1970
 - _____ *Historia del arte en España*, Madrid, Istmo, 1972, 2 vol.
 - _____ *El intelectual colectivo y el pueblo*, Madrid, Comunicación, 1976
 - _____ *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península, 1977
 - _____ *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1978
 - _____ *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987
 - _____ *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994
 - _____ *Arte del Siglo XX en España*, 2 t., Madrid, Espasa Calpe, 1995
 - _____ *El tiempo del estupor*, Madrid, Siruela, 2004
 - BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomàs: *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1975*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976
 - BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, 2 vols.
 - BRETON, André: *Le Surréalisme et la Peinture*, París, Gallimard, 1979
 - _____ *Nadja*, Barcelona, Seix Barral, 1984
 - _____ *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Labor, 1992
 - _____ *L'amour fou*, París, Gallimard, 1997
 - BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981
 - _____ *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1982
 - BROSSA, Joan y VICENS, Francesc: *Antoni Tàpies o l'Escarnidor de Diademes*, Barcelona, Polígrafa, 1967

- BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987 (trad. y prólogo de Helio Piñón)
- BURNHAM, Jack: *Beyond Modern Sculpture*, Nueva York, George Braziller, s. d.
- CABALLERO BONALD, José Manuel: *Cuixart*, Madrid, Rayuela, 1977
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996
- CABRERA GARCÍA, María Isabel: *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998
- CACHO VIU, Vicente: *Revisión de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997
- CAFFARENA, Ángel: *La evolución en la pintura de Antonio Lago*, Málaga, El Guadalhorce, 1981
- CALVO SERER, Rafael: *España sin problema*, Madrid, Rialp, 1952
- CALVO SERRALLER, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, 2 vol., Madrid, Fundación Santillana-Ministerio de Cultura, 1985
- _____ *El arte visto por los artistas: la vanguardia española analizada por sus protagonistas*, Madrid, Taurus, 1987
- _____ *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias*, Madrid, Taurus, 1987
- _____ *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español*, Madrid, Alianza, 1988
- _____ *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*, Madrid, Alianza, 1990
- _____ *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991-1992, 2 vols.
- CALVO SERRALLER, Francisco, y GONZÁLEZ GARCIA, Ángel: *Crónica de la pintura española de la postguerra*, Madrid, Galería Multitud, 1976
- CALVO SERRALLER, Francisco (ed.): *Los espectáculos del arte*, Barcelona, Tusquets, 1993
- CAMÓN AZNAR, José: *El arte desde su esencia*, Zaragoza, Librería General, 1940
- _____ *El arte ante la crítica*, Madrid, Ateneo, 1955
- _____ *Picasso y el cubismo*, Madrid, Guadarrama, 1956
- _____ *El arte en el tiempo*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1958

- _____ *Problemática del arte contemporáneo*, Santander, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1959
- _____ *El arte y los días*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1965
- CAMPO-ALANGE, Condesa de: *De Altamira a Hollywood*, Madrid, Revista de Occidente, 1955
 - CAMPOY, Antonio Manuel: *Pintores españoles contemporáneos*, Barcelona, Omega, 1957
 - CARMONA, Eugenio: *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga. Colegio de Arquitectos, 1985
 - CARR, Raimond: *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 1984
 - CARR, Raimond, et. al.: *La época de Franco (Historia de España Menéndez Pidal, t. XLI)*, Madrid, Espasa, 1996
 - CARREÑO CORBELLÁ, Pilar: *LADAC. El sueño de los arqueros*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990
 - CASSOU, Jean: *Maruja Mallo. Arquitecturas* (Col. "Artistas Nuevos", n.º V), Madrid, Clan, 1949
- _____ *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Madrid, Guadarrama, 1961
- CASTELLET, José María (ed.): *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Península, 1977
 - CASTRO ARINES, José de: *El arte abstracto*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1962
- _____ *Millares*, Madrid, Ateneo, 1963
- CAITOR, Bárbara: *Conversaciones con Antoni Tàpies, con una introducción a su obra*, Barcelona, Polígrafa, 1990
 - Chicharro, Eduardo: *Música celestial y otros poemas* (ed. de Gonzalo Armero), Madrid, Seminario y Ediciones, 1974
 - CIRICI PELLICER, Alexandre: *Picasso antes de Picasso*, Barcelona, Iberia J. Gil, 1946
- _____ *Surrealismo*, Barcelona, Omega, 1949
- _____ *Miró y la imaginación*, Barcelona, Omega, 1949
- _____ *La pintura catalana*, Palma de Mallorca, Moll, 1959

- _____ *Tàpies (1954-1964)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1964
- _____ *Tàpies. Testimonio de Silencio*, Barcelona, Polígrafa, 1973
- _____ *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977
- CIRICI PELLICER, Alexandre *et alt.: Modest Cuixart*, Madrid, Rayuela, 1979
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de los Ismos*, Barcelona, Argos, 1949
- _____ *Joan Miró*, Barcelona, Cobalto, 1949
- _____ *La pintura abstracta*, Barcelona, Omega, 1951
- _____ *Introducción al surrealismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1953
- _____ *Del expresionismo a la abstracción*, Barcelona, Seix Barral, 1955
- _____ *Morfología y arte contemporáneo*, Barcelona, Omega, 1955
- _____ *La escultura del siglo XX*, Barcelona, Omega, 1956
- _____ *El arte otro*, Barcelona, Seix Barral, 1957
- _____ *Antonio Suárez*, Madrid, Editora Nacional, 1957
- _____ *Arte contemporáneo. Origen universal de sus tendencias*, Barcelona, Edhasa, 1958
- _____ *La pintura de Modest Cuixart*, Barcelona, Seix Barral, 1958
- _____ *Informalismo*, Barcelona, Omega, 1959
- _____ *La pintura cubista y sus derivaciones*, Barcelona, Omega, 1959
- _____ *Ideología del informalismo*, Valencia, Cuadernos del Movimiento Artístico del Mediterráneo, 1960
- _____ *Tàpies*, Barcelona, Omega, 1960
- _____ *Pintura catalana contemporánea*, Barcelona, Omega, 1961
- _____ *Canogar*, Roma, Edizioni dell'Attico, 1962
- _____ *Significación de la pintura de Tàpies*, Barcelona, Seix Barral, 1962
- _____ *La pintura catalana contemporánea 1863-1963*, Barcelona, Seix Barral, 1963
- _____ *Visión de Cuixart*, Barcelona, Libros del Unicornio, 1963
- _____ *Tharrats*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1964
- _____ *Nuevas formas pictóricas 1955-1965*, Barcelona, Seix Barral, 1965
- _____ *Arte del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1972
- _____ *Significación de la pintura de Tàpies*, Barcelona, Seix Barral, 1972
- _____ *Gerardo Rueda*, Granada, Ayuntamiento, 1985
- _____ *El mundo del objeto a la luz del surrealismo (1953)*, Barcelona, Anthropos, 1986

- _____ *De la crítica a la filosofía del arte. Correspondencia con Canogar, Cela, Cuixart, Chillida, Fontana, Manzoni, Millares, Miró, Oteiza, Puig y Saura*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997 (ed. a cargo de Lourdes Cirlot)
- CIRLOT, Juan-Eduardo *et alt.*: *De la escuela de Barcelona*, Barcelona, R. M., 1959
 - CIRLOT, Lourdes: *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, Barcelona, Anthropos, 1983

_____ *El grupo «Dau al Set»*, Madrid, Cátedra, 1986

 - COMBALÍA, Victoria: *Tàpies*, Barcelona, Polígrafa, 1984

_____ *Ràfols-Casamada*, Barcelona, Polígrafa, 1988

 - CONDE, Manuel: *Martín Chirino*, Dirección General de Bellas Artes, 1972
 - COOPER, Douglas: *La época cubista* (1970), Madrid, Alianza Forma, 1984.
 - CORREDOR-MATHEOS, José: *Joan Ponç*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973

_____ *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979

 - *Cortijos y Rascacielos*, n.º 69, Madrid, 1952 (número especial dedicado a la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*)
 - COX, Neil: *Cubism*, Londres, Phaidon, 2000
 - CHAMORRO, Paloma: *Conversación con Cuixart*, Madrid, Rayuela, 1975
 - CHAO REGO, José: *La Iglesia en el franquismo*, Madrid, Felmar, 1976
 - CHAVARRI, Raúl: *Labra*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972

_____ *La pintura española actual*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973

_____ *José Caballero*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974

_____ *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975

_____ *Mampaso*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977

 - CHENEY, Sheldon, *Historia de la pintura moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1954
 - CHESSEX, Jacques: *La muerte y la nada*, Ginebra, Pierre Canova, 1990
 - CUAHONTE DE RODRÍGUEZ, María Leonor: *Mathias Goeritz (1915–1990) L'art comme prière plastique*, París, L'Harmattan, 2003 (prefacio de Michel Ragon)
 - DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo: *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica*, Madrid, C.S.I.C., 1988

- DÍAZ, Elías: *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973)*, Madrid, Edicusa, 1974
- _____ *Pensamiento español en la era de Franco. 1939-1985*, Madrid, EUEDEMA, 1987
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra española*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1998
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004
- DORFLES, Gillo: *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1966
- _____ *El devenir de la crítica*, Madrid, Espasa Calpe, 1979 (trad. Cristina Peri Rosi)
- DURÁN DÍAZ, María Dolores: *Historia y estética del Movimiento Indaliano*, Almería, Cajal, 1981
- EL PASO: *Cartas*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1987
- ELDERFIELD, John: *El fauvismo*, Madrid, Alianza, 1993.
- ELIOT, T. S.: *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992
- ELORZA, Antonio: *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*, Barcelona, Anagrama, 1984
- EQUIPO RESEÑA: *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Mensajero, 1977
- ESTEBAN, Claude y PALAZUELO, Pablo: *Palazuelo*, Barcelona, Maeght, 1980
- _____ *Palazuelo* (Cuadernos Guadalimar, n.º 17), Madrid, Rayuela, 1978
- FÀBREGA, Jaume: *Modest Cuixart. Un retrobament amb la millor pintura*, Xabier Amir ed., Sabadell, 1992
- FARALDO, Ramón D.: *Espectáculo de la Pintura Española*, Madrid, Ed. Cigüeña, 1953
- _____ *La Escuela de Madrid*, Madrid, Cigüeña, 1962
- FER, Briony, BATCHELOR, David y WOOD, Paul: *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*, New Haven; Londres, Yale University Press, 1993
- FERNÁNDEZ, Olga: *Ángel Ferrant (1890-1961)* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002

- FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis: *Palabra y obra. Escritos reunidos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1995 (edición a cargo de Paloma Nogués Blasco, Marta y Rafael Fernández del Amo)
- FERRANT, Ángel: *La esencia humana de las formas*, Santander, Escuela de Altamira, 1952
- _____ *Ante una escultura infinita* (Colección del Arte de Hoy), Madrid, 1960
- _____ *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios* (ed. de Javier Arnaldo y Olga Fernández), Madrid, Visor, 1997
- FIGUEROLA-FERRETTI, Luis: *Eduardo Chillida*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971
- FONTANA, Josep (ed.): *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986
- FRANÇA, José Augusto: *Millares*, Barcelona, Polígrafa, 1977
- FREUD, Sigmund: *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Altaya, 1993
- FUSI, Juan Pablo, *Franco*, Madrid, Ediciones El País, 1985
- GALLARDO, José Luis y PADORNO, Manuel: *Chirino. Afroacán*, Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1976
- GÁLLEGO, Julián: *Arte español contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March, 1978
- GARCÍA, Jordi: *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo*, Barcelona, PPU, 1994.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía: *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986
- GARCÍA FELGUERA, María Santos: *El arte después de la guerra* (Historia del Arte n.º 35), Madrid, Historia 16, 2000
- GARCÍA-OCHOA, Luis: *Benjamín Palencia, su entorno y su época* (Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Madrid, 1983
- GARCÍA-TIZÓN, Antonio: *Canogar*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973
- GASCH, Sebastià: *Ángel Ferrant*, Tenerife, Gaceta de Arte, 1934
- _____ *Tàpies*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971
- _____ *Escritos d'art i d'avanguardia. 1925-1938* (edición a cargo de Joan Minguel i Batllori), Barcelona, Edicions del Mall, 1987

- GAUNT, William: *Los surrealistas*, Barcelona, Labor, 1974
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Picasso*, Barcelona, Omega, 1950
- _____ *Medio siglo de movimientos de vanguardistas en España*, Madrid, 1952
- _____ *La pintura española del medio siglo*, Barcelona, Omega, 1952
- _____ *Pequeñas teorías de arte*, Madrid, Taurus, 1964
- _____ *Pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1972
- _____ *Historia de la Crítica de Arte en España*, Madrid, Ibérico Española de Ediciones, 1975
- GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza Forma, 1981
- GIMFERRER, Pere: *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, Barcelona, Polígrafa, 1976
- GIRALT-MIRACLE, Daniel: *Guinovart, la fuerza del lenguaje plástico*, Barcelona, Polígrafa, 1979
- GIUNTA, Andrea: *Goeritz / Romero Brest. Correspondencias*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 2000
- GOERITZ, Mathias: *Ángel Ferrant. Figuras del mar* (Col. "Artistas Nuevos", n.º III), Madrid, Clan, 1948
- GOLDING, John: *El cubismo. Una historia y un análisis* (1959; edición corregida y ampliada, 1988), Madrid, Alianza Forma, 1993
- GOMÉZ de la SERNA, Ramón: *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975
- _____ *Flor nueva de Greguerías*, Barcelona, Circulo de Lectores, 1989 (con textos de Antonio Saura y Juan Manuel Bonet)
- GONZÁLEZ ROBLES, Luis: *Modest Cuixart*, Madrid, Ed. Nacional, 1960
- GREEN, Christopher: *Picasso y Miró, 1930. El mago, el niño y el artista*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1992
- GUASCH, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)*, Madrid, Akal, 1985
- GUILBAUT, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990 (trad. de María Rosa López González)
- _____ *Voir. Ne pas voir. Faut voir*, Nimes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993

- GUILBAUT, Serge (ed.): *Reconstructing Modernism*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1992
- GULLÓN, Ricardo: *De Goya al arte abstracto*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952
- _____ *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969
- GUMPLOWICZ, Philippe y KLEIN, Jean-Claude: *Paris 1944-1954. Artistes, intellectuels, publics: la culture comme enjeu*, Paris, Éditions Autrement, 1995
- GUYAU, M.: *El arte desde el punto de vista sociológico*, Madrid, 1931
- HARRISON, Charles y WOOD, Paul (ed.): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, 1995
- HEGEL, G. W. F.: *Estética*, 2 vols., Barcelona, Alta Fulla, 1988
- HEIDEGGER, Martin: *Arte y poesía*, México DF-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988 (trad. y prólogo de Samuel Ramos)
- HERMET, Guy: *Los católicos en la España franquista* (t. II, *Crónica de una dictadura*), Madrid, Siglo XXI, 1986
- HIERRO, José: *Farreras* (Colección "Juana Mordó"), Madrid, Ediciones JB, 1976
- JACKSON, Gabriel, *Aproximación a la España contemporánea. 1898-1975*, Barcelona, Grijalbo, 1981
- JARDÍ, Enric: *Torres García*, Barcelona, Polígrafa, 1973
- _____ *L'art catalá contemporani*, Barcelona, Cotal, 1983
- JARQUE ÍÑIGUEZ, Arturo: "Queremos esas bases". *El acercamiento de Estados Unidos a la España de Franco*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis: *Povedano*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: *Aportaciones a la historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1988
- _____ *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989
- JULIÁ, Santos: *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004
- JULIÁN, Imma: *Arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986

- JULIÁN, Imma y TÀPIES, Antoni: *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Icaria, 1977
- KATZ, David: *La psicología de la forma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945
- KRASNER, Lily: *Mathias Goeritz. Una biografía (1915-1990)*, México DF, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998
- KRAUSS, Rosalind E.: *Passages in Modern Sculpture*, Londres; Cambridge (MA), The MIT Press, 1996
- LAFUENTE FERRARI, Enrique *Ortega y las artes visuales*, Madrid, Revista de Occidente, 1970
- _____ *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, Madrid, Instituto de España, 1985
- _____ *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Akal, 1987
- LAGO CARBALLO, Antonio: *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Crónica de treinta años (1938-68)*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1999
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Sobre la cultura española. Confesiones de este tiempo*, Madrid, Editora Nacional, 1943
- _____ *España como problema*, Madrid, Aguilar, 1962
- _____ *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Barcelona, Barral Editores, 1976
- _____ *La Generación del 98 (1947)*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- LARGO, Jorge: *La pintura española moderna y contemporánea*, Madrid, Eds. Castilla, 1964
- LEBEL, Robert: *Premier Bilan de l'Art Actuel. 1937-1955*, París, Le Soleil Noir, 1953
- LEJA, Michael: *Reframing Abstract Expressionism*, Londres; New Haven, Yale University Press, 1993
- LIPPS, Theodor: *Los fundamentos de la estética*, Madrid, Daniel Jorro Editor, 1923
- LIZCANO, Pablo: *La generación del 56: la universidad contra Franco*, Barcelona, Grijalbo, 1981
- LLORENTE, Ángel: *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)* (tesis doctoral), Universidad Complutense, Madrid, 1992
- _____ *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995
- LUBAR, Robert, S.: *Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1994

- LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*, Buenos Aires, Emecé, 1979
- _____ *El arte hoy. Del expresionismo abstracto americano al nuevo realismo*, Madrid, Cátedra, 1983
- CASTELLANOS, Luis: *Luis Castellanos* (col. "Arte Moderno Español", n.º 1), Madrid-Barcelona, Editorial Alejo Climent, 1946
- MAINER, José Carlos: *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971
- _____ *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983
- _____ *De postguerra (1951-1990)*, Madrid, Crítica, 1994
- MARCHÁN-FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Madrid, Akal, 1990
- _____ *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1992
- _____ *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (Summa Artis, vol XXXVIII)*, Madrid, Espasa Calpe, 1998
- MARÍN MEDINA, José: *Tàpies. Meditaciones-1976*, Madrid, Rayuela, 1978
- _____ *Farreras. Proceso y análisis de su pintura*, Madrid, Rayuela, 1979
- MARÍN MEDINA, José et. al.: *Dau al Set*, Madrid, Rayuela, 1978
- MARRERO, Vicente: *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*, Madrid, Rialp, 1954
- MARTÍNEZ, Bruno: *Juli Ramis*, Barcelona, Polígrafa, 1987
- MILLARES, Manolo: *Memoria de una excavación urbana y otros textos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973
- _____ *Memorias de infancia y juventud* (prólogo y notas de Juan Manuel Bonet), Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998
- MILLARES, Manolo et al.: *Escritos de Millares y otros textos*, Madrid, Rayuela, 1975
- MIRÓ, Joan: *Écrits et entretiens* (ed. Margit Rowell), París, Daniel Lelong, 1995
- MONFORTE TOLEDO, Mario: *Conversaciones con Mathias Goeritz*, México DF, México XXI, 1993
- MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960
- _____ *Mampaso*, Madrid, Imprenta Luis Pérez, 1960

- _____ *Autocrítica de arte*, Barcelona, Península, 1965
- _____ *La pintura de Tàpies. Nota para empezar a escribir*, Madrid, Biosca, 1966
- _____ *La última vanguardia*, Madrid, Magius, 1969
- _____ *Manolo Millares*, Barcelona, Gustavo Gili, 1970
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido: *La estética contemporánea*, Buenos Aires, Losada, 1971
- MUÑOZ IBAÑEZ, Manuel: *La pintura contemporánea del País Valenciano*, Valencia, Fernando Torres, 1981
- NADEAU Maurice, *Histoire du Surréalisme*, París, Editions du Seuil, 1945 (ed. española en Barcelona, Ariel, 1972)
- NAVAS OCAÑA, María Isabel: *El postismo*, Tarancón, El Toro de Barro, 2000
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *Lucio Muñoz*, Madrid, Lerner & Lerner, 1989
- NIEVA, Francisco: *Las cosas como Fueron. Memorias*, Madrid, Espasa Calpe, 2002
- OMER, Mordechai: *Universo y magia de Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1972
- ORS, Eugenio d': *La Bien Plantada* (traducción de Rafael Marquina), Barcelona, Montaner y Simón, 1941
- _____ *Mis salones. Itinerario del arte moderno en España*, Madrid, Aguilar, s. d. [1945]
- _____ *Novísimo Glosario. MCMXXXIV-MCMXXXV*, Madrid, Aguilar, 1946
- _____ *Pablo Picasso en tres revisiones*, Madrid, Aguilar, s. d. [1946]
- _____ *No hay tal prehistoria*, Santander, Escuela de Altamira, 1950
- _____ *La ciencia de la cultura*, Madrid, Rialp, 1964
- _____ *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Aguilar, 1966
- _____ *Menester del crítico de arte*, Madrid, Aguilar, 1967
- _____ *Arte vivo*, Madrid, Espasa Calpe, 1979 (prólogo de Cesáreo Rodríguez Aguilera)
- _____ *Introducción a la vida angélica*, Madrid, Tecnos, 1986
- _____ *Último Glosario*, Granada, La Veleta, 5 vols., 1998-2002
- ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Alianza, 1980
- _____ *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1993 (prólogo de Valeriano Bozal)
- ORY, Carlos Edmundo: *Los nuevos prehistóricos* (Col. "Artistas Nuevos", n.º X), Madrid, Galería Clan, 1949
- _____ *Poesía. 1945-1969* (ed. de F. Grande), Barcelona, Edhasa, 1970

- OTEIZA, Jorge: *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952
- _____ *Propósito experimental*, Sao Paulo, Bienal, 1956
- _____ *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*, Pamplona, Pamiela, 1993
- PALAZUELO, Pablo: *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power*, Granada, Diputación Provincial, 1995
- PALENCIA, Benjamín: *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia*, Madrid, Plutarco, 1932
- _____ *Mago. Sueño del torero* (Col. "Artistas Nuevos", n.º I), Madrid, Clan, 1948
- PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica de la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, García-Rama, 1980
- PASCUAL PÉREZ, Carlos: *El pintor Carlos Pascual de Lara y su tiempo. Análisis Plástico y catalogación* (Tesis doctoral), Salamanca, Facultad de Bellas Artes de La Universidad de Salamanca, 1987
- PAYNE, Stanley G.: *El régimen de Franco: 1936-1975*, Madrid, Alianza, 1987
- *Planas de Poesía* (ed. facsímil), 2. vol., La Laguna, 1994, (introducción a cargo de Jesús Páez)
- PENA, Carmen, *Pintura de paisaje e ideología*, Madrid, Taurus, 1983
- PENROSE, Roland: *Tàpies*, Barcelona, Polígrafa, 1977
- PÉREZ ROJAS, Javier, y GARCÍA CASTELLÓN, Manuel: *Introducción al arte español. El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994
- PERMANYER, Lluís: *Tàpies i les civilitzacions orientals*, Barcelona, Edhasa, 1983
- _____ *Tàpies i la nova cultura*, Barcelona, Polígrafa, 1986
- PLAZAOLA, Juan: *El arte sacro actual*, Madrid, BAC, 1965
- _____ *Néstor Basterrechea*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975
- POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964
- PONT, Jaume: *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987
- POPOVICI, Cirilo Luis: *Estética y arte abstracto*, Madrid, Editora Nacional, 1966

- _____ *M. Rivera*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971
- PORCEL, Baltasar, *Joan Ponç*, Barcelona, Dau al Set, 1978
 - PRESTON, Paul: *España en crisis. Evolución y decadencia del régimen de Franco*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 1978
 - _____ *Franco "Caudillo de España"*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994
 - PUIG, Arnau: *Els pros i els contres de la pintura abstracta*, Barcelona, 1963
 - _____ *Històries de Dau al Set. 50 anys*, Barcelona, Thassàlia, 1998
 - QUEREJAZU, Alfonso: *Conversaciones Católicas de Gredos*, Madrid, BAC, 1977
 - RAILLARD, Georges: *Tàpies*, Maeght, París, 1976
 - READ, Herbert: *Ben Nicholson: paintings, reliefs, drawings*, Londres, Lund Humphries, 1948
 - _____ *Henry Moore. Sculpture and Drawings (1921-1948)*, t. I, Londres, Lund Humphries, 1957
 - RIDRUEJO, Dionisio: *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta
 - _____ *Materiales para una biografía* (selección y prólogo de Jordi García), Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005
 - RIOS, Julián: *Antonio Saura. Figura y fondo*, Barcelona, Eds. dell Mall, 1987
 - _____ *Las tentaciones de Antonio Saura*, Madrid, Mondadori, 1991
 - RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo: *Antología española de arte contemporáneo*, Barcelona, Barna, 1955
 - _____ *Guinovart. Obras desde 1946*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1965
 - _____ *Tendencia esencialista*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1969
 - _____ *Arte moderno en Cataluña. Examen de qué cosa sea arte y qué modernidad*, Barcelona, Planeta, 1986
 - ROIG, Alfons: *Arte viu del nostre temps*, Valencia, Diputació Provincial de València, 1982
 - ROMERO ESCASÍ, José: *Ángel Ferrant*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973
 - ROSENBLUM, Robert, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Nueva York, Abrams, 1976
 - ROSS, Clifford (ed.): *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Abrams, 1990

- RUBIO, Oliva María: *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, Madrid, Tecnos, 1994
- RUEDA, Gerardo: *Escritos y conversaciones*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999
- RUIZ GORDILLO, Fernando: *César Manrique*, Madrid, Fundación César Manrique, 1995
- SÁNCHEZ, Alberto: *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel: *Pintura española contemporánea. La nueva escuela de Madrid*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1954
- _____ *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid, Langa y Cia., 1963
- _____ *Diez pintores madrileños. Pintura española contemporánea*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1965
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel: *Gaceta de Arte*, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993
- SANDLER, Irving: *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza, 1996 (trad. de Javier Sánchez García-Gutiérrez)
- SANTANA, Lázaro: *César Manrique. Una arte para la vida*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1993
- SANTOS TORROELLA, Rafael: *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1984
- SARTRE, Jean-Paul: *¿Qué es la literatura?* (1947), Buenos Aires, Losada, 1967
- SAURA, Antonio: *Arte fantástico* (Col. "Artistas Nuevos", n.º XII), Madrid, Clan, 1953
- _____ *Contra el Guernica. Libelo*, Madrid, Turner, 1982
- _____ *Elegía*, Huesca, Diputación, 1988
- _____ *Sin coartada. Lo bello y lo obscuro*, Valencia, Universitat, 1990
- _____ *Note book (Memoria del tiempo)*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos-Librería Yerba, 1992
- _____ *Nulla Dies sine linea. Diálogo entre Antonio Pérez y Antonio Saura*, Cuenca, Galería Pilares, 1993
- _____ *Fijeza. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999
- _____ *Crónicas. Artículos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2000

- _____ *Visor. Sobre artistas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001
- _____ *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004
- SCARPETTA, Guy: *Elegía*, Barcelona, Polígrafa, 1988
 - SCHAPIRO, Meyer: *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 1988
 - SEDLMAYR, Hans: *La revolución del arte moderno*, Madrid, Rialp, 1957
 - SEUPHOR, Michel: *Pintura abstracta*, Buenos Aires, Kapelusz, 1964
 - _____ *L'art abstrait*, París, Maeght, 1971-1974, 4 vols.
 - SEUPHOR, Michel et al.: *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, París, Maeght, 1949
 - SHAW, Donald: *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1997
 - SUBIRATS, Eduardo: *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Libertarias, 1985
 - _____ *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989
 - _____ *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Madrid, Temas de Hoy, 1993
 - SUREDA, Joan y GUASCH, Ana María: *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987
 - TAMAMES, Ramón: *La República. La era de Franco*, Madrid, Alianza, 1973
 - TAPIÉ, Michel: *Un art autre*, París, Gabriel-Giraud et fils éditeur, 1952
 - _____ *Antonio Tàpies et l'Oeuvre Complète*, Barcelona, Dau al Set, 1956
 - _____ *Esthétique du devenir*, Barcelona, 1957
 - _____ *Antonio Tàpies*, Barcelona, Editorial R. M., 1959
 - TÀPIES, Antoni: *La práctica del arte*, Barcelona, Ariel, 1971
 - _____ *El arte contra la estética*, Barcelona, Ariel, 1978
 - _____ *Memoria personal*, Barcelona, Seix Barral, 1983
 - _____ *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Galería Librería Yerba - Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1989
 - _____ *Eudaldo Serra*, Madrid, Publicaciones españolas, 1964
 - _____ *Eudald Serra*, Barcelona, Polígrafa, 1979
 - THARRATS, Joan-Josep: *Guía elemental de la pintura moderna*, Barcelona, Dau a Set, 1948

- _____ *Dau al Set i la seva època*, Barcelona, Parsifal, 1999
- TORRALBA, Federico: *Pintura contemporánea aragonesa*, Zaragoza, Guara, 1979
 - TORRE, Guillermo de: *Minorías y masas en l^oa cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona, Edhasa, 1963
 - TORRENT, Rosalía: *España en la Bienal de Venecia, 1895-1997*, Castellón, Diputació de Castelló, 1997
 - TOUSSAINT, Laurence: *«El Paso» y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983
 - TRAPIELLO, Andrés: *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994
 - TREVOZ, Michel: *Jean Lecoultre*, Ginebra, Skira, 1989
 - TUSELL, Javier: *Franco y los católicos. La política interior española entre 1945 y 1957*, Madrid, Alianza, 1984
- _____ *Franco en la guerra civil, una biografía política*, Barcelona, Tusquets, 1992
- TUSELL, Javier y MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro: *Cincuenta años de arte. Galería Biosca 1940-1990*, Madrid, Turner, 1991
 - UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo (1895)*, Madrid, Espasa Calpe, 2001
 - UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982
 - VALÉRY, Paul: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor, 1996
 - DA VINCI, Leonardo: *Tratado de Pintura* (ed. Ángel González García), Madrid, Akal, 1993
 - VALVERDE, José Maria: *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*, Barcelona, Seix Barral, 1959
 - VÁZQUEZ DE CASTRO, Juan: *Tony Stubbing. 1921-1983* (Trabajo de Investigación inédito), Madrid, Departamento de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense, 1996
 - VELASCO NEVADO, Jesús: *Historia de la pintura contemporánea en Huelva: 1892-1992*, Huelva, Diputación Provincial-Fundación El Norte, 1993
 - VICENS, Francesc, *Prolegomenes a una esthetique autre de Michel Tapié*, Barcelona, Centre International de Recherches, 1960
- _____ *Antoni Tàpies o l'escarnidor de diademes*, Barcelona, Polígrafa, 1967

- _____ *Arte abstracto y arte figurativo*, Barcelona, Salvat, 1973
- VIVANCO, Luis Felipe: *I Bienal Hispanoamericana*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1952
 - _____ *Ángel Ferrant*, Madrid, Gallades, 1954
 - _____ *Diario 1946-1975*, Madrid, Taurus, 1983 (ed. de Soledad Vivanco)
 - WALKER, John, *La pintura norteamericana*, Barcelona, Seix Barral, 1954
 - WARNING, Rainer (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989
 - WESTERDAHL, Eduardo: *Willi Baumeister*, Santa Cruz de Tenerife, Gaceta de Arte, 1934
 - _____ *Mathias Goeritz*, Barcelona, Cobalto, 1949
 - _____ *Ferrant*, Las Palmas de Gran Canaria, Los Arqueros, 1954
 - _____ *La escultura de Pablo Serrano*, Barcelona, Polígrafa, 1977
 - _____ *Manolo Millares*, Las Palmas de Gran Canaria, Guagua, 1980
 - WINCKELMANN, Johann Joachim: *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura (1755)*, Barcelona, Península, 1987
 - WOOD, Paul et. al.: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, Londres; New Haven, Yale University Press, 1993
 - ZANOLETTI, Gabriela: *Estética española contemporánea*, Zaragoza, Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1974
 - ZAYA, Antonio: *Millares*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1992

Catálogos de exposición

- *4 pintores de hoy*, Zaragoza, Centro Mercantil, 1948
- *13 peintres espagols actuels*, París, Musée d'Arts Décoratifs, 1959 (prólogo de José Miguel Ruiz Morales, Jacques Guerin y Françoise Chay)
- *20 años de pintura española*, Barcelona, Hospital de la Santa Cruz, 1962
- *38 artistas jóvenes*, Madrid, Círculo Tiempo Nuevo, 1955
- *1946, L'art de la Reconstruction*, Antibes, Musée Picasso, 1996 (exposición a cargo de Maurice Fréchuret)
- *I Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo*, Madrid, Gráficas Valera, 1951
- *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo oficial*, Barcelona, Imprenta Vélez, 1955
- *III. Abstracciones-Figuras. 1940-1975. Arte para un siglo. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Segovia, Salas del Palacio del Torreón de Lozoya, 2005 (exposición a cargo de María José Salazar)
- *XXV años de arte español*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1964 (exposición a cargo de José Camón Anzar)
- *À Rebours. La rebelión informalista. 1939-1968*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999 (exposición a cargo de Dore Ashton)
- *Abstracción lírica. "École de Paris" 1956-1976*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979 (exposición a cargo de M. Jacques Lassaigue)
- *Albert Ràfols-Casamada*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani; Valencia, IVAM Centre Julio González, 2001 (exposición a cargo de Teresa Millet)
- *André Breton y el surrealismo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991 (exposición a cargo de Dominique Bozo)
- *Ángel Ferrant. Mathias Goeritz*, Madrid, Galería Palma, 1949 (prólogo de Ricardo Gullón)

- *Ángel Ferrant, 1891-1961*, Madrid; Barcelona, Galería Juan Más, s. f. (exposición a cargo de Santiago Amón)
- *Ángel Ferrant*, Madrid, Palacio de Cristal, 1983 (exposición a cargo de Ana Vázquez de Parga)
- *Ángel Ferrant*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Museu d'Art Modern del MNAC, 1999 (exposición a cargo de Javier Arnaldo, Carmen Bernárdez y Olga Fernández)
- *Années 30 en Europe. 1929-1939. Le temps menaçant*, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1997
- *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996 (catálogo de exposición a cargo de Valeriano Bozal)
- *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo*, Palma de Mallorca, Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca, 1998-1999 (catálogo de exposición a cargo de Valeriano Bozal).
- *Antoni Tàpies. Exposición retrospectiva*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1980 (exposición a cargo de Anna Agustí)
- *Antonio Saura*, Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, 1956 (prólogo a cargo de Erik Boman)
- *Antonio Saura. Exposición Antológica 1948-1980*, Madrid, Edificio Arbós; Barcelona, Fundación Miró, 1980 (exposición a cargo de José Ayllón)
- *Antonio Saura. Pinturas 1956-1985*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1989 (exposición a cargo de Rainer Michael Mason)
- *Antonio Suárez. Avatares de un lenguaje pictórico (1957-1994)*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1995 (exposición a cargo de José María Iglesias)
- *Antonio Suárez. Pinturas, dibujos y monotipos (1947-1957)*, Gijón, Centro de Cultura Antiguo Instituto Gijón, 1999 (exposición a cargo de Rosa M.^a García Quirós)
- *Arte Abstracto*, Madrid, Galería Fernando Fe, 1954 (exposición a cargo de Manuel Conde)
- *Arte para después de una guerra*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad, 1993 (exposición a cargo de Javier Tusell y Álvaro Martínez-Novillo)

- *Art of this Century. Objets, drawings, photographs, paintings, sculpture, collages. 1910 to 1942*, Nueva York, Peggy Guggenheim Gallery, 1942 (exposición a cargo de André Breton, Marcel Duchamp y Max Ernst)
- *Asger Jorn*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2002 (exposición a cargo de Nuria Enguita Mayo)
- *Aurelio Suárez*, Gijón, Galería Tantra, 1975 (exposición a cargo de Francisco Carantoña)
- *Automatismos paralelos. La Europa de los Movimientos Experimentales 1944-1956*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad, 1992 (exposición a cargo de Emmanuel Guigon)
- *Basterretxea. Antológica*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1987 (exposición a cargo de Ibon de Basterretxea)
- *Ben Nicholson*, Londres, Tate Gallery, 1993 (exposición a cargo de Jeremy Lewison)
- *Ben Nicholson*, Valencia, Institut Valencia d'Art Modern, 2002 (exposición a cargo de Jeremy Lewison)
- *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936*, Valencia, Albacete, Castellón, Murcia, Valladolid, Vigo, León, Santander, Madrid, 1994 (exposición a cargo de Paloma Esteban Leal)
- *Calder: la gravedad y la gracia*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003 (exposición a cargo de Carmen Giménez y Alexander S. C. Rower)
- *Canogar*, La Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 1996 (exposición a cargo de Luis María Caruncho)
- *Canogar. Cincuenta años de pintura*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001 (exposición a cargo de Víctor Nieto Alcaide)
- *Carlos Pascual de Lara. Donació/Donación*, Valencia, IVAM Institut Valencia d'Art Modern, 2001 (exposición a cargo de David Rodríguez)
- *Ciudad de Ceniza. El surrealismo en la postguerra española*, Teruel, Museo de Teruel, 1992 (exposición a cargo de Emmanuel Guigon)
- *Clavo*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1990
- *Colección Pedro Masaveu. Pintura del siglo XX*, Gijón, Palacio de Revillagigedo, 1997 (exposición a cargo de Javier Barón Thaidigsmann)

- *Colectiva Colegio Mayor Nebrija*, Madrid, Colegio Mayor Nebrija, 1956 (prólogo de Ángel Ferrant y Luis Feito)
- *Dau al Set*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999 (exposición a cargo de Enric Granell y Emmanuel Guigon)
- *Dau al Set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1998 (exposición a cargo de Enric Granell y Emmanuel Guigon)
- *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1991 (exposición a cargo de Ana Vázquez de Parga)
- *Dulce María Loynaz y la Ciudad de las Columnas. La Ciudad de La Habana vista por sus pintores*, Alcalá de Henares, Sala de Arte 1-2-9-3; Oviedo, Sala de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias; Santiago de Compostela, Casa de la Parra; Cádiz, Palacio Provincial, 1993 (exposición a cargo de Jesús Cañete Ochoa y Fernando Fernández Lanza)
- *El arte abstracto y la galería Denise René*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001 (exposición a cargo de Serge Fauchereau).
- *El arte moderno en los Estados Unidos. Selección de las Colecciones del Museum of Modern Art*, Barcelona, Museo de Arte Moderno, 1955
- *El color de las Vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990, en la colección Argentaria*, Vigo, Casa das Artes, 1994
- *El Jardín de las Cinco Lunas. Antonio Saura surrealista. 1948-1956*, Teruel, Museo de Teruel, 1993 (exposición a cargo de Emmanuel Guigon)
- *El museo imaginario. Arte canario. 1930-1990*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1992 (exposición a cargo de Fernando Castro)
- *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994-95 (exposición a cargo de Martí Peran, Alícia Suárez y Mercè Vidal)
- *El objeto surrealista en España*, Teruel, Museo de Teruel, 1990 (exposición a cargo de Emmanuel Guigon)
- *El Pabellón español en la Exposición Internacional de París*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987 (exposición a cargo de Josefina Alix)

- *El Paso*, Granada, Banco de Granada, 1978 (exposición con prólogo de M. Revilla Uceda)
- *El Paso después del Paso en la Colección de la Fundación Juan March*, Madrid, Fundación Juan March, 1988 (exposición a cargo de Juan Manuel Bonet)
- *El siglo de Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987 (exposición a cargo de Francisco Calvo Serraller y Tomás Llorens)
- *El surrealismo en España*, Madrid, Galería Multitud, 1976 (exposición a cargo de Ángel González y Calvo Serraller)
- *El surrealismo en España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994 (exposición a cargo de Lucía García de Carpi y Josefina Alix)
- *El taller de José Caballero*, Madrid, Multitud, 1977.
- *En el tiempo de El Paso*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2002 (exposición a cargo de Javier Tusell)
- *Equipo 57*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- *Escuela de Zaragoza*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1965 (exposición a cargo de Alexandre Cirici Pellicer)
- *Escuela de Vallecas. 1927-1936. 1939-1942*, Madrid, Centro Cultural Alberto Sánchez, 1984 (exposición a cargo de Francisco Calvo Serraller)
- *España en la XXVIII Bienal de Venecia*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, Pabellón de España, 1956 (selección a cargo del Marques de Lozoya)
- *España en la XXIX Bienal de Venecia*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, Pabellón de España, 1958 (selección a cargo de Luis González Robles)
- *Estética y arte abstracto*, Madrid, Ateneo, 1966 (exposición con prólogo de Cirilo Luis Popovici)
- *Eudald Serra. Rastros de vida*, Barcelona, Palau de la Virreina, 1998 (exposición a cargo de Fernando Marzá y Pepe Serra)
- *Eugenio d'Ors del arte a la letra*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997 (exposición a cargo de Laura Mercader)
- *Exposición Antológica. Escuela de Madrid*, Madrid, Sala de Exposiciones Casa del Monte, 1990 (exposición a cargo de Javier Tusell y Álvaro Martínez-Novillo)

- *Exposición Caneja*, Madrid, Museo de Arte Moderno, 1951
- *Exposición conmemorativa de la Escuela de Altamira*, Santillana del Mar, Torre de Don Borja, 1981 (exposición a cargo de Francisco Calvo Serraller)
- *Exposición conmemorativa del Primer Salón de los Once*, Madrid, Biosca, 1973
- *Exposición de Arte Español Contemporáneo*, Buenos Aires, 1947 (a cargo del Marqués de Lozoya)
- *Exposición de Arte Italiano Contemporáneo*, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, 1948 (a cargo de Carlo Cardazo)
- *Exposición de pintura de la Escuela de Madrid y el Grupo El Paso*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1978
- *F. Ferreras. Espacio y Silencio, como una alegoría*, Madrid, Galería Juana Mordó, 1976 (exposición a cargo de Miguel Logroño)
- *Ferreras. Exposición antológica*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1999 (exposición a cargo de Javier Tusell)
- *Feito*, Madrid, Ateneo, 1963 (exposición con prólogo de François-Albert Viallet y Carlos Antonio Areán)
- *Feito*, Madrid, Caja del Monte de Piedad, 1991 (exposición a cargo de Francisco Calvo Serraller y Juan Manuel Bonet)
- *Feito. Circa 1960*, Madrid, Galería Jorge Mara, 1995 (exposición a cargo de Juan Manuel Bonet)
- *Feito. El lirismo castellano y la tradición mística*, París, Galerie Arnaud, 1959 (prólogo de Pierre Restany)
- *Feito. Obra 1952-2002*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002 (exposición a cargo de Marta González Orbegozo)
- *Fermín Aguayo*, Madrid, Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976 (exposición a cargo de Antonio Bonet Correa)
- *Fermín Aguayo. 1926-1977*, Zaragoza, Palacio de la Lonja, 1985 (exposición a cargo de Pablo J. Rico)
- *Forjar el espacio : la escultura forjada en el siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Valencia, IVAM Centre Julio González; Calais, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, 1998 (exposición a cargo de Serge Fauchereau)

- *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2001-2002 (exposición a cargo de Tomàs Llorens)
- *Francisco Ferreras*, Madrid, Fernando Fe, 1954 (prólogo de Manuel Conde)
- *Francisco Ferreras*, Madrid, Ateneo, 1959 (prólogo de Miguel Fisac)
- *Gaceta de Arte y su época, 1932-1936*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997 (exposición a cargo de Emmanuel Guigon)
- *Gerardo Rueda. Exposición Retrospectiva, 1941-1996*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001 (exposición a cargo de Tomàs Llorens)
- *Gregorio del Olmo*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1989 (exposición a cargo de Luis María Caruncho Amat)
- *Grupo Parpalló. 1956-1961*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1991
- *Grupo Pórtico de Zaragoza*, Santander, Saloncillo Alerta, 1949 (prólogo de Mathias Goeritz)
- *Grupo Pórtico. 1947-1952*, Zaragoza, Palacio de La Lonja, 1993 (exposición a cargo de Gonzalo M. Borrás y Concepción Lomba)
- *Guerrero*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994 (exposición a cargo de Marta González Orbegozo)
- *Henry Moore*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1946 (prólogo de James Johnson Sweeney)
- *Homenaje a Manolo Millares*, Madrid, Galería Juana Mordó, 1973 (exposición a cargo de José Ayllón)
- *Informa y materia en la pintura española contemporánea*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1982
- *Isidro Nonell (1873-1911). Primera Exposición. Academia Breve de Crítica de Arte*, Madrid, Galería Biosca [1942] (prólogo de Eugenio d'Ors)
- *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1993 (exposición a cargo de Guillermo de Osma)
- *J. M. Caneja (1905-1988)*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1994 (exposición a cargo de Jaime Villán)
- *J. Torres-García (1974-1949) Exposición antológica*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973 (exposición a cargo de Enric Jordi y José Pedro Argul)

- *Jean Dubuffet. Del paisaje físico al paisaje mental*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación “la Caixa”, 1992 (exposición a cargo de Armande de Trentinian)
- *Jean Lecoultre*, Madrid, Galería Clan, 1951
- *Jean Lecoultre*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2002 (exposición a cargo de Emmanuel Guigon)
- *José Caballero*, Lisboa, Fundación Gulbenkian, 1973 (exposición a cargo de Vicente Aguilera Cerni)
- *José Caballero. Exposición antológica. 1931-1991*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992 (exposición a cargo de Luis María Caruncho)
- *José Guerrero*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta – Banco de Granada, 1976
- *José Guerrero y la nueva escala óptica*, Madrid, Juana Mordó, 1976 (exposición a cargo de Antonio Bonet Correa)
- *José Guerrero*, Madrid, Edificio Arbós, 1980 (exposición a cargo de Juan Manuel Bonet)
- *José Guerrero*, Logroño, Sala Amós Salvador, 1996 (exposición a cargo de Dolores Durán Ucar)
- *José Guerrero. Pintura 1950-1990*, Granada, Palacio de los Condes de Gabia; Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, 1990 (exposición a cargo de Carmen Carmona y Juan Manuel Bonet)
- *José Guerrero: La colección del centro*, Granada, Diputación de Granada, 2000 (exposición a cargo de Yolanda Romero Gómez)
- *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995 (exposición a cargo de María Dolores Jiménez-Blanco)
- *Juan Manuel Caneja. Exposición Antológica*, Madrid, Sala de la Dirección General de Bellas Artes, 1984 (exposición a cargo de Paloma Alarcó)
- *Juan Manuel Caneja*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003 (exposición a cargo de Francisco Calvo Serraller)
- *Juana Concepción Francés y su poesía pictórica*, Madrid, Ateneo, 1958 (exposición con prólogo de Cirilo Popovici)
- *Juana Francés*, Gijón, Palacio Revillagigedo. Caja de Ahorros de Asturias, 1993

- *Juana Francés. 1924-1990. Exposición homenaje*, Alicante, Sala Municipal de Exposiciones, 1995 (a cargo de Arcadio Blasco)
- *Juli Ramis*, Palma de Mallorca, Llotja, 1991 (catalogo de exposición a cargo de Joana M.^a Palou)
- *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*, Barcelona, Centro Cultural de la Fundació "La Caixa", 1996 (exposición a cargo de Gabriel Luis Cabrero y Patricia Molins)
- *L'informe. Mode d'emploi*, París, Centre Georges Pompidou, 1996 (exposición a cargo de Yves-Alain Bois y Rosalind E. Krauss)
- *La Escuela de Altamira*, Santillana del Mar, Casas del Águila y La Parra, 1998 (exposición a cargo de Fernando Francés y Fernando Huici)
- *La escultura española contemporánea*, Madrid, Buchholz, 1947
- *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, Gijón, Centro Cultural Cajastur. Palacio de Revillagigedo, 1998 (exposición a cargo de Ana Vázquez de Parga)
- *La pintura de Gerardo Rueda*, Madrid, Ateneo, 1958 (prólogo de Manuel Sánchez Camargo)
- *La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo*, Helsinki, Museo de Arte de Pori, 1985 (exposición a cargo de Francisco Calvo Serraller y José Ayllón)
- *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995 (exposición a cargo de Jaime Brihuega y Concepción Lomba)
- *La vanguardia española contemporánea en la Colección Grupo Banco Hispanoamericano*, Gijón, Consejería de Educación Principado de Asturias, 1985 (exposición a cargo de Javier Barón)
- *Labra*, Madrid, Ateneo, 1955 (prólogo de Miguel Fisac)
- *Lago, Guerrero, Palazuelo, Valdivieso, Ferreira, Lara*, Madrid, Galería Buchholz, 1947
- *Lara, Lago y Valdivieso*, Madrid, Galería Theo, 1971 (prólogo de Luis Rosales)
- *Las arpilleras de Millares*, Madrid, Ateneo, 1957 (prólogo de Cirilo Luis Popovici)
- *Legado Juan Manuel Díaz-Caneja en el IVAM*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997 (exposición a cargo de Teresa Millet)

- *Les Réalismes*, París, Centre Georges Pompidou, 1980 (exposición a cargo de Gérard Régnier)
- *Los ecos de Mathias Goeritz*, 2 vol., México DF, Antiguo Colegio de San Ildefonso - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997 (exposición a cargo de Ferruccio Asta)
- *Lucio Muñoz*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988 (exposición a cargo de Juan Manuel Bonet y María Luisa Martín de Árgila)
- *Luis Castellanos. 1915-1946*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1996 (exposición a cargo de Álvaro Martínez-Novillo)
- *Luis Feito*, Madrid, Galería Fernando Fe, 1954 (prólogo de Carlos Edmundo de Ory)
- *Maestros del Arte Abstracto. Serigrafías*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 1954 (exposición con prólogo de Cirilo Luis Popovici)
- *Manrique. Arte y naturaleza*, Sevilla, Exposición Universal. Pabellón de Canarias, 1992 (exposición a cargo de Fernando Castro y Francisco Galante)
- *Manuel Millares. 1926-1972*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975
- *Manuel Rivera*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1959 (prólogo de Luis González Robles)
- *Manuel Rivera*, Granada, Palacio de los Condes de Gabia - Diputación Provincial de Granada, 1990 (exposición a cargo de Yolanda Romero Gómez)
- *Manuel Rivera*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Santillana del Mar, Casa del Águila y de la Parra; Granada, Palacio de los Condes de Gabia, 1997 (exposición a cargo de María José Salazar)
- *Manuel Viola. Exposición antológica*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1988 (exposición a cargo de Cristina Giménez Navarro)
- *Martín Chirino*, Las Palmas de Gran Canaria, Consejería de Cultura y Deportes, 1987 (exposición a cargo de Antonio Zaya)
- *Martín Chirino. Retrospectiva*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991 (exposición a cargo de Ana Beristain)
- *Mathias Goeritz en Altamira (1948)*, Madrid, Galería Multitud, 1978 (prólogo de Ricardo Gullón)
- *Masson. L'insurgé du Xxème siècle*, Roma, Accademia di Francia a Roma, 1989 (exposición a cargo de Cleto Polcina)

- *Miguel Villá*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1998 (exposición a cargo de Javier Tusell y Antonio Urrutia)
- *Millares. Obra en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, La Regenta; Santa Cruz de Tenerife, Casa de la Cultura, 1989 (exposición a cargo de Ángeles Alemán)
- *Millares*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992 (exposición a cargo de Juan Manuel Bonet)
- *Mimesis. Realismos modernos*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid, 2005 (exposición a cargo de Tomàs Llorens)
- *Modest Cuixart. Exposició antològica*, Barcelona, Palau Robert, 1991 (exposición a cargo de Marc Cuixart y Enric Granell)
- *Modest Cuixart. Exposición antológica*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1995 (exposición a cargo de Marisa Oropesa)
- *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1996 (exposición a cargo de Enrique Granell y Emmanuel Guigon)
- *Naturalezas españolas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987 (exposición a cargo de Ana Vázquez de Parga y Francisco Calvo Serraller)
- *O proceso abstracto. Artistas gallegos 1950-1979*, Santiago de Compostela, Palacio de la Ópera, Exposiciones y Congresos, 1993 (exposición a cargo de Maria Luisa Sobrino, Juan de Nieves y María José Ruíz)
- *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Londres, Tate Gallery, 1990 (exposición a cargo de Elizabeth Cowling y Jennifer Mundy)
- *Oteiza. Propósito experimental*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones; Bilbao, Museo de Bellas Artes; Barcelona, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1988 (exposición a cargo de Txomin Badiola)
- *Oteiza, mito y modernidad*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2004 (exposición a cargo de Margit Rowell)
- *Pablo Serrano. Exposición Antológica (1908-1985)*, Elche, Museu d'Art Contemporani d'Elx, 1985
- *Pablo Serrano. 1908-1985*, Gijón, Palacio Revillagigedo. Caja de Ahorros de Asturias, 1993 (exposición a cargo de Gonzalo M. Borrás Gualis)

- *Pablo Serrano*, Zaragoza, Fundación Pablo Serrano, 1994
- *Palazuelo. Geometrías espirituales*, Burgos, Centro Cultural Casa del Cordón, 1994 (exposición a cargo de Kewin Power)
- *Palazuelo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995 (exposición a cargo de Marga González Orbezo)
- *Otro Arte*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo. Sala Negra, 1957
- *París 1930. Arte abstracto / Arte concreto*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1990 (exposición a cargo de Gladys Fabre y Ryszard Stanislawski)
- *Paris-Paris. 1937-1957*, París, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1992 (exposición celebrada en 1981 a cargo de Germain Viatte)
- *Paul Klee*, Valencia, IVAM Centre Julio González; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998 (exposición a cargo de Emmanuel Guigon y Tomàs Llorens)
- *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*, Fráncfort, Schirn Kunsthalle; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991 (exposición a cargo de Eugenio Carmona)
- *Pintura Española. Aspectos de una década. 1955-1965*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988
- *Pinturas de Guerrero, Lago, Valdivieso, Lara*, Madrid, Galería Buchholz, 1949
- *Plácido Fleitas. Naturaleza y escultura*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Santa Cruz de Tenerife, Centro de Arte La Granja, 2000 (exposición a cargo de Josefina Alix)
- *Rafael Canogar. 1957-1980*, Zaragoza, Sala Luzán, 1980 (exposición a cargo de Juan-Eduardo Cirlot)
- *Rafael Santos Torroella. En los márgenes de la poesía y el arte*, Madrid, Residencia de Estudiantes - Círculo de Bellas Artes, 2003 (exposición a cargo de Elvira Maluquer y Jaume Vidal Oliveras)
- *Ràfols Casamada. Exposición antológica. 1957-1985*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1986 (exposición a cargo de Gloria Moure)- *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Valencia, IVAM Centre Julio González; Madrid, Fundación Caja de Madrid; Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997-98 (exposición a cargo de Marga Paz)
- *Santiago Lagunas. Antológica*, Logroño, Sala Amos Salvador, 1991

- *Saura*, Sevilla, Centro de Arte M-11, 1974 (exposición a cargo de Juan Manuel Bonet)
- *Saura. Damas*, Palma de Mallorca, Museu d'Art Espanyol Contemporani, 2003
- *Saura. Damas*, Madrid, Fundación Juan March, 2005 (prólogo de Francisco Calvo Serraller)
- *Sculpture and Drawings by Henry Moore*, Londres, The British Council, Venecia, Biennale, 1948 (prólogo de Herbert Read)
- *Surrealismo en España*, Madrid, Galería Multitud, 1975 (exposición a cargo de Francisco Calvo Serraller y Ángel González García)
- *Tàpies. Extensiones de la realidad*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1990 (exposición a cargo de Gloria Moure y Manuel J. Borja Villel)
- *Tàpies. Comunicació sobre el mur*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies; Valencia, IVAM Centre Julio González; Londres, Serpentine Gallery, 1992 (exposición a cargo de Manuel J. Borja-Villel)
- *Tàpies. Celebració de la mel*, Barcelona, Fundació Tàpies, 1993 (exposición a cargo de Manuel J. Borja-Villel)
- *Tendencias recientes en la pintura francesa. 1945-55*, Madrid, Museo de Arte Moderno, 1955 (exposición a cargo de Jacques Lassaigne)
- *Tharrats*, Barcelona, Sala Gaspar, 1978
- *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la postguerra*, Madrid, Centro Conde Duque, 1998 (exposición a cargo de Chus Tudelilla y José Carlos Mainer)
- *Torres García*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Valencia, IVAM-Centre Julio González, 1991 (exposición a cargo de Tomàs Llorens)
- *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil*, Madrid, Sala de las Alhajas, 1999 (exposición a cargo de Jaime Brihuega y Ángel Llorente)
- *Un siglo de arte español. Exposición conmemorativa del primer centenario de las Exposiciones Nacionales*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1956 (catálogo de exposición)
- *Vehémenes Confrontées* París, Galerie Nina Dausset, 8-II-1951 (exposición a cargo de Michel Tapié)
- *Veinte años de pintura española contemporánea*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1959 (catálogo de exposición)

- *Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", 1993 (exposición a cargo de Victoria Combalía)
- *Viola esencial. Pinturas 1947-1986*, Gijón, Palacio de Revillagigedo. Caja de Asturias, 1994 (exposición a cargo de Ramón Álvarez)
- *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y Canarias. 1910-1960*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1992
- *Willi Baumeister*, Madrid, Galería Buchholz, 1957 (exposición a cargo de Will Grohmann)
- *Willi Wakonigg y su mundo. 1914-2000*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2001 (exposición a cargo de Guillermo de Osma)

Artículos de revista

- AA.VV.: "El mundo de los libros", *Ínsula*, n.º 36, Madrid, 15-XII-1948
- _____ "Encuesta sobre pintura", *Correo Literario*, n.º 25, Madrid, 1-VI-1951
- _____ "Contestación a José Francés", *Correo Literario*, n.º 32, Madrid, 15-IX-1951
- _____ "Votos de calidad. La revancha de los 'chibiris'", *Madrid*, Madrid, 12-XI-1951
- _____ "Dicen unos cuantos artistas", *Madrid*, Madrid, 14-XI-1951
- _____ "Texto íntegro escrito elevado por los abstractos", *Correo Literario*, n.º 80, Madrid, 15-IX-1953
- _____ "La verdad y la máscara del arte nuevo", *La Estafeta Literaria*, n.ºs 154-168, XI-1958/IV-1959
- ABRIL, Luis: "Cinco años de arte nuevo", *Índice de Artes y Letras*, n.º 32, Madrid, VIII/IX-1950
- _____ "Marc Chagall y su mundo mágico", *Índice de Artes y Letras*, n.º 37, Madrid, II-1951
- AGUILERA CERNI, Vicente: "Sobre los orígenes del arte abstracto", *Ínsula*, n.º 104, Madrid, 1-VIII-1954
- _____ "Manolo Millares", *Punta Europa*, n.º 12, Madrid, XII-1956
- AGUIRRE, J. M.: "Cinco preguntas a Santiago Lagunas", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 54-55, Madrid, IX-1952
- ALBA, Emilio: "Las tendencias nuevas están capacitadas para dar al arte religioso sus auténtica razón de ser", *Correo Literario*, n.ºs 34-35, Madrid, 1-XI-1951
- ALBAREDA, hermanos: "Exposición Saura", *El Noticiero*, Zaragoza, 29-X-1950
- ALFARO, Emilio: "Arte: una conferencia en el Mercantil", *Hoja del Lunes*, Zaragoza, 12-I-1948
- ALVARD, Julien: "Feito", *Cimaise*, serie 2, n.º 5, París, IV-1955.
- _____ "Stubbing", *Cimaise*, serie 4, n.º 5, París, V/VI-1957
- ÁLVAREZ de MIRANDA, Ángel: "Labra. Lenguaje religioso de una pintura", *Mundo Hispánico*, n.º 96, Madrid, III-1956

- ÁLVAREZ de SOTOMAYOR, Fernando: "¿Quiénes son los locos?", *Madrid*, Madrid, 8-XI-1951
- _____ "Lo que pido a todos, calidad", *Correo Literario*, n.º 39, Madrid, 1-I-1952
- AMON, Santiago: "Conversaciones con Saura sobre EL PASO", *El País*, Madrid, 15-I-1978
- ANGUERA, M.^a del Mar: "La biblioteca de Santiago Lagunas: lecturas del 'Grupo Pórtico' (1947-1952)", en *Actas del XIII Congreso de Historia del Arte*, Granada, 2000, pp. 417-421.
- ANÓNIMO: Anuncio publicitario en *Arte y Hogar*, n.º 14, Madrid, III-1945
- _____ "De Arte. Próximas exposiciones", *Informaciones*, Madrid, 23-V-1945
- _____ "Resurrección de Pablo Picasso", *Cartel de las Artes*, n.º 10, Madrid, 10-III-1946
- _____ "Arte y Artistas. Exposición de Daniel Vázquez Díaz", *ABC*, Madrid, 18-V-1947
- _____ "El arte abstracto", *Índice de las Artes*, n.º 15, Madrid, X-1947
- _____ "Las manos creadoras: Un escultor de temperamento. Mallo", *Pueblo*, Madrid, 26-XII-1947
- _____ "La Exposición 'Cuatro pintores de hoy' en el Centro Mercantil", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 11-I-1948
- _____ "Al margen de una exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13-I-1948
- _____ "De arte y de otras cosas", *Amanecer*, Zaragoza, 13-I-1948
- _____ "Los premios de pintura y escultura de la Bienal de Venecia", *ABC*, Madrid, 13-VI-1948
- _____ "Arte nuevo para los estudiantes", *La Hora*, n.º 81, Madrid, 30-IV-1948
- _____ "Ángel Crespo organiza en Madrid la Exposición de '16 artistas de hoy'", *Lanza*, Ciudad Real, 30-IV-1948
- _____ "Los premios de pintura y escultura de la Bienal de Venecia", *ABC*, Madrid, 13-VI-1948
- _____ "Conversaciones Católicas Internacionales de San Sebastián", *Ecclesia*, año VIII, n.º 378, Madrid, 9-X-1948
- _____ "En Madrid hay treinta galerías de arte y cada día se abre una exposición", *Mundo Hispánico*, n.º 11, Madrid, I-1949

- _____ "Libros extranjeros. Arte", *Índice de las Artes y las Letras*, n.º 23, Madrid, X-1949
- _____ "Dalí, en Madrid", *Informaciones*, Madrid, 27-X-1949
- _____ "Dalí: protestas y aplausos", *Informaciones*, Madrid, 2-XI-1949
- _____ "El 'Tenorio', de Dalí", *ABC*, Madrid, 6-XI-1949
- _____ "Madrid va a contar con una librería-club", *Índice de Artes y Letras*, n.º 26, Madrid, II-1950
- _____ "Salvador Dalí se niega a recibir a Picasso, tachando de hipócrita la ideología comunista", *ABC*, Madrid, 6-III-1950
- _____ "En torno al Salón de los Once", *Informaciones*, Madrid, 17-III-1950
- _____ "Cuixart, Tapies y Ponç", *Índice de Artes y Letras*, n.º 27, Madrid, III-1950
- _____ "Carlos Ferreira", *Índice de Artes y Letras*, n.º 30, Madrid, VI-1950
- _____ "Salvador Dalí busca a sus amigos y no los encuentra (a propósito de unas declaraciones del pintor)", *Correo Literario*, n.º 5, Madrid, 1-VIII-1950
- _____ "Debate sobre la pintura moderna", *Ínsula*, n.º 56, Madrid, 15-VIII-1950
- _____ "¿Normas más flexibles para el arte rojo?", *Arbor*, t. XVII, n.º 60, Madrid, XII-1950, pp. 422-426
- _____ "Tony Stubbing", *Correo Literario*, n.º 17, Madrid, 1-I-1951
- _____ "Convocatoria de la Bienal Hispanoamericana de Arte", *Correo Literario*, n.º 20, Madrid, 15-III-1951
- _____ "Las Conversaciones Católicas de Ávila", *Ecclesia*, n.º 517, Madrid, 9-VI-1951
- _____ "Feria de la vanidad", *Índice de Artes y Letras*, n.º 42, Madrid, VII-1951
- _____ "Declaraciones del pintor Juan Manuel Caneja", *Correo Literario*, n.º 29, Madrid, 1-VIII-1951
- _____ "Una pregunta a la Bienal", *Índice de Artes y Letras*, n.º 43, Madrid, 10-IX-1951
- _____ "Bienal", *Índice de Artes y Letras*, n.º 44, Madrid, 15-X-1951
- _____ "Inauguración de la I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte", *Correo Literario*, n.ºs 34-35, Madrid, 1-XI-1951
- _____ "Carlos Lara", *Índice de Artes y Letras (Suplemento de Arte)*, n.º 46, Madrid, XII-1951

- _____ "La Iglesia admite las manifestaciones de arte moderno sólo en tanto que, con la debida reverencia, sirvan a los ritos sagrados", *ABC*, Madrid, 26-VIII-1952
- _____ "Picasso desobedece", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 54-55, Madrid, IX-1952
- _____ "La Semana de Arte", *Correo Literario*, Madrid, n.º 57, 1-X-1952
- _____ "Exposición Valdivieso", *Correo Literario*, n.º 59, Madrid, 1-XI-1952
- _____ "Exposición Mampaso", *Correo Literario*, n.º 61, Madrid, 1-XII-1952
- _____ "El Salón de los Once", *Correo Literario*, n.º 65, Madrid, 1-II-1953
- _____ "La gran muestra cubista de París", *Informaciones*, Madrid, 10-II-1953
- _____ "Tapiés", *Correo Literario*, n.º 72, Madrid, 15-V-1953
- _____ "Los directores de las salas de exposición madrileñas, de acuerdo con la Bienal", *Correo Literario*, n.º 83, Madrid, 1-XI-1953
- _____ "Farreras", *Arte y Hogar*, 2ª ép., n.º 95, Madrid, II-1953
- _____ "Un escultor y tres pintores en el Hilton", *Cortijos y Rascacielos*, n.º 80, Madrid, 1954
- _____ "Paris. Un mito", *Índice de Artes y Letras*, n.º 77, Madrid, II-1955
- _____ "El anhelo de un arte unitario", *Mundo Hispánico*, n.º 85, Madrid, IV-1955
- _____ "Exposición de pintura francesa", *Informaciones*, Madrid, 25-V-1955
- _____ "Exposición de pintores y escultores norteamericanos", *ABC*, 6-XII-1955
- _____ "Madrid vive su arte", *Mundo Hispánico*, n.º especial, Madrid, 1955
- _____ "La vanguardia del arte del mundo es española", *Mundo Hispánico*, n.º especial, Madrid, 1955.
- _____ "Labra. Lenguaje religioso de una pintura", *Mundo Hispánico*, n.º 96, Madrid, III-1956
- _____ "Labra. Premio en la Bienal de Venecia", *Mundo Hispánico*, n.º 101, Madrid, VIII-1956
- _____ "Nueva escultura inglesa", *Índice de Artes y Letras*, n.º 94, Madrid, XI-1956
- ANÓNIMO [EDITORIAL]: "El arte abstracto", *Índice de las Artes*, n.º 15, Madrid, X-1947
- _____ "La revancha de los 'chibiris", *Madrid*, Madrid, 9-XI-1951
- _____ "Nosotros, no", *Madrid*, Madrid, 12-XI-1951

- _____ "El tema no es baladí. Surrealismo, comunismo y conversiones sospechosas", *Madrid*, 21-XI-1951
- _____ "Decálogo vagamente aproximativo de la pintura joven", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IX, n.º 26, Madrid, II-1952, p. 132-133
- _____ "¿Qué es el arte? ...", *Índice de Artes y Letras*, n.º 103, Madrid, VII-1957
- ANÓNIMO [SANTOS TORROELLA, Rafael]: "Debate en torno al arte abstracto", *Revista de Ideas Estéticas*, t. VII, n.º 25, Madrid, I/III-1949, pp. 75-107
- ARANGUREN, José Luis L.: "La novedad, única posibilidad", *Correo Literario*, n.º 30, Madrid, 15-VIII-1951
- _____ "Sobre arte y religión", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IX, n.º 26, Madrid, II-1952, pp. 184-189
- AREAN, Carlos: "El arte español desde 1940", *Arbor*, n.ºs 261-262, Madrid, IX/X-1967
- ARNALDO, Javier: "La escultura de Ángel Ferrant", *La Balsa de la Medusa*, n.º 21, Madrid, 1992, pp. 45-67
- _____ "Mathias Goeritz en la cultura española de postguerra. Ficción de una nueva prehistoria", *Kalías*, n.º 13, Valencia, 1995, pp. 93-105
- _____ "La tradición vanguardista en el panorama artístico de la postguerra: La abstracción como vuelta al orden", conferencia leída en el curso *Crítica de arte y modernidad en España. 1939-60*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 20-24 de julio de 1998
- _____ "España, 1950: La abstracción como vuelta al orden", *La Balsa de la Medusa*, n.ºs 55-56, Madrid, 2000, pp. 3-19.
- ARÓSTEGUI, Antonio: "Lo figurativo y lo abstracto (anotaciones a un artículo de Francisco de Cossío)", *La Estafeta Literaria*, n.º 73, Madrid, 8-XII-1956
- AYLLÓN, José: "Justificante de una exposición. ¡Qué crítica!", *Índice de Artes y Letras*, n.º 62, Madrid, IV-1953
- _____ "Arte, Escultura-tiempo-espacio. Alexander Calder", *Índice de Artes y Letras*, n.º54, Madrid, 15-IX-1953
- _____ "Respuesta a Luis Trabazo del grupo 'El Paso'", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 106-107, Madrid, IX/X-1957
- _____ "La pintura en blanco y negro", *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, pp. 112-116

- AZCOAGA, Enrique: "La escultura española contemporánea", *Índice de las Artes*, Madrid, n.º 12, III-1947
- _____ "La Exposición de Arte Español Contemporáneo en Buenos Aires", *Índice de las Artes*, n.º 15, Madrid, X-1947
- _____ "Crítica de Arte. Disposición crítica al comienzo de la temporada", *Índice de Artes y Letras*, n.º 23, X-1949
- BACHELARD, Gaston: "Le cosmos du fer", *Derrière le miroir*, París, X/XI-1956
- BARBERÁN, Cecilio: "Arte y artistas. La pintura de Miguel Villá", *ABC*, Madrid, 7-II-1945
- _____ "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 13-VI-45
- _____ "La escultura española contemporánea", *ABC*, Madrid, 3-IV-1947
- _____ "Exposición de los Pintores Indalianos", *Índice de Artes y Letras*, n.º 14, Madrid, VI-1947
- _____ "Arte de hoy. Exposiciones en Madrid", *Informaciones*, Madrid, 4-XII-1948
- _____ "Exposiciones en Madrid", *Informaciones*, Madrid, 11-V-1949
- _____ "Los aguafuertes de Rodríguez Luna", *Índice de Artes y Letras*, n.º 26, Madrid, II-1950
- _____ "El VII Salón de los Once se inauguró esta tarde", *Informaciones*, Madrid, 24-II-1950
- _____ "Arte de hoy. Nueva visión pictórica de Castilla, por Caneja", *Informaciones*, Madrid, 6-VI-1951
- BARCE, R.: "La pintura de Paredes Jardiel", *Índice de Artes y Letras*, n.º 103, Madrid, VII-1957
- BARÓN, JAVIER: "Aurelio Suárez", en *Arte Contemporáneo en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, s. d.
- BATAILLE, Georges: "L'Art Primitif", *Documents*, t. II, n.º 7, París, 1930
- BENET AURELL, J.: "Ràfols Casamada y la auténtica abstracción", *Índice de Artes y Letras*, n.º 91, Madrid, VII-1956
- _____ "El 'Otro Arte'", *Revista*, n.º 254, Barcelona, 23-II/1-III-1957
- _____ "Angel Ferrant (Galerías Syra)", *Revista*, n.º 265, Barcelona, 11/17-V-1957
- BOJ: "¿Pintura social? Viejo y nuevo arte de ideas", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 54-55, Madrid, IX-1952

- BONET, Juan Manuel: "La huella de Mathias Goeritz en España", *Cyan*, n.º 18, Madrid, otoño 1990, pp. 45-47
- _____ "Volviendo sobre EL PASO", *Guadalimar*, n.º 95, Madrid, 1988
- BORRAS, Tomás: "Medio siglo de ismos", *Mundo Hispánico*, n.º 33, Madrid, XII-1950
- BOZAL, Valeriano: "Antonio Saura: La metamorfosis del monstruo", *La Balsa de la Medusa*, n.º 14, Madrid, 1990, pp. 61-79
- _____ "La estela y el muro", *La Balsa de la Medusa*, n.º 24, Madrid, 1992, pp. 49-60
- BRETON, André: "Le message automatique", *Minotaure*, n.º 3, París, XII-1933
- _____ "Crise de l'objet", *Cahiers d'Art*, París, 1936
- _____ "Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste", *Minotaure*, n.º 12, París, V-1939
- BREUIL (abate): "L'Art Oriental d'Espagne", *Cahiers d'Art*, año V, n.º 3, 1930, pp. 136-138
- BUSUIOCEANU, Alejandro: "Lara y Valdivieso", *Ínsula*, n.º 41, Madrid, 15-V-1949
- CABALLERO, José: "El pintor catalán tiene razón", *Correo Literario*, n.º 19, Madrid, 1-III-1951
- _____ "Voy a explicar algunas cosas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IX, n.º 26, Madrid, II-1952, pp 227-230
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: "Los artistas académicos de la España de Franco frente a la reordenación de la vida artística nacional", *Archivo Español de Arte*, n.º 264, Madrid, 1993
- _____ "La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística de los años 50 y el caso Pablo Gargallo", *Boletín de Arte*, n.º 15, Universidad de Málaga, 1994, pp. 281-305.
- CABEZAS, Juan Antonio: "Estética y alquimia de Julio Ramis", *Correo Literario*, Madrid, n.º 27, 1-VII-1951
- CABRAL de MELO, Joao: "Tàpies, Cuixart, Ponç", *Cobalto 49*, n.º 3, Barcelona, 1949
- _____ "Tàpies, Cuixart, Ponç", *Cobalto 49*, Barcelona, n.º 3, 1950
- CALDERON, Manuel: "Luis González Robles habla del arte español en el franquismo", *ABC de las Artes*, Madrid, 4-VII-1997, p. 34-35
- CALLEJO, Carlos: "Un arte para pithecanthropus quiere erigir en los templos 'totems' polinésicos", *Correo Literario*, n.º 32, Madrid, 15-IX-1951

- CAMÓN AZNAR, José: "Dos pintores", *ABC*, Madrid, 20-X-1946
- _____ "Tendencias escultóricas españolas", *ABC*, Madrid, 13-IV-1947
- _____ "Los 'Instantes' de Vázquez Díaz", *ABC*, Madrid, 18-V-1947
- _____ "El arte francés moderno en los libros", *ABC*, Madrid, 8-VI-1947
- _____ "Arte y artistas. Revista de exposiciones", *ABC*, Madrid, 16-XI-1947
- _____ "Arte y artistas. Revista de exposiciones", *ABC*, Madrid, 21-XII-1947
- _____ "Panorama de la pintura actual", *Arbor*, n.º 25, Madrid, I-1948
- _____ "Arte y artistas: revista de exposiciones", *ABC*, Madrid, 15-II-1948
- _____ "Arte y artistas ", *ABC*, Madrid, 27-III-1948
- _____ "Arte y artistas: revista de exposiciones en Madrid", *ABC*, Madrid, 27-III-1948
- _____ "Arte y artistas: revista de exposiciones", *ABC*, Madrid, 13-VI-1948
- _____ "Cinco exposiciones de pintura han sido inauguradas en Madrid", *ABC*, Madrid, 24-X-1948
- _____ "Revista de exposiciones artísticas", *ABC*, Madrid, 7-XI-1948
- _____ "Arte y artistas: revista de exposiciones en Madrid", *ABC*, Madrid, 14-XI-1948
- _____ "Arte y artistas: revista de exposiciones", *ABC*, Madrid, 4-XII-1948
- _____ "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 22-I-1949
- _____ "Arte y artistas: revista de exposiciones en Madrid", *ABC*, Madrid, 3-IV-1949
- _____ "Exhibición de un conjunto de obras originales de pintores y escultores famosos", *ABC*, Madrid, 9-IV-1949
- _____ "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 23-IV-1949
- _____ "Arte y Artistas", *ABC*, Madrid, 16-XII-1949.
- _____ "Arte y artistas: Cossío, la duquesa de Nájera y Rodríguez Luna, en la actualidad pictórica madrileña", *ABC*, Madrid, 27-I-1950
- _____ "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 10-III-1950
- _____ "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 24-III-1950
- _____ "Arte y artistas. Los pintores Guerrero y Suárez, en la Sala Buchholz", *ABC*, Madrid, 4-V-1950
- _____ "Arte y artistas. El escultor Ferreira y el pintor Moreno de Cala, en la sala Palma", *ABC*, Madrid, 27-IV-1950
- _____ "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 6-VII-1950

- _____ "José Caballero ha exhibido estos días unas versiones subrealistas, muy personales, de alucinante interés", *ABC*, Madrid, 21-XII-1950
- _____ "El arte misional", *ABC*, Madrid, 5-VI-1951
- _____ "Arte y artistas. Caneja, en el Museo de Arte Moderno", *ABC*, Madrid, 17-VI-1951
- _____ "Existencialismo y pintura abstracta", *ABC*, Madrid, 2-X-1951
- _____ "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 10-X-1951
- _____ "Panorama de la Bienal", *ABC*, Madrid, 14-X-1951
- _____ "La escuela catalana en la Bienal", *ABC*, Madrid, 23-X-1951
- _____ "La Bienal como tema estético", *Correo Literario*, Madrid, n.º 37-38, 15-XII-1951
- _____ "El arte de Dalí", *ABC*, Madrid, 24-I-1952
- _____ "El arte como trascendencia", *ABC*, Madrid, 20-VIII-1952
- _____ "El ponderado sistema compositivo del pintor Mampaso", *ABC*, Madrid, 10-XII-1952
- _____ "La abstracción contra el espíritu", *ABC*, Madrid, 16-IX-1953
- _____ "Escultura al aire libre", *ABC. Edición semanal aérea*, Madrid, 19-XI-1953
- _____ "Arte y artistas", *ABC*, Madrid, 9-III-1954
- _____ "Artistas españoles en la exposición Bienal de Arte de Venecia", *Goya*, n.º 3, Madrid, XI/XII-1954, pp. 168-170.
- _____ "Arte en Madrid", *Goya*, n.º 4, Madrid, I/II-1955
- _____ "Esencialismo", *ABC*, Madrid, 4-IV-1955
- _____ "El arte en Madrid", *Goya*, n.º 6, Madrid, V/VI-1955
- _____ "Arte norteamericano moderno", *ABC*, 18-X-1955
- _____ "Arte", *ABC*, 11-XII-1955
- CAMPOY, Antonio Manuel: "Entrevista con Leopoldo Panero acerca de la Bienal", *Correo Literario*, Madrid, n.º 24, 15-V-1951
- _____ "Pancho Cossío está pintando dos apoteosis de Santa Teresa para la Iglesia de los Carmelitas Descalzos", *Correo Literario*, n.º 31, Madrid, 1-IX-1951
- _____ "Al habla con Pepe Caballero", *Correo Literario*, n.º 33, Madrid, 1-X-1951
- _____ "Diálogo con el pintor Carlos Lara, que acaba de decorar la basílica de Nuestra Señora de Atocha", *Correo Literario*, n.º 36, Madrid, 15-XI-1951

- CANO, José Luis: "Noticia retrospectiva del surrealismo español", *Arbor* t. XVI., n.º 54, Madrid, VI-1950, pp. 334-335
- CANOGAR, Rafael: "Tener los pies en la tierra", *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, pp. 70-72
- CAÑAS, Carlos Augusto: "La *Escuela de Altamira* y la pintura actual", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. VII, n.º 19, Madrid, I/II-1951
- CARVAJAL, Ángel Isac M. de: "Eugenio d'Ors: del Noucesntisme a la estética dirigida", *Cuadernos de Arte*, t. XVI, Departamento de Arte de la Universidad de Granada, 1984
- CASANOVA DE AYALA, Félix: "Anecdotario y teoría del 'postismo'", *Papeles de Son Armadans*, t. XXXV, n.º 104, Palma de Mallorca, XI-1964, pp. 18-30
- CASTILLO, Luis: "Otras exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, n.º 53, Madrid, 15-VII-1952
- _____ "Exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, n.º 58, Madrid, 15-XII-1952
- _____ "Exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, n.º 73, Madrid, III-1954
- _____ "Exposición de Luis Feito", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 52, Madrid, IV-1954
- _____ "Canogar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 52, Madrid, IV-1954
- _____ "Exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 74-75, Madrid, V/VI-1954
- CASTRO ARINES, José de: "Una exposición ejemplar", *El Correo Español del Pueblo Vasco*, Bilbao, 14-II-1948
- _____ "La Exposición de Buchholz", *El Correo Español del Pueblo Vasco*, Bilbao, 18-VII-1948
- _____ "La pintura de J. Manuel Viola", *Informaciones*, Madrid, 10-II-1953
- _____ "Colectiva", *Informaciones*, Madrid, 10-III-1953
- _____ "Arte Fantástico", *Informaciones*, Madrid, 17-III-1953
- _____ "Antoni Tapies", *Informaciones*, Madrid, 28-IV-1953
- _____ "El Salón de los Once", *Informaciones*, Madrid, 26-V-1953
- _____ "Antonio Quirós, un mágico pintor abstracto", *Informaciones*, Madrid, 30-VI-1953
- _____ "Ángel Ferrant y la escultura móvil", *Informaciones*, Madrid, 21-VII-1953
- _____ "El arte abstracto y las conversaciones de Santander", *Informaciones*, Madrid, 25-VIII-1953

- _____ "Millares, Escobio, Palau", *Informaciones*, Madrid, 13-X-1953
- _____ "N. H. Stubbing", *Informaciones*, Madrid, 3-XI-1953
- _____ "Antonio Saura", *Informaciones*, Madrid, 3-XI-1953
- _____ "Las esculturas del Retiro", *Informaciones*, Madrid, 10-XI-1953
- _____ "Nieva", *Informaciones*, Madrid, 10-XI-1953
- _____ "Gregorio del Olmo o la serenidad del realismo", *Informaciones*, Madrid, 18-II-1954
- _____ "Arte Abstracto", *Informaciones*, Madrid, 20-II-1954
- _____ "Artistas de Hoy", *Informaciones*, Madrid, 10-IV-1954
- _____ "La obra varia de Javier Clavo", *Informaciones*, Madrid, 24-IV-1954
- _____ "Un escultor: Chillida", *Informaciones*, Madrid, 1-V-1954
- _____ "Farreras", *Informaciones*, Madrid, 1-V-1954
- _____ "El escultor Oteyza", *Informaciones*, Madrid, 8-V-1954
- _____ "Stubbing", *Informaciones*, Madrid, 22-V-1954
- _____ "Luis Feito", *Informaciones*, Madrid, 29-V-1954
- _____ "Lago Rivera", *Informaciones*, Madrid, 12-VI-1954
- _____ "Gerardo Rueda", *Informaciones*, Madrid, 26-VI-1954
- _____ "Los artistas en su estudio. Antonio Lago Rivera", *Informaciones*, Madrid, 10-VII-1954
- _____ "Los artistas en su estudio. El pintor Valdivieso y la sinceridad del arte actual", *Informaciones*, Madrid, 24-VII-1954
- _____ "Los pintores en su estudio. A Manuel Mampaso le parece admirable el arte de avanzada", *Informaciones*, Madrid, 18-IX-1954
- _____ "Los pintores en su estudio. Para Feito, están agotadas las posibilidades del arte realista", *Informaciones*, Madrid, 11-XII-1954
- _____ "Povedano", *Informaciones*, Madrid, 11-XII-1954
- _____ "Manrique", *Informaciones*, Madrid, 18-XII-1954
- _____ "Carlos Pascual de Lara y la pintura mural de nuestro tiempo", *Informaciones*, Madrid, 15-I-1955
- _____ "Cuatro artistas nuevos", *Informaciones*, Madrid, 15-I-1955
- _____ "Planes-Lara", *Informaciones*, Madrid, 29-I-1955

- _____ "Para César Manrique la pintura sólo tiene un futuro próximo: lo abstracto", *Informaciones*, Madrid, 5-II-1955
- _____ "Arcadio M. Blasco", *Informaciones*, Madrid, 12-II-1955
- _____ "Canogar", *Informaciones*, Madrid, 26-II-1955
- _____ "Luque", *Informaciones*, Madrid, 26-IV-1955
- _____ "Jean Lecoultre", *Informaciones*, Madrid, 30-IV-1955
- _____ "José María de Labra", *Informaciones*, Madrid, 7-V-1955
- _____ "Azpiazu", *Informaciones*, Madrid, 7-V-1955
- _____ "Doce artistas", *Informaciones*, Madrid, 21-V-1955
- _____ "Las exposiciones. Pintura francesa", *Informaciones*, Madrid, 11-VI-1955
- _____ "Rafael Canogar, el pintor abstracto no cree acabado al arte figurativo", *Informaciones*, Madrid, 16-VII-1955
- _____ "José Luis Sánchez. La universidad y la escultura", *Informaciones*, Madrid, 23-VII-1955
- _____ "Para Basterrechea, lo importante en arte es renovar y no arrastrar los mitos", *Informaciones*, Madrid, 27-VIII-1955
- _____ "José Ramón Azpiazu, arquitecto y escultor", *Informaciones*, Madrid, 17-IX-1955
- _____ "Para Manuel Viola la pintura está unida a la vida", *Informaciones*, Madrid, 24-IX-1955
- _____ "Francisco Ferreras", *Informaciones*, Madrid, 19-XI-1955
- _____ "Manolo Millares", *Informaciones*, Madrid, 19-XI-1955
- _____ "Luis Feito, pintor", *Informaciones*, Madrid, 3-XII-1955
- _____ "Rafael Canogar", *Informaciones*, Madrid, 31-XII-1955
- _____ "Pinturas de Valdivieso", *Informaciones*, Madrid, 18-II-1956
- _____ "Antonio Saura", *Informaciones*, Madrid, 25-II-1956
- _____ "La pintura de Blasco", *Informaciones*, Madrid, 7-IV-1956
- _____ "La pintura de Guillermo Delgado", *Informaciones*, Madrid, 19-V-1956
- _____ "La pintura de Quirós", *Informaciones*, Madrid, 26-V-1956
- _____ "Exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, Madrid, n.º 90, VI-1956
- _____ "José María de Labra y la pintura religiosa", *Informaciones*, Madrid, 4-VIII-1956
- _____ "Francisco Ferreras y la pintura no figurativa", *Informaciones*, Madrid, 18-VIII-1956

- _____ "De nuevo con Ferrant", *Informaciones*, Madrid, 13-X-1956
- _____ "Pintura y escultura en el Ateneo", *Informaciones*, Madrid, 19-I-1957
- _____ "Millares", *Informaciones*, Madrid, 16-II-1957
- _____ "Lucio", *Informaciones*, Madrid, 23-II-1957
- _____ "Gerardo Rueda", *Informaciones*, Madrid, 23-II-1957
- _____ "Antonio Quirós", *Informaciones*, Madrid, 2-III-1957
- _____ "Grupo 'El Paso'", *Informaciones*, Madrid, 27-IV-1957
- _____ "Labra y la poética de la geometría", *Guadalimar*, Madrid, n.º 58, III/IV-1981
- _____ "Clan y la crítica de arte", *Espacio escrito*, n.º 4 y 5, Badajoz, primavera de 1990, pp. 151-153
- CENCILLO, Luis: "Un exponente estético de nuestro tiempo", *Arbor*, Madrid, t. XXX, n.º 111, III-1955, pp. 410-419
- CHIRINO, Martín: "La reja y el arado", *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, pp. 77-78
- CIRICI PELLICER, Alexandre: "La sociedad y el arte abstracto", *Mundo Hispánico*, n.º especial, Madrid, 1955
- CIRLOT, Juan-Eduardo: "Los 'collages' de Max Ernst", *Cartel de las Artes*, n.º 3, Madrid, 15-VII-1945
- _____ "La esencia del arte de Salvador Dalí", *Cartel de las Artes*, n.º 5, Madrid, 15-VIII-1945
- _____ "Los arcaísmos", *Cartel de las Artes*, n.º 6, Madrid, 15-IX-1945
- _____ "Carta de París", *Índice de Artes y Letras*, n.º 24, Madrid, XII-1949
- _____ "La pintura de René Magritte", *Índice de Artes y Letras*, n.º 31, Madrid, VII-1950
- _____ "La pintura de Joan Ponç", *Dau al Set*, Barcelona, X-1951
- _____ "Explicación de las pinturas de Tàpies", *Destino*, n.º 949, Barcelona, 15-X-1955
- _____ "Los pintores abstractos en la Tercera Bienal", *Goya*, n.º 8, Madrid, IX/X-1955
- _____ "Sobre los orígenes de la pintura abstracta", *Revista*, Barcelona, 8-XII-1955
- _____ "El grupo El Paso de Madrid y sus pintores", *Problemas del arte contemporáneo*, n.º único, Madrid, I-1959
- _____ "Aviso didáctico", *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, pp. 33-40

- COLOMAR, Miguel Ángel: "Diálogo sobre la crítica de arte", *Correo Literario*, n.º 30, Madrid, 15-VIII-1951
- _____ "Mathias Goeritz busca siempre lo mismo: otra cosa", *Correo Literario*, n.º 43, Madrid, 1-III-1952
- CONDE, Manuel: "Los artistas de El Paso exponen en Oviedo", *Revista*, n.º 282, Barcelona, 7/13-IX-1957
- _____ "Panorama del arte español", *Problemas del arte contemporáneo*, n.º único, Madrid, I-1959
- CORBALÁN, Pablo: "El surrealismo muere (El caso Buñuel y el caso Dalí)", *La Hora*, 2ª ép., n.º 70, Madrid, 19-XI-50
- CORTÉS, Juan: "Manolo Millares", *Destino*, n.º 837, Barcelona, 19-V-1951
- _____ "La decena de arte abstracto de Santander", *Destino*, n.º 837, Barcelona, 22-VIII-1953
- CORTÉS CAVANILLAS, Julián: "ABC en Roma. La XXV Bienal Internacional de Arte en Venecia", *ABC*, Madrid, 2-VII-1950
- COSTANTINI, Celso: "Arte sagrado que deforma", *Correo Literario*, n.º 28, Madrid, 15-VII-1951
- CRESPO, Ángel: "Juventud en Buchholz", *La Hora*, n.º 60, Madrid, 4-XII-47
- _____ "Arte", *La Hora*, n.º 60, Madrid, 4-XII-1947
- _____ "Arte", *La Hora*, n.º 61, Madrid, 10-XII-1947
- _____ "Arte", *La Hora*, n.º 70, Madrid, 13-II-1948
- _____ "La exposición que preparamos", *La Hora*, n.º 74, Madrid, 12-III-1948
- _____ "Nuestra exposición de arte nuevo", *La Hora*, n.º 80, Madrid, 23-IV-1948
- _____ "El arte abstracto de Francisco Nieva", *Correo Literario*, n.º 32, Madrid, 15-IX-1951
- CHAMORRO, Joaquín: "Arte moderno, sensibilidad moderna, belleza moderna", *Correo Literario*, n.º 31, Madrid, 1-IX-1951
- CHICHARRO, Eduardo: "Manifiesto del Postismo", *Postismo*, n.º 1, Madrid, I-1945
- _____ "Tercer Manifiesto del Postismo", *El Minuto* (suplemento de *La Hora*), n.º 1, Madrid, 1947
- _____ "Pintura moderna y post-ista. Carta a los aragoneses", *Amanecer*, Zaragoza, 18-V-1948

- CHICHARRO, Eduardo, SERNESI, Silvano, y ORY, Carlos Edmundo de: "Segundo Manifiesto del Postismo", *La Estafeta Literaria*, n.º extra, Madrid, 1946
- D.: "Dibujantes y Acuarelistas ingleses del siglo XX", *Índice de Artes y Letras*, n.º 59, Madrid, I-1953
- DALÍ, Salvador: "Objets Surréalistes", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n.º 3, París, XII-1931
- _____ "¿Dalí contra Dalí? Reto a los pintores modernos", *Correo Literario*, n.º 18, Madrid, 15-II-1951
- _____ "Picasso y yo", *Correo Literario*, n.ºs 37-38, Madrid, 15-XII-1951
- DEGAND, Léon: "Abstracción y academicismo", *Índice de Artes y Letras*, n.º 41, Madrid, VI-1951
- DORESTE, Ventura: "Teoría y realidad de la Escuela de Altamira", *Ínsula*, n.º 55, Madrid, 15-VII-1950
- DUCAY, Eduardo: "Antipintura y arte antiespañol", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 54-55, Madrid, IX-1952
- ELÉXPURU, Manuel: "Arte Negro", *Goya*, n.º 13, Madrid, VII/VIII-1956
- ENCINA, Lorenzo de la: "¿Qué le parece a usted la exposición?", *La Hora*, n.º 81, Madrid, 30-IV-1948
- ESTIENNE, Charles: "Une révolution, le tachisme", *Combat-Art*, n.º 4, París, 1-III-1954
- FARALDO, Ramón D.: "Inauguración de la Galería Clan. Primera exposición colectiva", *Ya*, Madrid, 11-III-1945
- _____ "La joven escuela madrileña en la galería Buchholz", *Ya*, Madrid, 2-XII-1945
- _____ "Exposiciones en Madrid. Cristino Mallo", *Ya*, Madrid, 28-XII-1947
- _____ "Exposiciones en Madrid: exposición del Grupo Pórtico de Zaragoza en la Galería Buchholz", *Ya*, Madrid, 30-VI-1948
- _____ "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 62, Madrid, III-1950
- _____ "Madrid. Guía de Exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 64, Madrid, V-1950
- _____ "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 74, Madrid, III-1951
- _____ "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 76, Madrid, V-1951
- _____ "Consideración previa de la I Bienal Hispanoamericana de Arte", *Ya*, Madrid, 14-X-1951

- _____ "La I Bienal Hispanoamericana de Arte. La pintura de Cataluña", *Ya*, Madrid, 23-XII-1951
- _____ "Salvador Dalí, en la Primera Bienal", *Arte y Hogar*, n.º 83, Madrid, II-1952
- _____ "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 86, Madrid, V-1952
- _____ "Exposiciones en Madrid", *Arte y Hogar*, n.º 98, Madrid, V-1953
- _____ "Las artes", *Arte y Hogar*, n.º 116, Madrid, I-1955
- _____ "Madrid. Guía de Exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 106, Madrid, III-1954
- _____ "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 107, Madrid, IV-1954
- _____ "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 108, Madrid, V-1954
- _____ "Madrid. Guía de exposiciones", *Arte y Hogar*, n.º 120, Madrid, V-1955
- _____ "Las Artes", *Arte y Hogar*, n.ºs 126-127, Madrid, XII-1955
- FEDUCHI, Luis M.: "Lo feo no se vende", *Mundo Hispánico*, n.º 99, Madrid, VI-1956
- FEITO, Luis: "Yo no quiero escribir", *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, pp. 87-88
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel: "Farreras y la magia del collage", *ABC*, Madrid, 8-VI-1974
- _____ "En el taller: Saura", *Guadalimar*, n.º 51, Madrid, 1980
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: "Lo que pinta cualquiera y lo que pintan unos pocos", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 54-55, Madrid, IX-1952
- FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis: "Diálogo en Pentecostés", *Alférez*, n.º 5, Madrid, 30-VI-1947
- _____ "Del arte religioso. España en el tiempo", *Alférez*, n.º 6, Madrid, 31-VII-1947
- _____ "Al director del Museo de Arte Moderno", *Alférez*, n.ºs 23-24, Madrid, I-1949
- _____ "El crítico descubre un artista", *La Hora*, n.º 14, 2ª ép, Madrid, 4-II-1949
- _____ "Fondo y forma. Álvaro Delgado en la Galería Buchholz", *La Hora*, n.º 16, 2ª ép, Madrid, 18-II-1949
- _____ "Cuaresma del Arte", *La Hora*, 2ª ép., n.º 23, Madrid, 8-IV-1949
- _____ "Lago, Lara, Valdivieso, Guerrero", *La Hora*, 2ª ép., n.º 27, Madrid, 6-V-1949
- _____ "Escultura de hoy", *La Hora*, 2ª ép., n.º 29, Madrid, 20-V-1949
- _____ "Cuatro pintores juntos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IV, n.º 10, Madrid, VII/VIII-1949, pp. 133-139
- _____ "Ante las declaraciones de Saura en El País", *El País*, Madrid, 5-11-1978

- FERNÁNDEZ FIGUEROA, Juan: "Santander. Conferencias, coloquios y una exposición internacional", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 65-66, Madrid, VII/VIII-1953
- _____ "Me voy a París", *Índice de Artes y Letras*, n.º 72, Madrid, II-1954
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: "Las Galerías de arte en el Madrid de la posguerra: su labor de transformación en el panorama artístico nacional", *Villa de Madrid*, n.ºs 97-98, Madrid, 1988
- FERRÁN, Jaime: "La pintura de Antonio Tàpies", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. XV, n.º 42, Madrid, VI-1953, pp. 410-414
- _____ "La obra de José María de Labra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 66, Madrid, VI-1955
- FERRANT, Ángel: "El artista frente al mundo", *Ver y Estimar*, n.º 10, Buenos Aires, V-1949
- _____ "Conocimiento de Mathias Goeritz", *Ver y estimar*, n.º 20, Buenos Aires, III-1950
- _____ "Naturaleza de los móviles", *Proel*, n.º 6, Santander, primavera-verano 1950
- _____ "Procedencia y enigma de las formas como verdad absoluta de la escultura", *de arte*, n.º 1, Tenerife, 1950
- _____ "La Esencia Humana de las Formas", *Ínsula*, n.ºs 73 y 74, Madrid, 15-I-1952 y 15-II-1952
- _____ *¿Dónde está la escultura?*, Barcelona, Club 49, 1955
- FERRATER, Gabriel: "La pintura italiana contemporánea", *Índice de Artes y Letras*, n.º 80, Madrid, V-1955
- _____ "III Bienal Hispano-americana de Arte. Primeras impresiones", *Índice de Artes y Letras*, n.º 85, Madrid, X-1955
- FIGUEROA-FERRETTI, Luis: "Arte. La Bienal Hispanoamericana. Primera visita", *Arriba*, Madrid, 18-X-1951
- _____ "La Primera Bienal. La joven escuela madrileña", *Arriba*, Madrid, 25-X-1951
- _____ "La joven pintura catalana en el Salón de los Once", *Arriba*, Madrid, 20-II-1952
- _____ "Exposición de pinturas de Aguayo, Lecoultre y Saura", *Arriba*, Madrid, 23-VII-1952

- _____ "Arte", *Arriba*, Madrid, 25-VIII-1952
- _____ "Duelo de la escultura y gozo de la pintura", *Arte y Hogar*, n.º 92-93, Madrid, XI/XII-1952
- _____ "Pintura de Farreras", *Arriba*, Madrid, 28-IV-1954
- _____ "Canogar", *Arriba*, Madrid, 23-II-1955
- _____ "El arte en Madrid", *Goya*, n.º 185, Madrid, III/IV-1955
- _____ "Tendencias recientes de la pintura francesa", *Arriba*, Madrid, 11-VI-1955
- _____ "Modigliani, Campigli, los abstractos y la escultura italiana contemporánea", *Arriba*, Madrid, 6-VII-1955
- _____ "Fin de temporada. Últimas exposiciones", *Arriba*, Madrid, 19-VII-1955
- _____ "Consecuencias plásticas de la Primera Bienal", *Mundo Hispánico*, n.º especial, Madrid, 1955
- FISAC, Miguel: "El mundo necesita arte abstracto", *Correo Literario*, n.º 83, Madrid, 1-XI-1953
- _____ "Labra en el Ateneo", *Índice de Artes y Letras*, n.º 81, Madrid, VI-1955
- FLORES, Andrés: "Manifiesto antipostista", *La Estafeta Literaria*, n.º 29, Madrid, 25-VI-1945.
- FOXA, Agustín de: "Surrealismo y prehistoria", *ABC*, Madrid, 22-IX-1945
- FRAGA IRIBARNE, Manuel: "Arte y Sociedad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. X, n.º 29, Madrid, V-1952, pp. 131-138
- FRANCÉS, José: "Sobre la Bienal de Arte", *La Vanguardia*, Barcelona, 12-VIII-1951
- FRED: "Baluceo actual de la pintura", *Índice de las Letras*, n.º 7, Madrid, VI-1946.
- G., C.: "París. Pintura abstracta", *Índice de Artes y Letras*, n.º 52, Madrid, 15-VI-1952
- GALLARDO, Francisco: "Un paseo por el Salón de los Once", *Fotos*, Madrid, III-1950
- GÁLLEGO, Julián: "Crónica de París", *Goya*, Madrid, XI/XII-1955
- _____ "Crónica de París. El realismo de Antonio Tapies", *Goya*, n.º 11, III/IV-1956
- _____ "Farreras: un artista aparte", *ABC*, Madrid, 26-I-1989
- GARCÍA DE CARPI, Lucía: "Clan y la vanguardia artística de la postguerra", *Espacio escrito*, n.º 4 y 5, Badajoz, primavera de 1990, pp. 144-150
- GARCÍA de VINUESA, Juan Manuel: "El 'Tenorio número dos' de Dalí", *ABC*, Madrid, 29-X-1950

- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: "Las flores del infierno. Manolo Millares y Jackson Pollock", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 6, Madrid, Servicio Publicaciones UCM, 1996
- GARCÍA GARCÍA, Isabel: "Entrevista. Rafael Canogar", *Descubrir el Arte*, n.º 20, Madrid, X-2000
- GARCÍA PAVÓN, Francisco: "En torno a 'la exposición de los 16'", *Lanza*, Ciudad Real, 5-V-1948
- GARCÍA SANCHIZ, Federico: "El telegrama a Picasso y lo demás", *Madrid*, Madrid, 13-XI-1951
- GASCH, Sebastià: "Del cubismo al surrealismo", *La Gaceta Literaria*, n.º 20, Madrid, 15-X-1927
- _____ "En torno al libro de Franz Roh. Panorama de la moderna pintura europea", *La Gaceta Literaria*, n.º 27, Madrid, 1-II-1928
- _____ "Las exposiciones y los artistas", *Destino*, Barcelona, 26-X-1946
- _____ "Unos dibujos de Antonio Tapies", *Destino*, Barcelona, 29-III-1947
- _____ "Mathias Goeritz y la Escuela de Altamira", *Destino*, Barcelona, 28-V-1949
- _____ "Elogio de la deformació", *Dau al Set*, Barcelona, X/XII-1949
- _____ "3 pintores jóvenes", *Bisonte*, n.º 1, Santander, pp. 3-5
- _____ "Correspondencia desde Barcelona", *Ver y Estimar*, n.º 16, Buenos Aires, III-1950
- _____ "Plasticidad y poesía en la obra de M. Millares", *Índice de Artes y Letras*, n.º 67, Madrid, IX-1953
- _____ "Santi Suros y el expresionismo", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 74-75, Madrid, V/VI-1954
- _____ "En el taller de los artistas: con Ràfols-Casamada", *Destino*, Barcelona, 14-I-1955
- _____ "Con Tàpies en el taller de los artistas", *Destino*, 11-VI-1955
- _____ "¿Qué es el arte abstracto?", *Mundo Hispánico*, n.º especial, Madrid, 1955
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura", *Dau al Set*, n.º 21, Barcelona, XII-1950
- _____ "Dalí, epígono de la Bienal y de sí mismo", *Ínsula*, n.º 75, Madrid, 15-III-1952
- _____ "Antonio Saura", *Ínsula*, n.º 76, Madrid, 15-IV-1952

- _____ "La exposición de dibujos y acuarelas inglesas del siglo XX", *Ínsula*, n.º 85, Madrid, 15-I-1953
- _____ "El año pasado, en Pittsburgh", *Ínsula*, n.º 85, Madrid, 15-I-1953
- _____ "La exposición de dibujos y acuarelas inglesas del siglo XX", *Ínsula*, n.º 85, 15-I-1953
- _____ "Los 60 años de Juan Miró", *Ínsula*, n.º 88, Madrid, 15-IV-1953
- _____ "Crítica de Exposiciones", *Ínsula*, n.º 88, Madrid, 15-IV-1953
- _____ "Las Credenciales del Arte Abstracto", *Ínsula*, n.º 93, Madrid, 15-IX-1953
- _____ "Chillida. Escultor en hierro caliente", *Ínsula*, n.º 123, II-1957
- GAZTEIZ: "Exposiciones", *Informaciones*, Madrid, 8-IV-1948
- _____ "La Exposición de artistas italianos contemporáneos", *Informaciones*, Madrid, 23-VI-1948
- GICH, Juan: "Comentarios a una exposición", *Alférez*, n.º 11, Madrid, 31-XII-1947
- _____ "Carlos Lara", *Correo Literario*, 2ª ép., n.º 10, Madrid, II/III-1955
- GIL FILLOL: "Arte Italiano Contemporáneo", *Arte y Hogar*, n.º 43, Madrid, VI-1948
- GOERITZ, Mathias: "Las últimas obras de Ángel Ferrant y Henry Moore", *Cobalto*, n.º 1, serie II, Barcelona, VII-1948, pp. 53-55
- _____ "Paul Klee", *Cobalto* 49, n.º 2, Barcelona, 1949
- GÓMEZ POSADA, P. : "Salvador Dalí. Televisor de mundos remotos", *La Hora*, 2ª ép., n.º 4, Madrid, 29-XI-1948
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: "La estética del franquismo", *El País*, Madrid, 23-X-1977
- _____ "La noche española", *El Paseante*, n.ºs 18-19, Madrid, 1991
- GONZÁLEZ POSADA, P.: "Salvador Dalí, televisor de mundos remotos", *La Hora*, 2ª ép., n.º 4, Madrid, 26-XI-1948
- GROHMANN, Will: "Un monde nouveau", *Cahiers d'Art*, París, 1945-1946
- GULLÓN, Ricardo: "La pintura de Mathias Goeritz", *Alerta*, Santander, 30-IX-1948
- _____ "Nota incompleta sobre Picasso", *Ínsula*, n.º 34, 15-X-1948
- _____ "Mathias Goeritz. El circo", *Ínsula*, n.º 41, Madrid, 15-V-1949
- _____ "La Escuela de Altamira", *Correo Literario*, n.º 2, Madrid, 15-VI-1950
- _____ "Preeminencia de la inspiración", *Correo Literario*, n.º 15, Madrid, 1-I-1951
- _____ "Mathias Goeritz, escultor", *Dau al Set*, Barcelona, IV-1951
- _____ "Balance del Surrealismo", *Ínsula*, n.º 75, Madrid, 15-III-1952

- _____ "La joven pintura española!, *Ver y estimar*, Buenos Aires, n.º 27, IV-1952
- _____ "Kandinsky", *Ínsula*, n.º 77, Madrid, 15-V-1952
- _____ "Klee", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 30, Madrid, VI-1952
- _____ "Visiones de Giacometti", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 95, Madrid, XI-1957
- HARGUINDEY, Ángel S.: "Gregorio Prieto: El postismo es, como el milagro, algo que no se razona", *El País*, Madrid, 7-III-1978, p. 29
- HARO TECGLÉN, Eduardo: "Don Juan Tenorio interpretado por Dalí. Un experimento en el María Guerrero", *Informaciones*, Madrid, 2-XI-1949
- HELIOS: "Noticia sobre la Revista DAU AL SET", *Índice de Artes y Letras*, n.º 31, Madrid, VII-1950
- HEREDIA, Raquel de: "El arte abstracto es el exponente de la época en que vivimos. Rafael Canogar, pintura y cerámica", *La Estafeta Literaria*, n.º 57, Madrid, 18-VIII-1956
- _____ "Una capilla decorada con arte semiabstracto", *La Estafeta Literaria*, n.º 59, Madrid, 1-IX-1956
- HERNANDO CARRASCO, Javier: "Expresionismo cromático en España. La lección de Rothko", *Goya*, n.º 184, Madrid, 1985
- HERRERO SAN MARTÍN: "Oteiza, fiel a sí mismo", *La Estafeta Literaria*, n.º 104, Madrid, 16-XI-1957
- HIERRO, José: "La exposición de Mathias Goeritz", *Alerta*, Santander, 25-IX-1948
- HUGNET, Georges: "Joan Miró ou l'enfance de l'art", *Cahiers d'Art*, París, 1931, año VI, n.ºs 7-8, pp. 435-340
- JARDIEL, Paredes: "París. Un mito", *Índice de Artes y Letras*, n.º 77, Madrid, II-1955
- JEEVES: "De Arte. Los Once", *Informaciones*, Madrid, 7-II-1946
- _____ "De arte. Joaquín Sunyer", *Informaciones*, Madrid, 29-IV-1946
- _____ "De arte. Benjamín Palencia y otras exposiciones", *Informaciones*, Madrid, 24-X-1947
- _____ "De arte. Exposición Vila Puig y otras exposiciones", *Informaciones*, Madrid, 7-XI-1947

- _____ "De arte. Cristino Mallo y otras exposiciones", *Informaciones*, Madrid, 9-XII-1947
- JUNG, Carl: "El caso Picasso", *Cartel de las Artes*, n.º 9, Madrid, 15-XII-1945
- KAIDEIA, J. M.: "El arte religioso tiene que estar dentro de su época", *Correo Literario*, n.º 31, Madrid, 1-IX-1951
- LABORDETA, Miguel: "Zaragoza. Al habla con el grupo abstracto", *Correo Literario*, n.º 28, Madrid, 15-VII-1951
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Las exposiciones nacionales y la vida artística en España", *Arbor*, n.ºs 31-32, Madrid, 1948
- _____ "La pintura española en la Bienal Hispanoamericana", *Clavileño*, n.º 11, Madrid, IX/X-1951
- _____ "Presencia y magia de Salvador Dalí", *Clavileño*, n.º 13, Madrid, 1-II-1952
- _____ "Lirismo y color en la pintura de Vázquez Díaz", *Clavileño*, n.º 22, VII/VIII-1953
- _____ "Panorama y problemas de la pintura española", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 57, Madrid, IX-1954
- _____ "Picasso o sesenta años de arte contemporáneo", *Clavileño*, n.º 37, Madrid, I/II-1956
- _____ "Riesgo y límites de la escultura al aire libre", *Índice de Artes y Letras*, n.º 103, Madrid, VII-1957
- LAGUNAS, Santiago: "En torno a la polémica sobre el arte religioso de nuestro tiempo", *Correo Literario*, n.º 32, Madrid, 1-IX-1951
- _____ "La pintura religiosa actual es puro pastiche", *Correo Literario*, n.º 31, Madrid, 1-IX-1951
- _____ "En torno a la polémica sobre el arte religioso de nuestro tiempo", *Correo Literario*, n.º 32, Madrid, 15-IX-1951
- _____ "El mundo y el arte abstracto", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. XVIII, n.º 51, Madrid, III-1954, pp. 416-420
- LAVEDÁN, Manuel: "Tres coincidencias dalinianas", *ABC*, Madrid, 16-IV-1952
- LEYVA, Antonio: "El postismo en la recuperación de la vanguardia", *Crónica* 3, 2ª ép., n.º 41, Madrid, X-1991, pp. 4-7
- LLORÉNS ARTIGAS, José: "Problema, más de dignidad artística que religioso", *Correo Literario*, n.º 34-35, Madrid, 1-XI-1951

- LLORENTE, Ángel: "Artes plásticas y franquismo (1939-1951)", *La Balsa de la Medusa*, n.º 24, Madrid, 1992, pp. 29-42.
- LLORENS, Tomàs: "El movimiento moderno en la época de la síntesis", *La balsa de la Medusa*, n.º 43, Madrid, 1997, pp. 3-10.
- LLOSENT, Eduardo: "Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, Luis García Ochoa", *Arriba*, Madrid, 2-III-1949
- _____ "La pintura española", *Correo Literario*, n.º 39, Madrid, 1-I-1952
- LÓPEZ IBOR, Juan José: "El mensaje del surrealismo", *Índice de Artes y Letras*, n.º 46, Madrid, 15-XII-1951
- LÓPEZ MANZANARES, Juan Ángel, "Ortega entre las 'fieras': arte, vida y deshumanización", *La Balsa de la Medusa*, n.º 34, Madrid, 1995, pp. 77-89
- _____ "Madrid, 1950. Paisajes del exilio interior", *La Balsa de la Medusa*, n.ºs 41-42, 1997, pp. 35-59
- LÓPEZ TORRES, Domingo: "Hans Arp", *Gaceta de Arte*, n.º 24, Santa Cruz de Tenerife, III-1934
- LUBAC, André: "El pintor Julio Ramis", *Índice de Artes y Letras*, n.º 39, Madrid, IV-1951.
- LUBAR, Robert S.: "Millares y la pintura vanguardista española en América", *La Balsa de la Medusa*, n.º 22, Madrid, 1992, pp. 49-72
- McANDREW, John: "Artistas norteamericanos en la Bienal de Barcelona", *Goya*, n.º 8, Madrid, IX/X-1955, pp. 104-109.
- MACHADO, Leocadio: "'Clan' inaugura su nueva sala de exposiciones con obras de Picasso, Miró, Chagall, Paul Klee, R. Luna, Torres García y Lloréns Artigas", *Índice de Artes y Letras*, n.º 34, Madrid, XI-1950
- _____ "Exposiciones en la Sala Clan", *Índice de Artes y Letras*, n.º 36, Madrid, I-1951
- _____ "La pintura contemporánea en Clan", *Índice de Artes y Letras*, n.º 39, Madrid, IV-1951
- _____ "La madurez plástica de Benjamín Palencia", *Índice de Artes y Letras*, n.º 40, Madrid, V-1951
- _____ "Bienal. Crítica", *Índice de Artes y Letras*, n.º 46, Madrid, 15-XII-1951
- _____ "Otras Exposiciones", *Índice de Artes y Letras*, n.º 46, Madrid, 15-XII-1951

- MAMPASO, Manuel: "¿No ha visto usted 'Redes y verdes', de Mampaso? Aquí lo tiene", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IX, n.º 26, Madrid, II-1952
- _____ "Dice Manuel Mampaso", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IX, n.º 26, Madrid, II-1952, p. 208
- MAYOR, Juan: "Los 'hierros' de Chillida", *Índice de Artes y Letras*, n.º 99, III-1957
- MIERES, A.: "Ni artes abstracto ni realismo socialista", *Índice de Artes y Letras*, n.º 106-107, Madrid, IX/X-1957
- MILLARES, Manolo: "El Paso: sobre el arte de hoy en España", *Arte Vivo*, 2ª ép., n.º 1, I/II-1959
- _____ "El homúnculo en la pintura actual" y "Dos notas", *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, pp. 79-86
- MOISES, Julio: "El huevo de Picasso", *Correo Literario*, n.º 21, Madrid, 1-IV-1951
- MONCAYO, Andrés: "De Zorrilla a Escobar, pasando por Dalí", *Informaciones*, Madrid, 28-X-1950
- MORENO GALVÁN, José María: "Exposición Lago Rivera en Buchholz", *Correo Literario*, n.º 58, Madrid, 15-X-1952
- _____ "Tres ejemplos de arte como totalidad", *Mundo Hispánico*, n.º 85, Madrid, IV-1955
- _____ "La Quincena de Arte en Santander", *Destino*, Barcelona, 10-IX-1955
- _____ "Nestor de Basterrechea", *El Alcázar*, Madrid, 27-IX-1955
- _____ "Tres artistas de 'gran premio' en la Bienal. Guayasamín, Ferrant y Tapies", *El Alcázar*, Madrid, 8-XI-1955
- _____ "Medio siglo de arte español", *Mundo Hispánico*, n.º especial, Madrid, 1955
- _____ "Carlos Lara pintará los techos del Real", *Mundo Hispánico*, n.º 95, Madrid, II-1956
- _____ "Visión esquemática de la III Bienal", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 75-76, III/IV-1956
- _____ "Un siglo de arte en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 85, Madrid, I-1957
- _____ "Pablo Serrano o un concepto total de la escultura", *Mundo Hispánico*, n.º 107, Madrid, II-1957
- _____ "El informalismo en la pintura", *Acento Cultural*, n.º 2-3, Madrid, XII-1958/I-1959

- _____ "20 años en las letras y el arte de España. 1939-1959", *La Estafeta Literaria*, n.º 166, Madrid, 1-V-1959
- _____ "La realidad de España y la realidad de un informalismo español", *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, pp. 117-128
- MUELAS, Federico: "Notas concretas sobre una asamblea abstracta", *Correo Literario*, n.º 79, Madrid, 1-IX-1953
- NEGRO, Sancho [Manolo Millares]: "Nueva galería Punta Europa. Arte Otro o el tiempo perdido", *Punta Europa*, n.º 20-21, Madrid, VIII/IX-1957
- NEVILLE, Edgar: "Dalí", *ABC*, Madrid, 29-VIII-1948
- NIEVA, Francisco: "Situación de la pintura moderna en Francia", *La Estafeta Literaria*, 2ª ép., n.ºs 88, 91, 92 y 93, Madrid, 23-III-1957, 13-IV-1957, 20-IV-1957 y 27-IV-1957
- _____ "Los movimientos de vanguardia en la postguerra", *Informaciones de las artes y las letras*, Madrid, 11-XI-1976
- _____ "Los apóstoles de Breton", *ABC*, Madrid, 20-X-1991
- OLIVARES, Rosa: "Rafael Canogar. El eterno comienzo", *LAPIZ*, n.ºs 82-83, Madrid, XII-1991, pp. 108-111.
- _____ "El arte es una forma de expresar lo más íntimo. Entrevista con Antoni Tàpies", *LAPIZ*, n.ºs 82-83, Madrid, XII-1991, pp. 126-130
- ORS, Eugenio d': "Bodegones asépticos", *Revista de Occidente*, año I, n.º 5, Madrid, XI-1923, pp. 145-162.
- _____ "Italia vuelve", *Gaceta Literaria*, año V, n.º 81, Madrid, 1-V-1930
- _____ "Tauromaquia imparcial", *Arriba*, Madrid, 25-VI-1948
- _____ "Superrealismo y arte abstracto", *Arriba*, Madrid, 3-XI-1949
- _____ "Abstracción", *Arriba*, Madrid, 11-I-1950
- _____ "Despedida de soltero", *Arriba*, Madrid, 12-II-1950
- _____ "Los tres en los Once", *Arriba*, Madrid, 21-II-1950
- _____ "Recreos. El sobrerrealismo", *Arriba*, Madrid, 23-IV-1950
- _____ "La despedida de soltero del vanguardismo español", *Mundo Hispánico*, n.º 25, Madrid, IV-1950
- _____ "El nuevo Salón de los XI", *Arriba*, Madrid, 22-IV-1951
- _____ "El problema del arte misional", *Arriba*, Madrid, 17-VI-1951

- _____ "Pintura y escultura de hoy", *Mundo Hispánico*, n.º especial, Madrid, 1955
- _____ "Ángel Ferrant", *Punta Europa*, n.º 2, Madrid, II-1956
- ORY, Carlos Edmundo de: "Dibujos de los poetas", *La Hora*, n.º 79, Madrid, 16-IV-1948
- _____ "Loa a una nueva exposición", *Destino*, Barcelona, 19-III-1949
- _____ "Ser pintor es cuestión de barbas, amigo... (Una visita al pintor dominicano Darío Suro)", *Correo Literario*, n.º 7, Madrid, 1-IX-1950
- _____ "Taller de Francisco Nieva", *El Verbo*, n.º 18, Alicante, 1950
- _____ "Cuatro escultores actuales", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. VII, n.º 19, Madrid, I/II-1951, pp. 69-74
- _____ "Dos exposiciones de arte norteamericano en París", *Correo Literario*, n.º 79, Madrid, 1-IX-1953
- OTEIZA, Jorge: "El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo", *Correo Literario*, n.º 31, Madrid, 1-IX-1951
- OTERO, Carlos Pelegrín: "El signo hispánico de la pintura moderna", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 62, Madrid, II-1955
- _____ "El arte italiano del siglo XX", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.ºs 68-69, Madrid, VIII/IX-1955
- P. C. [CIRUELO, Pedro]: "Las exposiciones y los artistas. Rafols Casamada", *Destino*, n.º 957, Barcelona, 10-XII-1955
- P. JUAN de DIOS, O. C. D.: "La pintura religiosa actual es puro pastiche, según Santiago Lagunas", *Correo Literario*, n.º 31, Madrid, 1-IX-1951
- _____ "La religiosidad del arte depende del artista no de la tendencia estética, dice el escultor Octavio Vicent", *Correo Literario*, n.ºs 34-35, Madrid, 1-XI-1951
- PALENCIA, Benjamín: "Giotto, raíz viva de la pintura", en *Cruz y Raya*, Madrid, t. VII, n.º 19, X/XII-1934, pp. 9-25
- _____ "Galería de Putrefactos", *Índice de Artes y Letras*, n.º 38, Madrid, III-1951
- _____ "Una tormenta en mi paisaje", *Índice de Artes y Letras*, n.º 38, Madrid, III-1951
- _____ "Confesiones de mi arte", *Correo Literario*, n.º 39, Madrid, 1-I-1952
- _____ "Dice Benjamín Palencia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IX, n.º 26, Madrid, II-1952

- PANERO, Leopoldo: "La Bienal de La Habana", *Correo Literario*, n.º 81, Madrid, 1-IX-1953
- PAREDES JARDIEL, Enrique: "Una momia maquillada", *Índice de artes y letras*, n.º 72, Madrid, II-1954
- PASCUAL DE LARA, Carlos: "Dice C. Pascual de Lara", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IX, n.º 26, Madrid, II-1952
- PASTOR, Manuel M.: "El arte abstracto sale a la calle", *La Hora*, 3ª ép., n.º 16, Madrid, 25-X-1956
- PELEGRÍN OTERO, Carlos: "El signo hispánico de la pintura moderna", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 62, Madrid, II-1955
- _____ "Arte italiano del siglo XX", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.ºs 68-69, Madrid, VIII/IX-1955
- PERELLÓ, Antonia María: "José M. de Labra", *Batic*, n.º 10, Barcelona, X-1981
- PÉREZ, David: "El triángulo (im)posible. (Apuntes para una relectura del arte español posterior a la guerra civil)", *Kalias*, n.º 10, Valencia, 1993
- _____ "Arte y modernidad en la España del siglo XX. Los ecos sin voz", *LAPIZ*, n.º 104, Madrid, 1994.
- PÉREZ FERRERO, Miguel: "Dalí, la realidad y la extravagancia", *ABC*, Madrid, 19-XII-1948
- PICASSO, Pablo: "El arte moderno", *Cartel de las Artes*, n.º 6, Madrid, 15-IX-1945.
- PICASSO, Pablo *et. al.*: "Este es el manifiesto de Picasso. Propone una contrabienal española... en París", *Correo Literario*, n.ºs 34-35, Madrid, 1-XI-1951
- PIERRE, José y ESTIENNE, Charles: "Situation de la peinture en 1954", *Médium. Communication Surréaliste*, n.º 4, París, I-1955
- PINTO, Alfonso: "Wassily Kandinsky", *Ínsula*, n.º 118, Madrid, 15-X-1955
- PLA, Josep: "Ante la Virgen de Port Lligat, de Salvador Dalí", *Informaciones*, Madrid, 28-IX-1950
- POPOVICI, Cirilo Luis: "L'art abstrait en Espagne", *Cimaise*, serie 3, n.º 1, París, X/XI-1955
- _____ "Manolo Millares", *Cimaise*, serie 4, n.º 4, París, III/IV-1957
- PODAN, Gianna, "La imagen gráfica del postismo", *Ínsula*, n.º 511, Madrid, VII-1989, pp. 1, 2 y 27.

- PUENTE, Joaquín de la: "Arte 1957", *La Estafeta Literaria*, n.ºs 110-111 (n.º especial), Madrid, XII-1957
- PUIG, Arnau: "Tharrats. Maculaturas", *Índice de Artes y Letras*, n.º 90, Madrid, VI-1956
- _____ "La etapa Dau al Set en la obra de Cuixart", *Guadalimar*, n.º 15, Madrid, 10-VII-1976
- R., W.: "Una exposición surrealista en París", *Destino*, n.º 526, Barcelona, 16-VIII-1947
- RAMÍREZ, Juan Antonio: "La historia inevitable", *LAPIZ*, n.º 90, Madrid, XI/XII-1992
- RAMÍREZ DE LUCAS, J.: "Lara, Valdivieso y Lago", *La Hora*, 2ª ép., n.º 52, Madrid, 26-III-1950
- _____ "El arte moderno y la nueva arquitectura. Los murales de César Manrique, serenidad de gracia y equilibrio", *La Hora*, 3ª ép., n.º 33, Madrid, 6-XII-1956
- _____ "Francisco Ferreras realiza trece murales en el Castillo de Las Navas", *La Hora*, 3ª ép., n.º 26, Madrid, Madrid, 3-I-1957
- RIDRUEJO, Dionisio: "La campaña de los mediocres", *Arriba*, Madrid, 17-XI-1951
- _____ "Ante la XXVI Bienal de Venecia", *Revista*, n.º 5, Barcelona, 15-V-1952
- RIVERA, Manuel: "La tela de araña", *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, pp. 73-74
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo: "Para muchos temas sacros, el único medio de representación es la pintura abstracta", *Correo Literario*, n.º 33, Madrid, 1-X-1951
- _____ "Guinovart", *Revista*, n.º 2, Barcelona, 24-IV-1952
- _____ "Diálogos de arte. J. J. Tharrats", *Revista*, n.º 3, Barcelona, 1-V-1952
- _____ "Diálogos de arte. Antonio Tápies", *Revista*, n.º 6, Barcelona, 22-V-1952
- _____ "La Academia Breve de Crítica de Arte y el décimo Salón de los Once", *Revista*, n.º 42, Barcelona, 29-I-1953
- _____ "Diálogos de arte. Manolo Millares", *Revista*, n.º 68, Barcelona, 6-VIII-1953
- ROIG, Alfons: "El arte de hoy y la Iglesia", *Arbor*, no. 101, Madrid, V-1954
- ROMERO BREST, Jorge: "Ángel Ferrant y la inquietud actual", *Ver y estimar*, n.º 10, Buenos Aires, V-1949

- RUBIO, Pilar: "Antonio Saura: 'Siempre llegaremos tarde" , *Lápiz*, n.º 14, Madrid, III-1984, pp. 24-30
- RUÍZ GARCÍA, Enrique: "Mathias Goeritz, un alemán que siente en español", *La Hora*, 3ª ép., n.º 15, Madrid, 8-X-1956
- RUÍZ-GIMÉNEZ, Joaquín: "Arte y Política", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. IX, n.º 26, Madrid, II-1952, pp. 162-165
- _____ "Diálogo y entendimiento para el arte actual", *Mundo Hispánico*, n.º especial, Madrid, 1955
- SAEZ, Francisco: "Ángel Ferrant, el escultor sin prisa y con pausa", *La Hora*, 3ª ép., n.º 54, Madrid, 18-VII-1957
- _____ "Luis Feito", *La Hora*, 3ª ép., n.º 56, Madrid, 1-VIII-1957
- SAN JOSÉ, Francisco: "Unas palabras sobre pintura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. XXVI, n.º 73, Madrid, I-1956
- SÁNCHEZ BELLA, Alfredo: "El alcance de la exposición", *ABC*, Madrid, 14-X-1951
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel: "El realismo mágico y la abstracción en el pintor Tàpies", *Foco*, año II, n.º 59, Madrid-Barcelona, 23-V-1953
- _____ "Gerardo Rueda", *Pueblo*, Madrid, 29-VI-1954
- _____ "Farreras, pintor abstracto", *Revista*, año IV, n.º 192, Barcelona, 15/21-XII-1955
- _____ "Semana de Arte. Canogar", *Hoja del Lunes*, 3ª ép., n.º 876, Madrid, 2-I-1956
- _____ "Semana de Arte. Rueda-Domingo", *Hoja del Lunes*, 3ª ép., n.º 877, Madrid, 9-I-1956
- _____ "Canogar y Feito. El Cielo y la Tierra en el abstractismo", *Revista*, n.º 197, Barcelona, 19/25-I-1956
- _____ "Semana de Arte. Valdivieso", *Hoja del Lunes*, 3ª ép., n.º 883, Madrid, 20-II-1956, p. 6
- _____ "Semana de Arte. Saura", *Hoja del Lunes*, 3ª ép., n.º 885, Madrid, 5-III-1956, p. 6.
- _____ "Arte Otro. De Tapies y Tharrats a Serpan y Jenkins", *Revista*, n.º 264, Barcelona, 4/10-V-1957
- _____ "De Clará a Eduardo Serra pasando por Rebull, Serrano, Chillida y Chirino", *Revista*, n.º 269, Barcelona, 8/14-VI-1957

- _____ "Jorge Oteiza gran premio de escultura en la Bienal de Arte de Sao Paulo", *Revista*, n.º 285, 28-IX/4-X-1957
- SÁNCHEZ, José Luis: "Arte Negro", *Goya*, n.º 13, Madrid, VII/VIII-1956
- SÁNCHEZ-LLAMUSI, Antonio M.: "Julio Jerónimo Ramis. Pintor mediterráneo", *La Estafeta Literaria*, n.º 36, Madrid, 15-XI-1945
- SÁNCHEZ-MARÍN, Faustino G.: "Humanismo por cuaderna vía", *Correo Literario*, n.º 17, Madrid, 1-II-1951
- SÁNCHEZ MAYENDÍA, J. C.: "Física moderna y arte abstracto", *Índice de Artes y Letras*, n.º 90, Madrid, VI-1956
- SÁNCHEZ MAZAS, Rafael: "Textos sobre una política de arte", *Escorial*, n.º 24, Madrid, X-1942
- SANTIBÁÑEZ, José: "El arte religioso ha sido siempre un fiel reflejo de las épocas", *Correo Literario*, n.º 32, Madrid, 15-IX-1951
- SANTOS TORROELLA, Rafael: "Baudelaire y la 'circunstancia'", *Cartel de las Artes*, n.º 3, Madrid, 15-VII-1945
- _____ "Genio y figura del surrealismo. Anécdota y balance de una subversión", *Cobalto*, serie II, n.º 1, Barcelona, 1948, pp. 5-16
- _____ "El II Congreso Internacional de la Crítica de Arte", *Revista de Ideas Estéticas*, t. VII, n.º 28, Madrid, X/XII-1949, p. 417-432
- _____ "Joan Miró en su estudio", *Índice de Artes y Letras*, n.º 26, Madrid, II-1950
- _____ "¿Representación o abstracción?", *Cobalto 49*, n.º 3, Barcelona, 1950
- _____ "Miró aconseja a nuestros jóvenes pintores", *Correo Literario*, n.º 20, Madrid, 15-III-1951
- _____ "España en la IX Trienal de Milán", *Correo Literario*, n.º 26, Madrid, 15-VI-1951
- _____ "Salvador Dalí opina sobre arte religioso", *Correo Literario*, n.º 31, Madrid, 1-IX-1951
- _____ "¿No ha visto usted 'Redes y verdes', de Mampaso? Aquí lo tiene", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, t. IX, n.º 26, II-1952, pp. 182-183
- _____ "¿No ha visto 'Paisaje', de Tapies? Aquí lo tiene", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, t. IX, n.º 26, II-1952, pp. 225-226
- _____ "Consejos de buena voluntad al entrar en la Bienal", *Correo Literario*, n.ºs 34-35, Madrid, 1-XI-1951

- _____ "La crítica en entredicho", *Correo Literario*, n.º 72, Madrid, 15-V-1953
- SANTULLANO, Carlos: "Aurelio Suárez, el genio emboscado", *La nueva quintana* (suplemento de *La Nueva España*), n.º 101, Oviedo, 9-II-1999.
- SANZ de SOTO, Emilio: "En recuerdo de Juli Ramis", *El Independiente*, Madrid, 8-IV-1990
- SASSONE, Felipe: "¿Superrealismo?", *ABC*, Madrid, 1-XII-1949
- SASTRE, Alfonso: "El 'Don Juan Tenorio' de Salvador Dalí", *La Hora*, n.º 38, 2ª ép, Madrid, 20-XI-1949
- _____ "Diez días al arte abstracto", *Correo Literario*, n.º 79, Madrid, 1-IX-1953
- SAUMELLS, Luis María: "La exposición del surrealismo en París, 1947", *Arbor*, t. IX, n.º 27, Madrid, III-1948, pp. 436-443
- _____ "Algunas ideas sobre el arte de vanguardia", *Arbor*, t. XII, n.º 40, Madrid, IV-1949, pp. 493-511
- SAURA, Antonio: "Las últimas publicaciones sobre arte moderno", *La Hora*, 2ª ép., n.º 40, Madrid, 4-XII-1949
- _____ "Una historia del surrealismo", *La Hora*, 2ª ép., n.º 49, Madrid, 5-III-1950
- _____ "El séptimo Salón de los Once", *La Hora*, 2ª ép., n.º 50, Madrid, 12-III-1950
- _____ "El mundo vegetal en la pintura", *La Hora*, 2ª ép., n.º 55, Madrid, 7-V-1950
- _____ "Un escultor y un pintor", *La Hora*, 2ª ép., n.º 56, Madrid, 14-V-1950
- _____ "Notas sobre Gregorio Prieto", *La Hora*, 2ª ép., n.º 72, Madrid, 3-XII-1950
- _____ "Una muestra de arte contemporáneo", *La Hora*, 2ª ép., n.º 73, Madrid, 10-XII-1950
- _____ "Sobre las publicaciones españolas de arte moderno", *La Hora*, 2ª ép., n.º 73, Madrid, 10-XII-1950
- _____ "Un disconforme con la última pintura de Dalí", *Correo Literario*, n.º 20, Madrid, 15-III-1951
- _____ "A propósito de un artículo sobre el surrealismo", *Índice de Artes y Letras*, n.º 48, Madrid, 15-II-1952
- _____ "Picasso y Miró en París", *Índice de Artes y Letras*, n.º 67, Madrid, IX-1953
- _____ "El último número de Índice me ha sobrecogido", *Índice de Artes y Letras*, n.º 103, Madrid, VII-1957

- _____ "Espacio y gesto" y "Tres notas", *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, pp. 47-66
- SEIJAS, G.: "De la mímica a la fonética en la escultura. De Rodin a Moore a través de la Tate Gallery", *Correo Literario*, n.º 81, Madrid, 1- X-1953
 - SENTIS, Carlos: "Salvador Dalí, español de pro", *Mundo Hispánico*, n.º 7, Madrid, VIII-1948
 - SERT, José Luis, PRATS, Joan (ed.): *D'Ací i d'Allà*, n.º especial, Barcelona, 1934
 - SEUPHOR, Michel: "Baumeister", *Aujourd'hui art et architecture*, n.º 5, París, XI-1955
 - SIBERT, Claude Hélène: "Canogar", *Cimaise*, serie 2, n.º 6, París, V-1955
 - SORDO, Enrique: "Surrealismo y política", *La Hora*, 2ª ép., n.º 36, Madrid, 19-XI-1948
 - SORIA, Florentino: "¡Viva el Postismo!", *La Estafeta Literaria*, n.º 21, Madrid, 15-II-1945
 - SOUBRIET, T.: "José María de Labra", *Bellas Artes*, n.º 52, Madrid, VII/VIII-1976
 - STAMATU, Horia: "Millares en el Ateneo", *Punta Europa*, n.º 15, Madrid, III-1957
 - STUBBING, Tony: "Tony Stubbing", *Bisonte*, n.º 1, Santander, 1950, p. 10
 - SUÁREZ CARREÑO, José: "Díaz Caneja, en el Museo de Arte Moderno", *Índice de Artes y Letras*, n.º 42, Madrid, VII-1951
 - SUBIRATS, Eduardo: "Dialéctica de las vanguardias. Un concepto ambiguo", *LAPIZ*, n.º 62, XI-1989
 - SURO, Darío: "El arte de nuestros días en Nueva York", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 83, Madrid, XI-1956
 - SUSAEETA, Raimundo: "Amplia historia de la Academia Breve", *Mundo Hispánico*, n.º 25, Madrid, IV-1950
 - SUTHERLAND, Graham: "Reflexiones sobre la pintura", *Ínsula*, n.º 91, Madrid, 15-VII-1953
 - T., L. [Torres, Luis]: "Notas de arte. El surrealismo y el 'pedrismo' de Saura, en la Sala 'Libros'", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19-X-1950
 - TAPIÉ, Michel: "La Biennale de Venise 1954", *Cimaise*, serie 2, n.º 1, París, IX/X-1954
 - TÀPIES, Antoni: "La pintura otra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. XXV, n.º 70, Madrid, X-1955, pp. 15-24

- TEIXIDOR, Joan: "El arte italiano contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de Madrid", *Destino*, n.º 567, Barcelona, 19-VI-1948
- _____ "El pintor Cuixart", *Destino*, n.º 923, Barcelona, 16-IV-1955
- _____ "Siete pintores bajo el signo de Tahüll", *Destino*, n.º 928, Barcelona, 21-V-1955
- _____ "Los pintores de El Paso", *Destino*, Barcelona, 17-I-1959
- THARRATS, Joan-Josep: "Angel Ferrant", *Dau al Set*, Barcelona, V-1951
- _____ "Esperemos que algún día se retiren del culto ciertas imágenes anémicas", *Correo Literario*, n.º 33, Madrid, 1-X-1951
- _____ "Tàpies y Togores", *Revista*, año IV, n.º 185, Barcelona, 27-X/2-XI-1955
- _____ "Antonio Tàpies y la rehabilitación universal de nuestra pintura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. XXV, n.º 72, Madrid, XII-1955, pp. 307-316
- _____ "El arte otro comienza en Gaudí", *Revista*, n.º 212, Barcelona, 3/9-V-1956
- _____ "Michel Tapié", *Revista*, n.º 253, Barcelona, 16/22-II-1957
- _____ "El arte 'aquel' y el arte 'otro'", *Revista*, n.º 255, Barcelona, 2/8-III-1957
- _____ "Antonio Tapiés", *Revista*, n.º 255, Barcelona, 2/8-III-1957
- _____ "Eudaldo Serra", *Revista*, n.º 263, Barcelona, 27-IV/3-V-1957
- _____ "Angel Ferrant", *Revista*, n.º 264, Barcelona, 4/10-V-1957
- _____ "Manolo Millares", *Revista*, n.º 265, Barcelona, 18/24-V-1957
- _____ "Pablo Serrano", *Revista*, n.º 268, Barcelona, 1/7-VII-1957
- _____ "Antonio Saura", *Revista*, n.º 280, Barcelona, 26-X/1-XI-1957
- _____ "Rafael Canogar", *Revista*, n.º 294, Barcelona, 28-6-1958
- _____ "Luis Feito", *Revista*, n.º 330, Barcelona, 9-VIII-1958
- TIÓ BELLIDO, Ramon: "Antonio Saura", *Artstudio*, n.º 14, París, otoño de 1989, pp. 60-68
- _____ "Saura, antes de Saura", *Rayuela* (Suplemento de cultura y libros de *El Periódico de Aragón*), n.º 21, Zaragoza, 23-V-91
- TORRE, Guillermo de: "Homenaje a Ángel Ferrant", *Ver y Estimar*, n.º 10, Buenos Aires, V-1949
- TRABAZO, Luis: "De la tradición en el arte", *Correo Literario*, n.º 27, Madrid, 1-VII-1951
- _____ "Virtudes y defectos de la Bienal", *Índice de Artes y Letras*, n.º 47, Madrid, I-1952

- _____ "Dalí 'al natural", *Índice de Artes y Letras*, n.º 48, Madrid, II-1952
- _____ "Naturalismo' y 'vanguardismo", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 60-61, Madrid, II/III-1953
- _____ "El 'naturalismo' bastardeado", *Índice de Artes y Letras*, n.º 63, Madrid, V-1953
- _____ "Selección española del arte actual", *Índice de Artes y Letras*, n.º 92, Madrid, IX-1956
- _____ "Aire libre' en la Moncloa", *Índice de Artes y Letras*, n.º 102, Madrid, VI-1957
- _____ "Un juicio crítico a propósito de 'El Paso'", *Índice de Artes y Letras*, n.º 104, Madrid, VIII-1957
- _____ "Rectificación", *Índice de Artes y Letras*, n.ºs 106-107, Madrid, IX/X-1957
- _____ "¿Demagogia o epopeya?, contestación de L. Trabazo", *Índice de Artes y Letras*, n.º 106-107, Madrid, IX/X-1957
- _____ "El 'arte abstracto', en uno de sus maestros. Willi Baumeister", *Índice de Artes y Letras*, n.º 108, Madrid, XI-1957
- TRAPIELLO, Andrés: "Conversación con Cuixart", *Guadalimar*, n.º 15, Madrid, 10-VII-1976
- TRENAS, Julio: "Una conversación con el 'manager' de la nueva escuela madrileña", *La Hora*, n.º 3, Madrid, 7-XII-1945
- _____ "Antecedencia, crítica y posibilidad de la 'joven escuela madrileña'", *La Hora*, n.º 3, Madrid, 7-XII-1945
- _____ "Discusión, posibilidad y encaje de la Joven Escuela Madrileña", *La Estafeta Literaria*, n.º 39, Madrid, 30-XII-1945
- _____ "Treinta litografías de Picasso", *La Hora*, 2ª ép., n.º 4, Madrid, 26-XI-1948
- _____ "Abstracciones y materia plástica en Benjamín Palencia", *La Hora*, 2ª ép., n.º 5, Madrid, 3-XII-1948
- UNGARETTI, Giuseppe: "El artista en la sociedad moderna", *Índice de Artes y Letras*, n.º 57, Madrid, XI-1952
- UNDABEITIA, Ramón de: "Sobre la crítica", *Índice de Artes y Letras*, n.º 28, Madrid, IV-1950
- _____ "Crítica de arte", *Índice de Artes y Letras*, n.º 28, Madrid, IV-1950
- _____ "Crítica de la crítica", *Índice de Artes y Letras*, n.º 29, Madrid, V-1950
- _____ "José Guerrero", *Índice de Artes y Letras*, n.º 30, Madrid, VI-1950

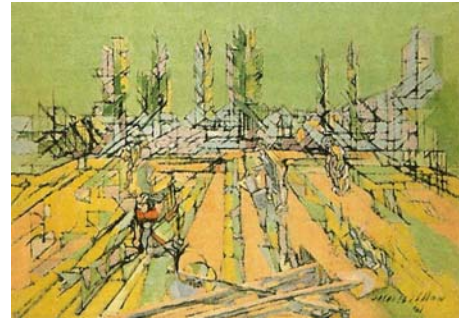
- VALENTE, José Ángel: "Arte. Conversación con Massimo Campigli", *Índice de Artes y Letras*, n.º 68-69, Madrid, X/XI-1953
- VALVERDE, José María: "Entrevista con André Breton, fundador del Surrealismo", *Correo Literario*, n.º 10, Madrid, 15-X-1950
- _____ "La 'Biennale' sin calor", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 35-36, Madrid, XI/XII-1952
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: "Estética de las máquinas. La máquina y la quimera", *Índice de Artes y Letras*, n.º 94, Madrid, XI-1956
- _____ "Estética de las máquinas. La belleza útil", *Índice de Artes y Letras*, n.º 95-96, Madrid, XI/XII-1956
- VIÑAS, Celia: "Once Cabezas de Mujer", *Arte y Hogar*, n.º 49, Madrid, I-1949
- VIÑUELAS, María: "Novedad estética, sí; esquizofrenia artística, no", *Correo Literario*, n.º 32, Madrid, 15-IX-1951
- VIOLA, Manuel: "Anti-arte", *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, n.º 37, Palma de Mallorca, IV-1959, pp. 67-69
- VIVANCO, Luis Felipe: "El arte humano", *Escorial*, t. I, n.º 1, XI-1940, pp. 141-150
- _____ "La lección de Altamira", *Escorial*, t. XX, n.º 61, Madrid, IX-1949, pp. 254-259
- _____ "Realidad e irrealidad en el arte abstracto", *Escorial*, t. XX, n.º 62, Madrid, X-1949, pp. 537-544
- _____ "La consolación del arte", *Bisonte*, n.º 1, Santander, 1950, p. 11
- _____ "Nueva pintura española. José Caballero", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. VI, n.º 16, Madrid, VII/VIII-1950, pp. 55-56
- _____ "La unidad del espíritu europeo en el arte moderno", *Correo Literario*, n.º 12, Madrid, 15-XI-1950
- _____ "Hay que escandalizarse menos por la incorporación de innovaciones formales al arte sagrado", *Correo Literario*, n.º 30, Madrid, 15-VIII-1951
- _____ "Nuevos dibujos y pinturas de José Caballero", *Revista*, n.º 3, Barcelona, 1-V-1952
- _____ "La pintura en la Nacional", *Revista*, n.º 10, Barcelona, 12-VI-1952
- _____ "Los viejos y los jóvenes", *Revista*, n.º 14, Barcelona, 17-VII-1952
- _____ "Sobre arte y catolicismo", *Revista*, n.º 26, Barcelona, 9-X-1952
- _____ "Algunas exposiciones en Madrid", *Revista*, n.º 37, Barcelona, 25-XII-1952

- _____ "Comentando la exposición de Tàpies", *Revista*, n.º 55, Barcelona, 7-V-1953
- _____ "Arte abstracto y arte religioso", *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. XVII, n.º 46, Madrid, X-1953, pp. 42-55
- _____ "Ángel Ferrant en la escultura contemporánea", *Goya*, n.º 2, Madrid, IX/X-1954, pp. 82-88
- VUTI RIQUER, J.: "Arte nuevo en Madrid", *Cobalto* 49, n.º 2, Barcelona, 1949
- WARNOD, André: "La última entrevista con Picasso", *Cartel de las Artes*, n.º 4, Madrid, 1-VIII-1945
- WESCHER, Herta: "Abandon du centre de gravité", *Cimaise*, n.º 4, serie III, París, III-1956
- WESTERDAHL, Eduardo: "Croquis conciliador de arte puro y arte social", *Gaceta de Arte*, n.º 25, Santa Cruz de Tenerife, IV-1934
- _____ "Arte vivo en la Bienal de Venecia", *Destino*, Barcelona, 28-VIII-1948
- _____ "Ángel Ferrant y su arte", *Ínsula*, n.º 43, Madrid, VI-1949
- _____ "La Escuela de Altamira y su primer Congreso Internacional de Arte", *Ínsula*, n.º 47, Madrid, 15-XI-1949
- _____ "Ben Nicholson y su arte", *Ínsula*, n.º 53, Madrid, V-1950
- _____ "Notas sobre arte alemán contemporáneo. Willi Baumeister", *Ver y Estimar*, n.º 18, Buenos Aires, 1950
- _____ "La Escuela de Altamira", *Ínsula*, n.º 62, Madrid, 15-II-1951
- _____ "Nacimiento y crisis del surrealismo", *Ínsula*, n.º 75, Madrid, 15-III-1952
- YUSTE, Tristán: "Arte contemporáneo europeo", *Pueblo*, Madrid, 6-IV-1949
- ZERVOS, Christian: *Histoire de l'art conteporain*, París, Cahiers d'Art, 1938
- _____ "Paul Klee. 1879-1940", *Cahiers d'Art*, París, 1945-1946

APÉNDICE DE ILUSTRACIONES



2. Juan Manuel Díaz-Caneja: *Mujer en la playa* (c. 1946)

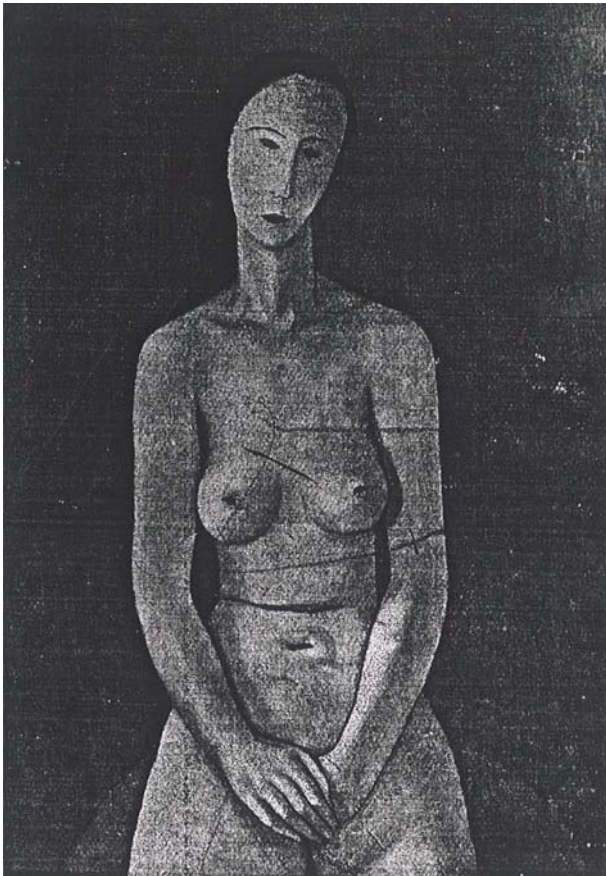


1. Jacques Villon: *Huerto en la Brunié* (1941)

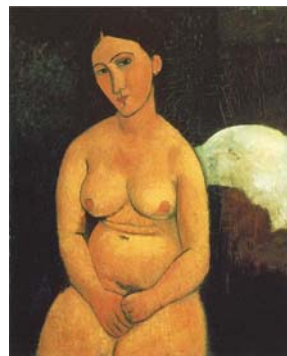


3. Juan Manuel Díaz-Caneja:
Pueblo de Castilla (1954)

4. Pablo Palzuelo: *Retrato de Willi Wakonigg* (1944)



8. Pablo Palzuelo: *Desnudo* (1946)



9. Amadeo Modigliani: *Desnudo sentado* (1917)



5. José Guerrero: *Lagarterano* (1946)



6. José Guerrero: *Lagarterana* (1946)



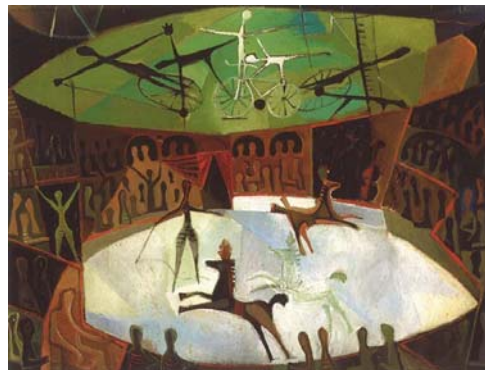
7. José Guerrero: *La aparición* (1946)



10. Antonio Lago: *Paisaje azul en San Pedro de Nos* (1948)



12. Antonio Valdivieso: *Bodegón* (1948)

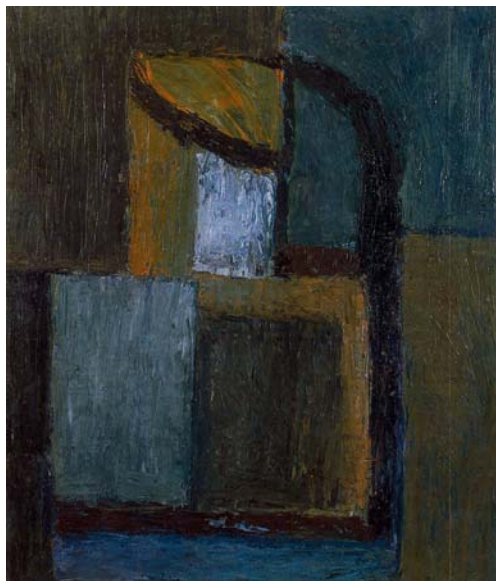


11. Carlos Pascual de Lara: *Circo* (1949)

13. Santiago Lagunas: *Maternidad* (1947)



14. Fermín Aguayo: *Calas negras* (1948)



15. Eloy Laguardia: *Jarra* (1948)



16. José Guerrero: *Ventana sobre el lago Thun* (1947)



17. Henri Matisse: *La ventana de Collioure* (1905)



18. José Guerrero: *Dos hilanderas* (1948)

19. José Guerrero:
*Lavanderas de
Salamanca*
(c. 1949-50)



20. Henri Matisse: *Los marroquíes* (1915-16)



21. José Guerrero: *Ocre y negro* (1950)



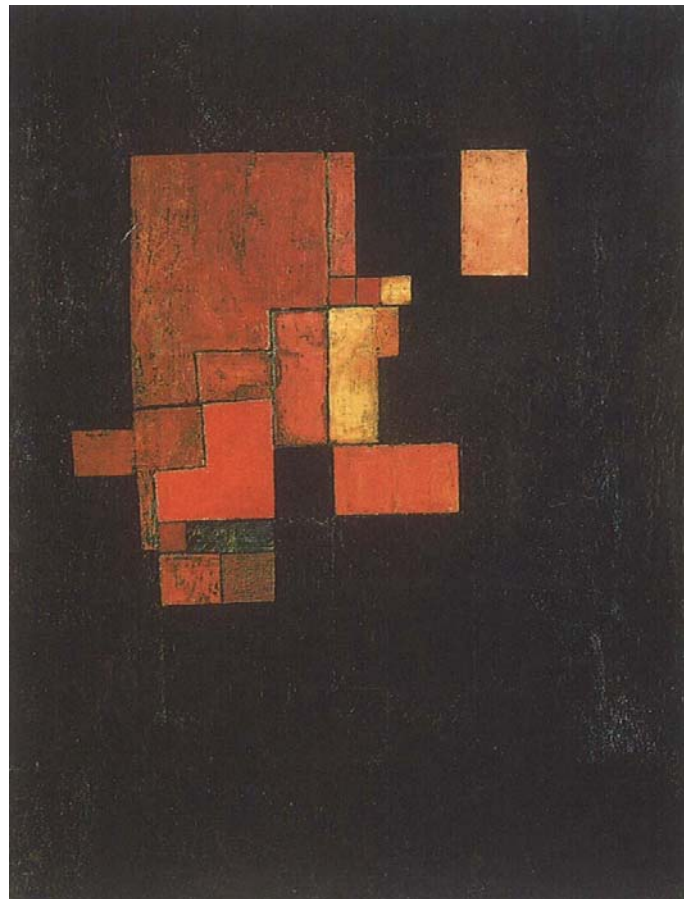
22. Pablo Palazuelo: *El aparador* (1948)



23. Juan Gris: *Guitarra delante del mar* (1925)



25. Sándor Bortnyik: *Composición* (años 1920)



24. Pablo Palazuelo: *Sobre negro* (1948)

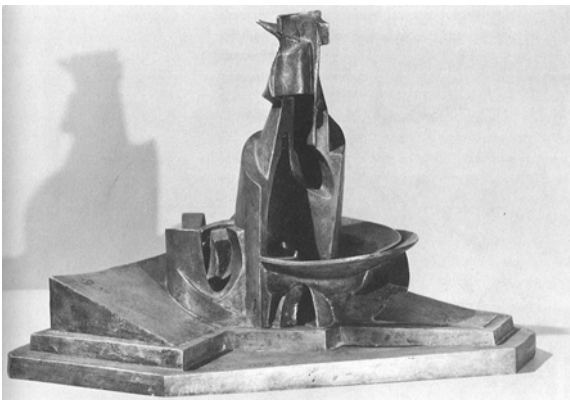


26. Ángel Ferrant:
Pescador de Sada (1945)

27. Ángel Ferrant: *Mujer del Regueiro*
o *Campesina de Sada* (1945)



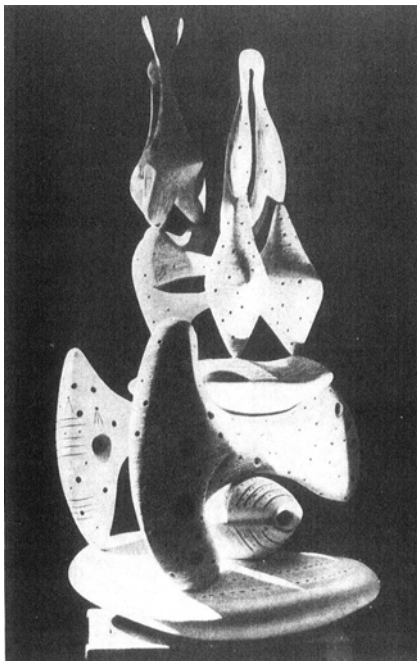
28. Ángel Ferrant: *Muchacha con mantilla* (1947)



29. Umberto Boccioni: *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912)



30. Ángel Ferrant: *Diálogo 47 o Grupo 47* (1947)



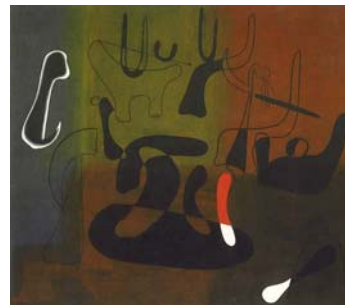
31. Alberto Sánchez: *Monumento a los pájaros* (c. 1927-1936)



32. Pablo Picasso: *Cabeza de mujer* (1932)



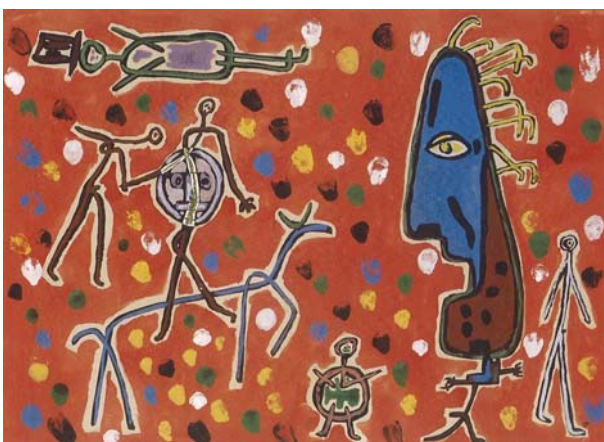
33. Mathias Goeritz: *La Sagrada Familia* (1947)



34. Joan Miró: *Pintura a partir de un collage* (1933)



35. Mathias Goeritz: *Tres figuras* (1947-48)



36. Mathias Goeritz: *Bajo el sol* (1948)



37. Mathias Goeritz: *Homenaje a Miró* (1948)



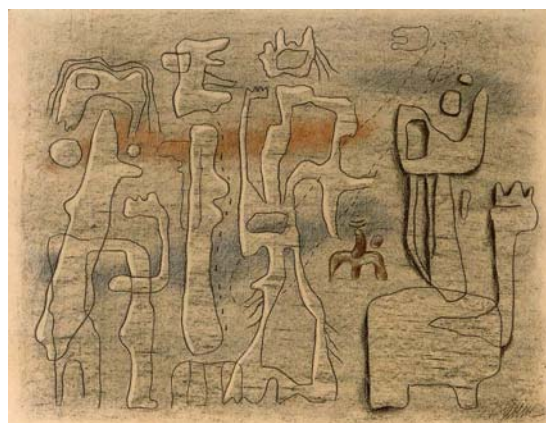
38. Joan Miró: *Mujer andando* (1931)



39. Mathias Goeritz: *El hombre y sus ídolos* (1949)



40. Pablo Picasso: *Desnudo en un sillón* (1929)



41. Willi Baumeister: *Figuras de Callot sobre fondo rosa* (1943)



42. Ángel Ferrant: *Tres mujeres* (1948)



43. Ángel Ferrant: *Mujer alegre y coqueta* (1948)

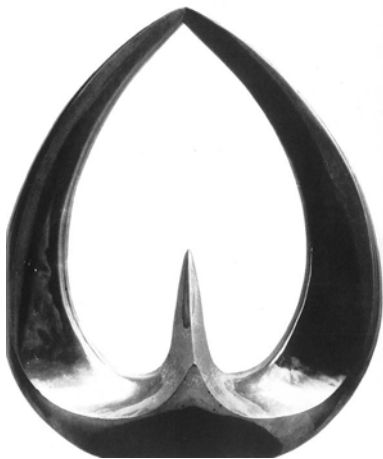
45. Alexander Calder: *Estrella de mar* (1936)



44. Naum Gabo: *Construcción cinética* (1920)



46. Eudald Serra: *Acróbatas* (1950)

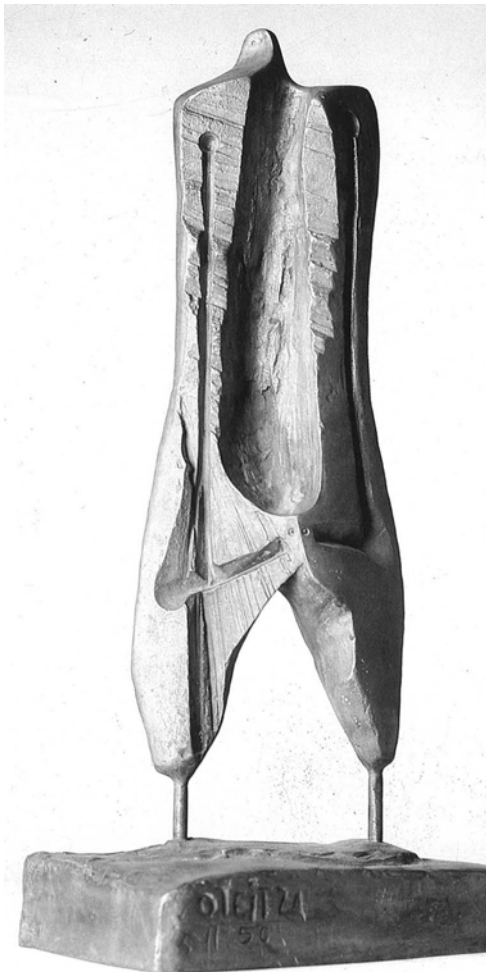


47. Carlos Ferreira: *Pájaro de mar* (1950)



48. Ángel Ferrant: *Estatua* (1950)

49. Ángel Ferrant: *Partenogénesis* (1950)



50. Jorge Oteiza: *Figura para "Regreso de la Muerte"* (1950)



51. Jorge Oteiza: *Ensayo de simultaneidad* (1950)



53. Manolo Millares: *Aborigen n.º 1* (1951)



54. Paul Klee: *La leyenda del Nilo* (1937)



55. Manolo Millares: *Abstracto marino* (1952)

56. Tony Stubbing: *Sin título* (c. 1949)



52. Tony Stubbing: *El guardián barbudo de la Meca* (1949)



58. Joan Miró: *Pintura mural para Joaquim Gomis* (1948)



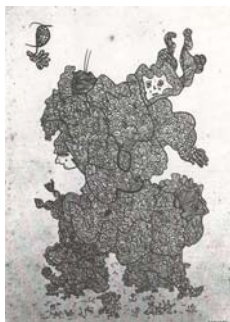
57. Tony Stubbing: *Sin título* (1950)



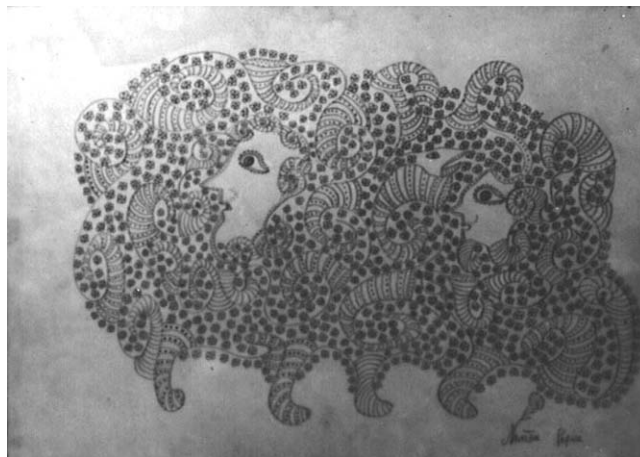
60. Francisco San José: *Sin título* (c. 1949)



59. Francisco San José: *Amazona* (c. 1948)



62. Gaston Chaissac:
Forma con cuatro rostros (1939)



61. Nanda Papi: *Sin título* (s. f.)

63. Francisco Nieva: *El demonio de la botella* (1947)



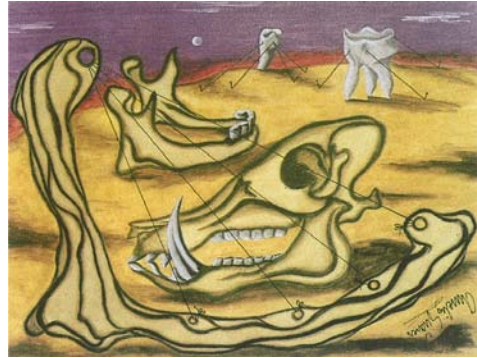
64. Francisco Nieva: *Sin título* (1951)



65. Paul Klee: *Pintura mural* (1924)



66. Luis Castellanos: *Arlequín con antorcha* (1945)

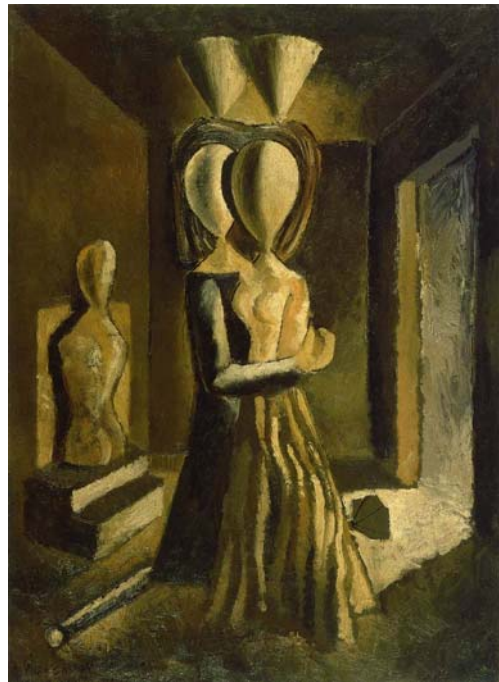


67. Aurelio Suárez: *Osteología musical* (1948)



68. Juli Ramis:
Composición n.º 3
(1951)

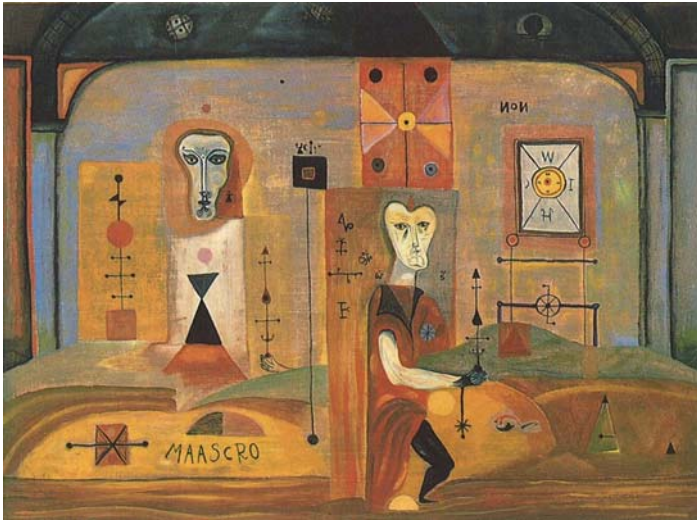
69. José Caballero: *Interior con personajes*
(c. 1945)



70. José Caballero: *Noli me tangere*
(c. 1947-49)



71. José Caballero: *Una fecha determinada*
(c. 1945-67)



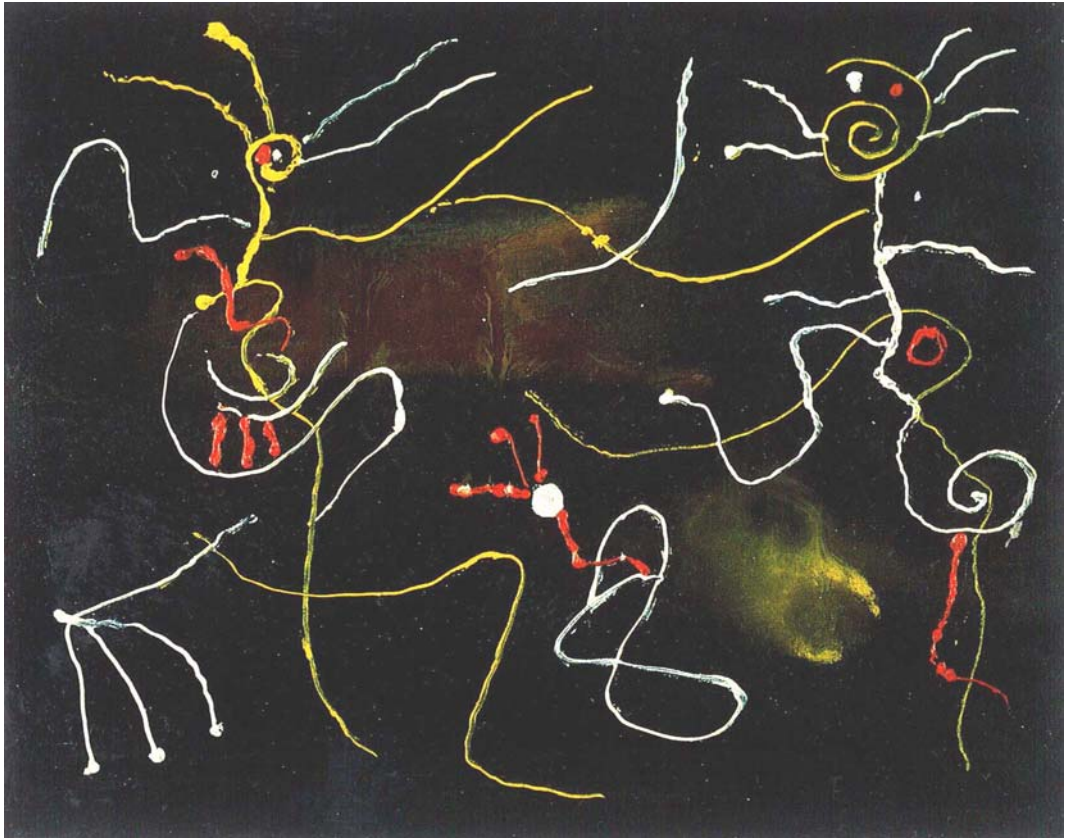
72. Modest Cuixart:
Masacro (1949)



75. Joan Ponç: *Visión de tierra de Yatra* (1948)



73. Antoni Tàpies:
Parafaragamus (1949)



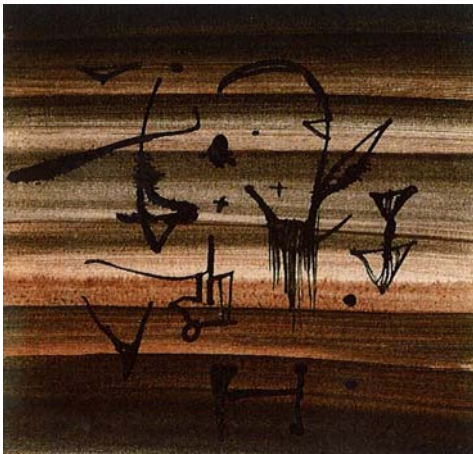
77. Antonio Saura: *Enigmática danza* (1950)



76. Joan Miro: *Personajes rítmicos* (1934)



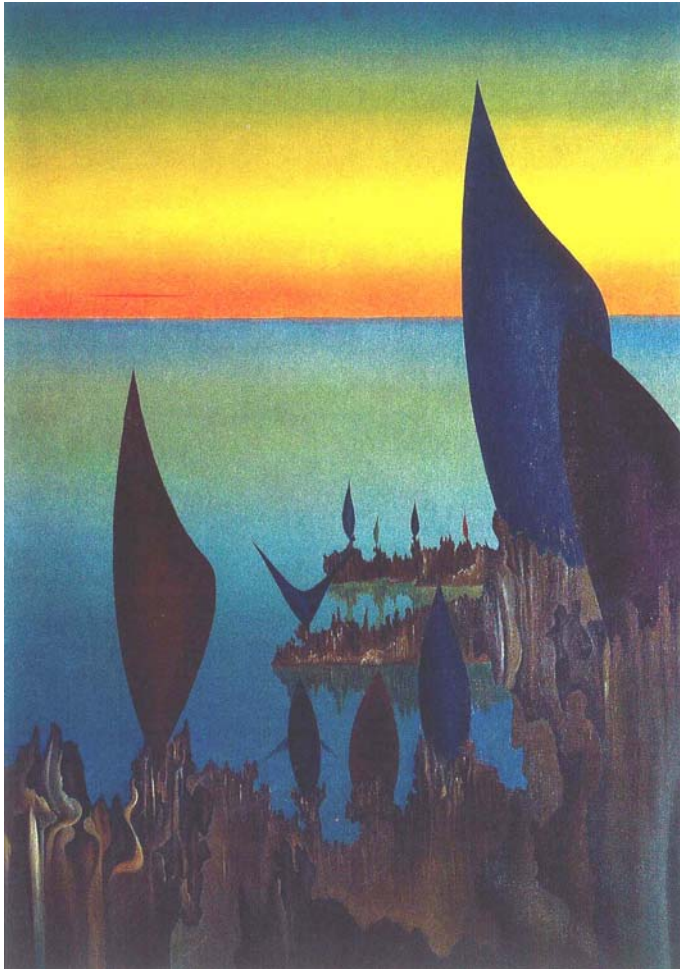
78. Antonio Saura: *En un mundo suspendido II* (1950)



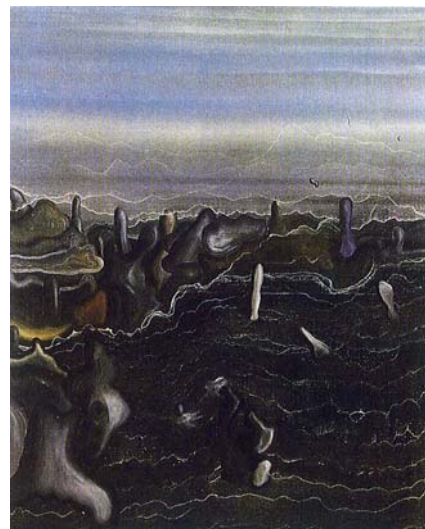
79. Antonio Saura: *En un mundo suspendido III* (1950)



74. Antoni Tàpies: *Los ojos del follaje* (1949)



81. Antonio Saura: *El cementerio de los suicidas* (1950)

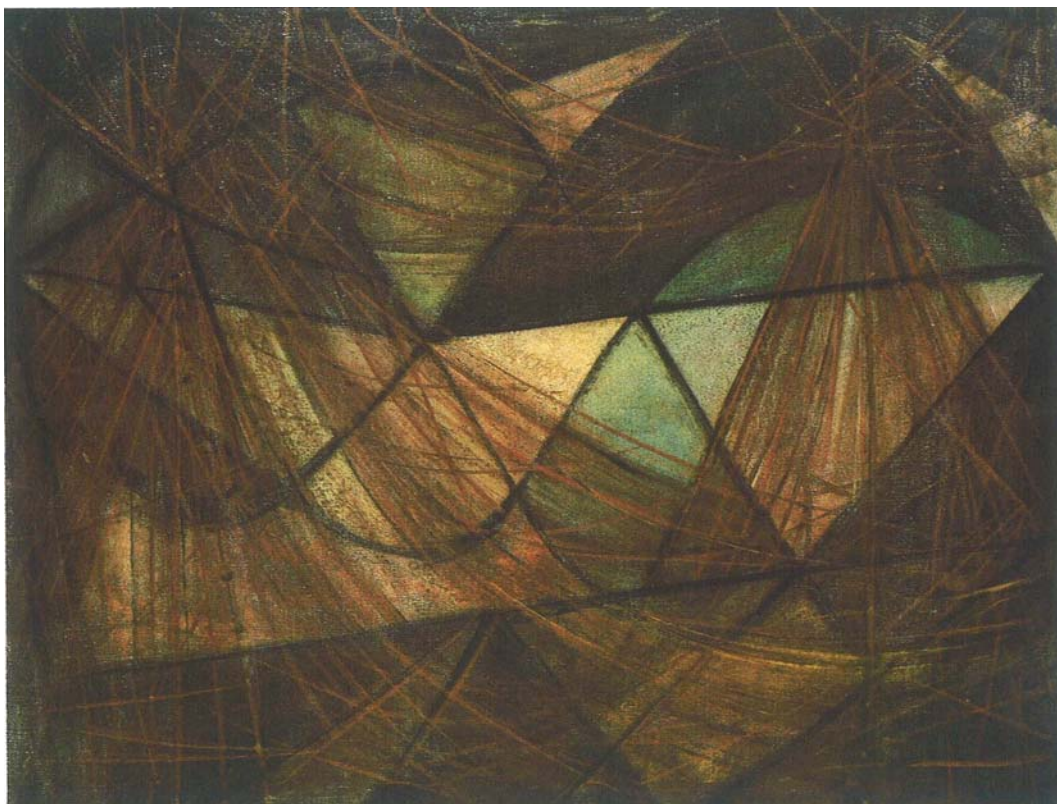


80. Yves Tanguy: *El jardín sombrío* (1928)

82. Jean Lecoultre:
Casas en la noche
(1951)



83. Servando Cabrera: *Sin título* (1952)



84. Manuel Mampaso: *Redes y verdes* (1950-51)



85. Manuel Mampaso: *Carmín rojo* (1954)



86. Lucio Muñoz:
Bodegón gris (1953)

87. Rafael Canogar:
Paisaje de Toledo
(1951)

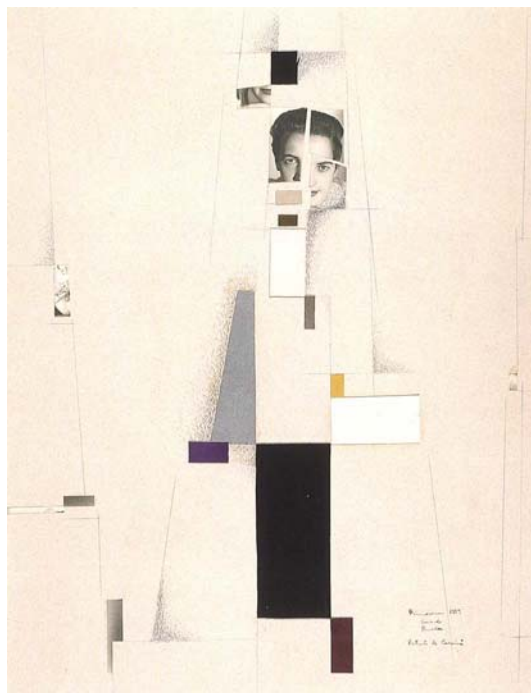


88. Luis Feito:
Santos (1952)





90. Pablo Picasso:
Acordeonista (1911)



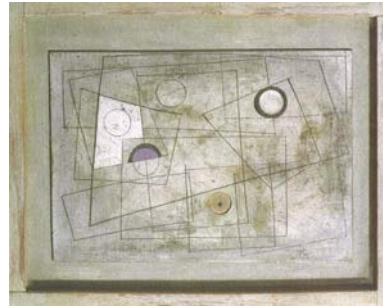
89. Gerardo Rueda: *Homenaje a Carmina Abril* (1955)



91. Gerardo Rueda: *Trama III* (1956)



92. Luis Feito: *Sin título* (1952)



93. Ben Nicholson: *Ojo de loro* (1945)

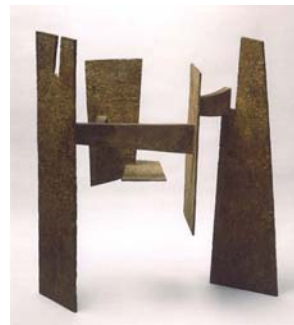
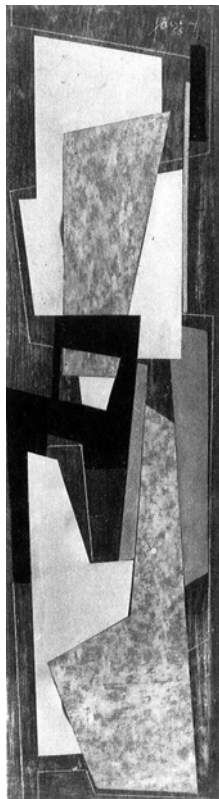


94. Luis Feito: *Sin título* (1953)

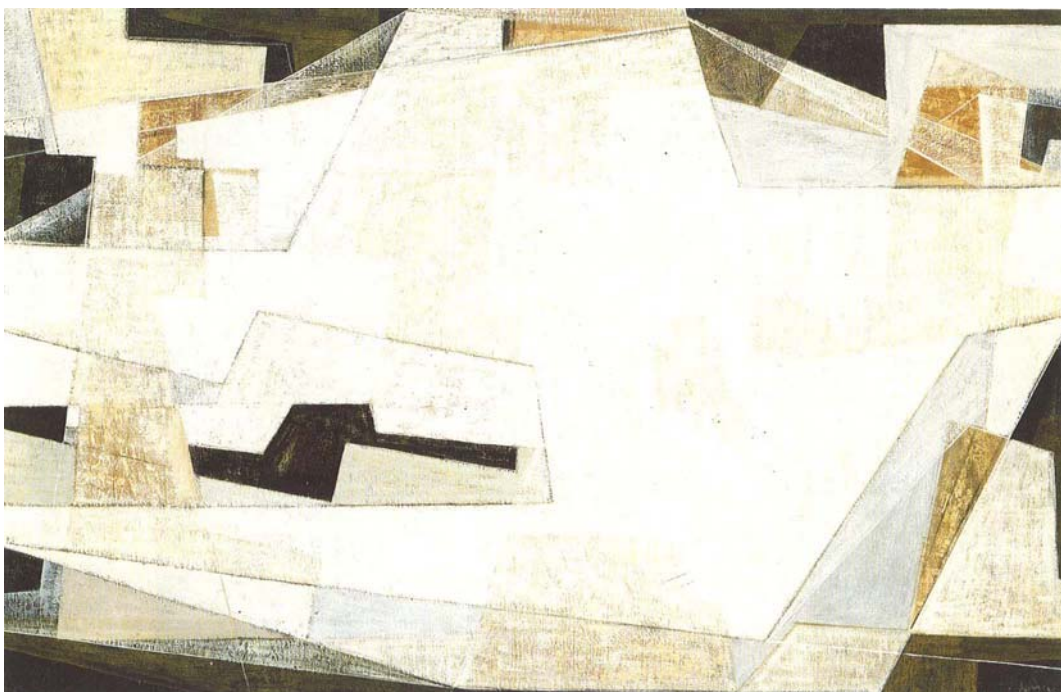


95. Luis Feito: *Composición azul* (c. 1954)

97. Francisco Ferreras:
Collage (1955)



96. Eduardo Chillida:
Peine del viento I (1953)



99. Francisco Ferreras: *Sin título* (1955)

99. Manuel Rivera: *Albaicín I* (c. 1953)



100. Manuel Rivera:
Sin título (1956)

101. José M.^a de Labra:
Estructura (1955)



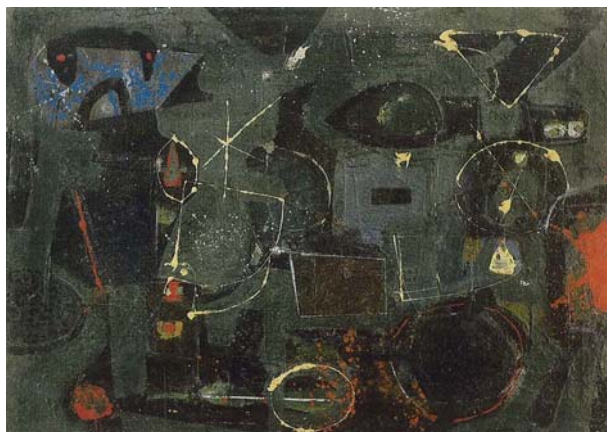
102. José M.^a de Labra: *Construcción* (1955)



103. Lucio Muñoz: *Señales para orientarse en las vías* (1955)



104. Paul Klee:
Homenaje a Picasso (1914)



105. Rafael Canogar:
Sin título (1955)



106. César Manrique: *Sin título* (1956)



107. Javier Clavo: *Pintura* (1954)

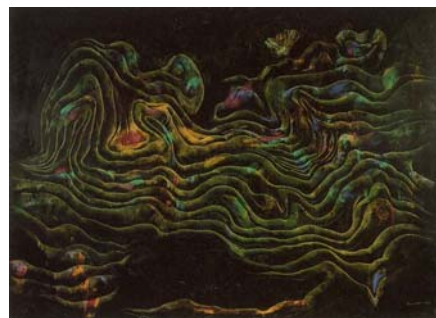
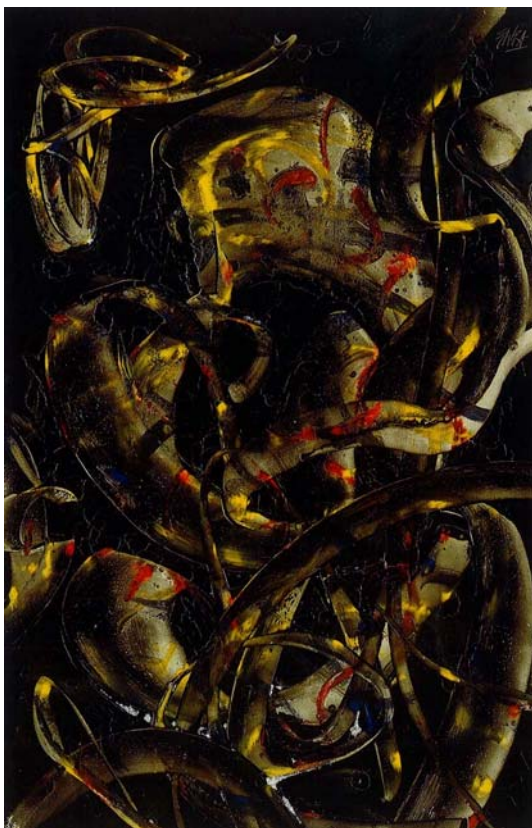
108. Francisco
Farreras: *Mural* (1956)



110. Carlos Pascual de Lara: *Relieve* (1954)



109. Jorge Oteiza: *Relieve* (1956)



111. Simon Hantai: *Sin título* (1954)

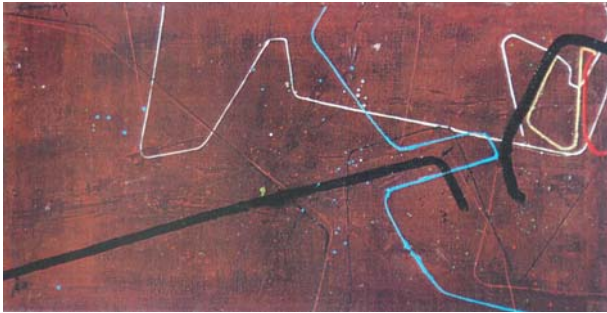
112. Antonio Saura: *Medusa* (1954)



116. Willem de Kooning:
Mujer I (1950-52)



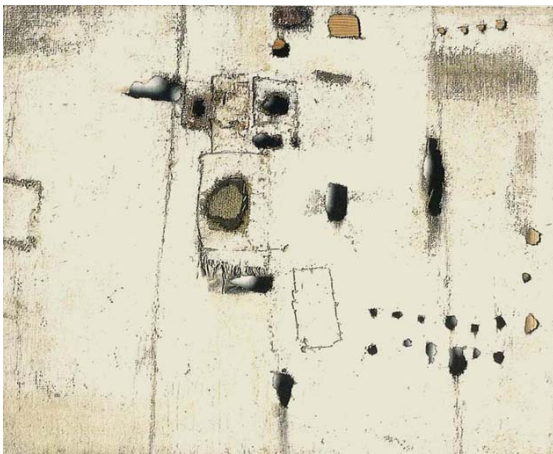
117. Antonio Saura: *Bailaora* (1954)



114. Rafael Canogar: *Pintura* (1955)



115. Luis Feito: *Pintura n.º 17* (1955)



118. Manolo Millares: *Muro perforado* (1955)



119. Alberto Burri: *Composición* (1953)

120. Antonio Saura: *Figura I* (1956)



128. Antonio Saura: *Sin título* (1956)



129. Antonio Saura: *Sandra* (1956)



121. Luis Feito: *Pintura n.º 18* (1956)



123. Jean Dubuffet: *Paisaje ardiente* (1952)



122. Luis Feito: *Pintura n.º 12* (1956)



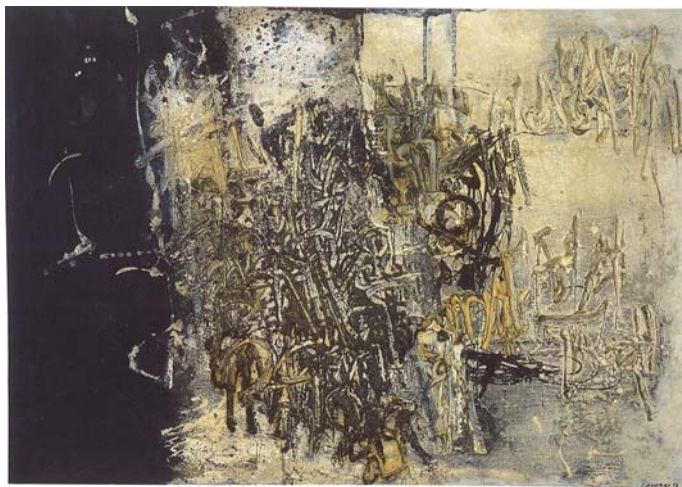
124. Rafael Canogar: *Pintura* (1956)



125. Nicolas de Staël: *Composición* (1950)



132. Georges Mathieu: *Vivent les Cornificiens* (1951)



131. Rafael Canogar: *Pintura* (1956)

127. Manolo Millares: *Composición con dimensión perdida* (1956)



126. Manolo Millares: *Composición con dimensión perdida* (1955-56)



130. Manolo Millares: *Cuadro 1* (1956)



133. Manuel Viola:
Composición (1956)



136. Hans Hartung:
T1956-9 (1956)



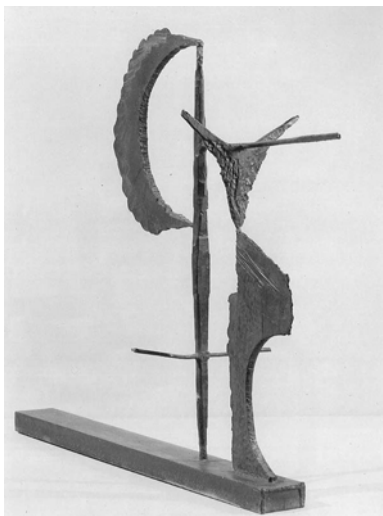
135. Manuel Viola: *La fragua* (1956)



134. Lucio Muñoz: *Yeseras* (1956)



113. Antoni Tàpies: *Gran pintura gris, n.º III* (1955)



138. Martín Chirino: *Composición*.
Cuenca (1955)



140. Martín Chirino: *El carro* (1957)



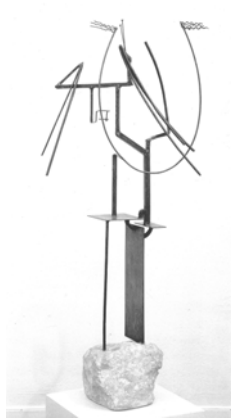
140. Eduardo Chillida:
Deseoso (1954)



141. Martín Chirino:
Composición (c. 1956)



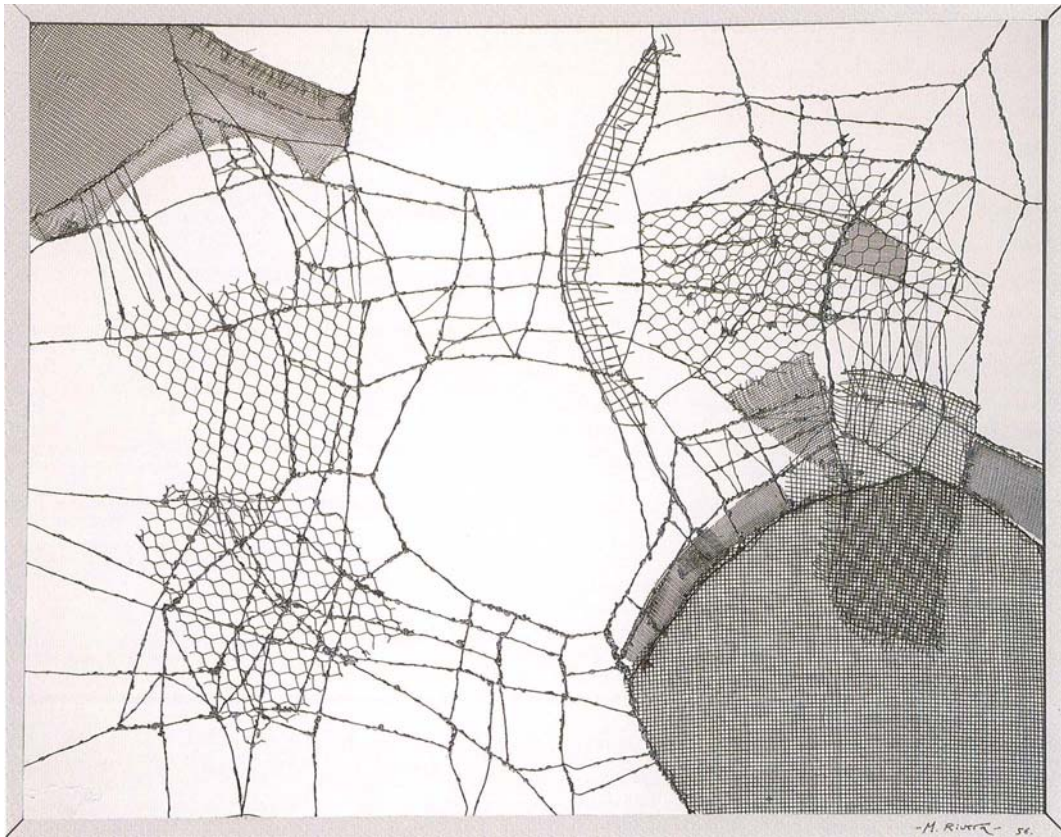
142. Pablo Serrano: *Espiral* (1956)



143. Julio González: *Mujer peinándose II* (1934)



144. Pablo Serrano: *Hierro y piedra* (1956)



145. Manuel Rivera: *Composición* (1956)



146. Antonio Suárez: *Sin título* (1956)



137. Juana Francés: *Sin título* (1956)

APÉNDICE DE TEXTOS

Nota del autor

Los textos que siguen a continuación se han seleccionado pensando en su interés historiográfico. Ninguno de ellos se ha editado con anterioridad, excepto dos cartas de Antonio Saura a Joan-Josep Tharrats fechadas el 18 de julio de 1952 y julio de 1953 respectivamente¹. En este caso, además de tratarse de cartas poco conocidas, su presencia en la presente antología de textos obedece a nuestra intención de ofrecer una visión completa de la correspondencia mantenida por ambos artistas a comienzos de los años cincuenta, presentada aquí por vez primera.

Los textos están divididos en tres grupos: 1) correspondencia; 2) catálogos y publicaciones de corta tirada; y 3) artículos de revistas. Dentro de esos tres sub-apartados, se ha seguido un orden estrictamente cronológico que facilita su comprensión.

Respecto a la ortografía, en todos los casos se ha mantenido la fidelidad al original. En el caso de textos publicados en idioma extranjero, junto a la traducción al castellano se incluye la versión en el idioma original.

Para la realización de esta antología ha sido fundamental la consulta de los siguientes archivos e instituciones: Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (La Laguna, Tenerife), Archivo Sucesión Antonio Saura (Madrid), Centro de Documentación de la Colección Arte Contemporáneo – Museo Patio Herreriano (Valladolid), Centro de Documentación del Centre Georges Pompidou (París), Archivo particular Eudald Serra (Barcelona), Archivo particular Familia Tharrats (Barcelona), Archivo particular Luis Feito (Madrid), Archivo particular Francisco Farreras (Pozuelo de Alarcón, Madrid), Archivo particular Familia Seral (Madrid), Archivo particular José Alcrudo (Zaragoza), Hemeroteca Municipal (Madrid), Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y Biblioteca Nacional (Madrid).

¹ Reproducidas originalmente en el catálogo de la exposición *Tharrats*, Barcelona, Sala Gaspar, 1978, s. p.

I. CORRESPONDENCIA

Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 5-XI-1948. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 421

Muy distinguido Señor Westerdahl –

por parte de mi amigo Angel Ferrant he oído mucho hablar de Usted, y supongo que Usted no lo toma en mal si me atrevo dirigirme con esta carta directamente a Usted.–

La revista “INSULA” que es actualmente quizá la mejor revista literaria de Madrid, quiere dedicar a partir del mes de Enero 2 páginas al arte, sobre todo al arte moderno, (es decir al arte verdaderamente moderno y serio,) y me han pedido de dirigir estas páginas. He propuesto lo siguiente:

- Nº de Enero: 1. Un artículo sobre la pintura y escultura de los jóvenes en España, que se encuentran, sobre todo en Madrid, Zaragoza y Barcelona, y que siguen los caminos de Picasso, Braque, Klee, Miró, etc. (Autor: Ricardo Gullón)
2. Un artículo sobre Miró
- Febrero: 1. “Angel Ferrant” (Autor: Eduardo Westerdahl)
2. “La situación actual artística en Francia (por Sebastián Gasch)
3. “Paul Klee” (escrito por Mathias Goeritz)
- Marzo: 1. “Los jóvenes en E.E.U.U.” (por Martin S. Soria)
2. “Benjamín Palencia” (por Luis Felipe Vivanco)
3. “Marc Chagall” (Autor: E. Westerdahl ?)

Luego: artículos sobre la situación actual en Mexico (por Justino Fernandez, o Yva Rodriguez de la Universidad de México). Luego: otros artículos escritos por Usted – si Usted quiere. Le agradecería muchísimo su colaboración, porque no hay casi nadie quien entiende de arte nuevo aquí y que sabe escribir sobre esto. Temo si esta revista se dirige a otras personas, va a bajar mucho el nivel, y como es la unica revista de interés internacional aquí, me gustaría muchísimo guardar una cierta influencia allí. Desde luego es un asunto casi completamente idealista, porque la revista cuesta 3 Pesetas, y no debe aumentar su precio. Así temo que no pagaré muy bien. Ricardo Gullón (actualmente en Santander) era entusiasmado de la idea que por fin aparece algo así, y prometió su colaboración. (En el último número de “INSULA” ya ha publicado un magnífico artículo sobre Picasso.) También creo que Sebastián Gasch le gustará mucho la idea. Martin Soria (actualmente catedrático de la University of Michigan, USA) ha prometido también su colaboración.

Todo que Usted escriba sea de antemano bienvenido. Sería magnífico si podríamos contar con usted. Angel Ferrant le va a escribir directamente y mandarle fotos de sus últimas esculturas abstractas "móviles", que junto con la obra de Miró son lo mejor (¡Desde lejos lo mejor!) que se puede ver actualmente en España. Creo que su artículo de Usted sobre estas obras sería una verdadera sensación.

Le ruego perdón por haberme dirigido con tanta franqueza a usted –y también por las faltas de esta carta. Esperando su contestación le mando mis más sinceros saludos como expresión de mi profunda admiración.

Mathias Goeritz

Westerdahl, Eduardo: Carta a Mathias Goeritz, Santa Cruz de Tenerife, 15-XI-1948. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 422

Mi distinguido Sr. y amigo en la inquietud del arte:

Acabo de recibir su carta del día 5 del corriente y contesto inmediatamente para que V. tenga la seguridad absoluta de que me constituyo en colaborador de V., en esa obra de poner en el reloj de la pintura la hora precisa del espíritu del hombre del hombre. Conforme, pues, en la colaboración para INSULA, que de mi solicita, revista que leo y admiro.

Hay pocas revistas vivas entre nosotros y ya es tiempo de que pensemos en sus fundaciones. Nosotros lo hemos intentado, pero los gastos han "paralizado nuestras nuestras fuerzas".

Dígale V. a Ferrant que me mande el material que estime: Dígale que ahora marcha a Madrid el coleccionista y amigo Martín Vera. Recuerdele también que me gustaría tener algo de él en mi colección.

Dígame si en estas páginas de INSULA publicarán reproducciones de obras. Tengo un buen material fotográfico original muy aprovechable. Si V. no tiene nada decidido sobre Miró, yo puedo hacerle este artículo. Me interesa publiquen un trabajo sobre Nicholson, el pintor inglés, sobre el arquitecto Sartoris y la pintura abstracta de su mujer Carla Prina. Si Vds. lo estiman escribiré sobre Chagall, cuyas obras admiré en las Galerías de Europa, como las de Klee, pintor que acaso dejara la huella de poesía más profunda en mi vida de espectador.

SERÉ por lo tanto un aliado de V. en esta empresa.

Ahora precisamente estoy ocupado en la creación del TALLER, Escuela Experimental de Artes Plásticas, que espero sea algo importante y cuya obra dirijo.

Tengo el encargo de la Universidad de organizar una Bienal Internacional de Pintura.

De todo ello ya les informaré y solicitaré, también la colaboración de Vds.

Considereme como amigo y salude en mi nombre a Ferrant de cuya amistad conservo un feliz recuerdo.

Ferrant, Ángel: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 4-XII-1948. Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. R. 231

Querido Westerdahl: En mi carta anterior le prometí una serie de fotos de lo que hice recientemente. Aquí las tiene. Se trata de escultura con movimiento. La figura, estática, tal cual aparece en la foto, no da idea, naturalmente, de lo que en este caso atañe a la forma –el movimiento– como a la pintura el color. Me acordé de Calder –cómo no había de acordarme; y con admiración. Pero creo que lo mío es otra cosa. Si dotar al volumen de movimiento fuese tan asequible como dotarlo de forma o a esta de color; si estuviese en nuestras manos un medio fácil, rico y variado de impulsarlo a nuestro gusto en el espacio las posibilidades de expresión serían mucho más amplias, tanto, que en su evolución –que sería lamentable– se podría llegar a un realismo, el del cine, como la pintura llegó al de la fotografía. Pero, afortunadamente, los recursos –en este caso los resortes (un muelle o cosa análoga–, son tan reducidos y las leyes físicas tan poderosas, que los límites en que ha de manifestarse la creación, forzosamente son estrechos y lo impiden. Esta elementalidad no deja de ser la mejor amiga del arte.– Vea si le agrada alguna de estas cosas y dígame su título que va escrito al dorso y al pié, para reservársela. También verá que reseño la dimensión de altura, dato que pudiera interesarle al elegir. Estas composiciones van suspendidas del techo o de una pared de la que pueden colgarse de un punto como un cuadro.– Probablemente en el mes de Febrero haré una exposición en la Galería Palma al mismo tiempo que Mathias Goeritz de su pinturas. Ir unido a este artista me satisface enormemente porque se la persona de inteligencia y ojos más despiertos que he tropezado en Madrid. Me gustaría que hasta la apertura de esa exposición se mantuvieran inéditas estas cosas.

Un cordial abrazo de Angel Ferrant

Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 3-III-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 425

Mi distinguido y querido amigo –

tengo algo como una mala conciencia, porque INSULA no tiene todavía el papel para la “página de arte”. El Señor Canito, director de INSULA, me ha dicho por fin, que en abril esperan definitivamente tener el permiso de papel, pero ya me lo dicho anteriormente. Si Usted quiere voy a proponerle de publicar el artículo suyo en la parte literaria de la revista, a pesar de que sea mucho más bonito, si empieza con esto una página de arte. –Pero hoy le ruego un favor– completamente otra cosa. Le ruego aconsejarme en un asunto más bien particular. El Gobierno de Mexico me ha invitado, mandandome los visados, etc., de ocupar una catedra de arte en Mexico. También quiero y debo allí dirigir una editorial de arte moderno europeo. Desgraciadamente tengo yo que pagar el viaje. He aceptado esta proposición, y me quiero marchar lo más pronto posible allí, porque mi contrato ya ha empezado hace 2 meses. Me gustaría estar allí por lo menos en Junio. –Aquí en Madrid es francamente imposible obtener un billete para un barco, porque nadie sabe nada. ¿Cree Usted que hay posibilidades de ir a Mexico desde Canarias, o mejor dicho: desde Tenerife? Naturalmente no quiero ir en clase de lujo sino lo más barato posible, –y si no es posible–, en un barco de carga. No sé si hay posibilidades de esta clase, pero Usted lo sabe quizá.- Entonces iría yo a mediados de abril a Tenerife, para poder hablar con Usted personalmente, y me quedaría unas tres semanas allí, hasta que encontremos, mi mujer y yo, una ocasión de marcharnos directamente a Mexico (sin tocar los USA, porque no tenemos los visados de tránsito). Me gustaría muchísimo hablar con Usted sobre varios puntos, sobre todo sobre su TALLER, porque me gustaría hacer algo parecido en Mexico, y sobre algunas ediciones de arte joven y nuevo, donde necesitaría su colaboración. Supongo que hay pensiones en Tenerife, donde se puede vivir relativamente barato y bien cuidado, sin gastar de antemano toda la fortuna que necesito para mi viaje. Pero no crea Usted, que quiero molestarle de alguna manera. La única molestia debe ser que Usted me diga, si es posible, como puedo seguir mi viaje a Mexico, o si no hay posibilidades, o si es muy complicado, o si Usted cree, que sea mejor salir de Bilbao, etc. –

Otra pregunta, es decir: otra molestia, pero esta vez no para mí. Amigos míos, sur-africanos, me preguntan, si hay posibilidades de comprarse una casa (o finca) en una de las Islas Canarias, si es posible en Tenerife, o si los precios sean muy altos. Tienen en vista una casa en las Baleares que les gusta, pero preferirían las Islas Canarias, porque creen que la vida allí sea más agradable. Son amigos, que tienen –a parte de tener bastante dinero– mucha cultura. Son medio-ingleses, medio-austriacos, pero de nacionalidad sur-africana, donde viven actualmente. Piensan en gastar algo como 100 a 150-miles de Pesetas, pero buscan una cosa bonita y agradable, con jardín. He pensando que –quizá, por casualidad, sabe usted algo que les parece bien. Si no, le ruego no hacerse ningún trabajo con aquel asunto. Pero quizá conoce Usted las señas de un agente, al cual pueden dirigirse mis amigos directamente. –

Ahora mi conciencia es aún mucho peor que antes, porque –además de no mandarle ya el ensayo suyo impreso, le pregunto miles de cosas, y temo que Usted sea de muy mal humor sobre esta carta.

Esperando que Usted perdone estas molestias, le ruego creerme que yo sea muy feliz de conocer a Usted pronto personalmente.

Con cariñosos saludos de parte de nuestro amigo Angel Ferrant, y mis más afectuosos recuerdos – le ruego considerarme siempre su agradecido amigo

Mathias Goeritz

Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 25/27-III-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 426

Mi distinguido y querido amigo –

mil gracias por su larga y amistosa carta, y por el interés que Usted toma en mis problemas.

El problema primero –siguiendo a los puntos de su carta– se refiere a los barcos para Mexico. Parece que la línea “Aznar” me puede ofrecer una solución relativamente favorable, y espero poder salir con un barco de esta línea a principios de Mayo. Como tengo gran deseo de conocer a Usted, pienso que será posible venir a Tenerife en avión unos días antes, mientras mi mujer podría salir con el barco desde Bilbao, y yo podría luego subir al barco en Tenerife. Le informaré a tiempo sobre este punto.– La foto que Usted me ha mandado, de la casa (entre Sta Cruz y La Laguna) he entregado a mis amigos. Ellos piensan venir a Tenerife alrededor del 15 de Abril, y van a visitar a Usted. La Señora de Valentín es la que piensa comprarse la finca. Es surafricana, habla el Inglés, y también el Alemán, pero poco el Español. Supongo que Usted habla el Inglés. Ella, igual como su amiga la Sra. de Klein, son personas simpatiquísimas y bonísimas, y creo que Usted no tendrá inconveniente que las he dado sus señas, para que le puedan visitar.– Todavía no he podido hablar con Canito, pero supongo que me llamará hoy o mañana. Voy a proponerle de colocar su artículo en seguida en INSULA, –para que aparezca lo más en el mes de Mayo. También pienso proponerle que Usted dirige la pagina de arte de INSULA, porque esta solución me parece ideal.– Ferrant le ha mandado hace 3 semanas un ejemplar del libro “Ferrant-Goeritz” (certificado), dedicado por nosotros dos. Me gustaría mucho, si Usted viera los móviles de Ferrant y mis pinturas, para saber su opinión. Espero poder enseñarle pronto algunos originales.– La Galería PALMA ha tenido gran valor al principio, editando libros sobre el arte moderno. Pero han gastado en esto mucho dinero, pero hay muy pocos compradores, así que –según me ha dicho últimamente– no pueden permitirse ahora el lujo de editar más libros de este estilo. Pero esta tarde hablaré con el director de la editorial, y le propondré su colaboración. Creo que este señor estará encantado, para saber a quien dirigirse, cuando siguen en un futuro, que no sea tan lejano, sus publicaciones. Desde luego piensan en editar sus libros siempre en coincidencia con una exposición, pero seguramente puede Usted ayudarles en la tarea de encontrar buenos artistas para que expongan allí, y sobre los cuales vale la pena de editar un libro. Naturalmente tienen el interés de saber de antemano que un cierto número de libros sean “vendidos”, porque esto ayudaría mucho a cubrir los gastos.– Mil gracias por su buena crítica en lo que se refiere a mi cartel de Altamira. He hecho nada más que dos carteles en mi vida, uno en París, y este otro. Ocurre muy raras veces que un tema me inspira de verdad para hacer un cartel, y en ambos casos he hecho el cartel por propia voluntad (sin que eran encargos) y luego lo he ofrecido y me lo ha aceptado. Este cartel “Altamira” parece un éxito. La gente acepta ciertas formas y cierto espíritu, cuando se trata de carteles o de propaganda, pero los rechazan todavía aquí cuando se trata de pintura expuesta en una Galería. (Como 1900 en París).– Voy a comprar unos ejemplares más del libro de Gullón y los mandaré

a Usted, para que Usted los mande a quien le parece. Miró lo tendrá seguramente, pero quizá podría interesar a Herbert Read, a Paul Hodin, al grupo Penwith, a Baumeister y a algún otro. Mil gracias –otra vez– por su interés también en este respecto. –

* * *

No he podido hablar aún con Canito, pero espero poder verle mañana.– La Galería Palma, es decir: su gerente le agradece mucho su buena voluntad de querer colaborar con ellos. Quiere escribir a Usted directamente. (Se llama Mr. Jean Mallon.) – Mañana saldrán 7 ejemplares del libro de Gullón para Tenerife (Enrique Wolfson, 21) – con el correo ordinario.

No sé si ya le he dicho en mi última carta, que el periódico LE SOIR (de Bruselas) publicó el 1 de marzo un interview (como siempre tonto y falsificado) mío en la página 1 y 2, bajo el título DE PICASO AU GROUPE D'ALTAMIRA. Según este interview he dicho al final: "Pour animer ce renouveau, il faudrait une critique d'avant-garde. Elle aussi! Nous avons Westerdahl et Sebastián Gasch, et R. Gullón qui vit a Santader. Ce sont des esprits d'une grande honnêteté, d'une grande droiture. Ils ont accepté une mission difficile..." – He escrito al periodista que había venido aquí, para que me mande un ejemplar del periódico para Usted.– No se si Usted tiene contacto con la Editorial COBALTO – Barcelona. Publican actualmente un libro sobre Miró. El editor, Rafael Santos Torroella, parece un chico de mucho valor. Recientemente ha editado una carpeta: una serie de dibujos antiguos míos abstractos con un magnífico texto de S. Gasch: "EL CIRCO". Esta noche cenaré con su ayudante, y le hablaré de Usted, porque piensan hacer una carpeta parecida de unos "dibujos móviles" (dibujos que se mueven, no dibujos de sus "móviles") de Ferrant.– Sobre lo de Mexico me gustaría hablar con Usted extensamente.

Mis mejores saludos para Usted, querido amigo Westerdahl! Siempre su Mathias Goeritz

Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 31-V-1949. Barcelona, Archivo particular Eudald Serra

Querido Serra: Estoy queriendo contestar a tu carta hace la mar de tiempo. Perdona pero es que soy una calamidad incorregible. Esperé la llegada de Mathias Goeritz porque tal vez me ayudara a salir del atolladero en que me colocaste, pues él conoce mas gentes, mas artistas que yo y, además ampliaría tu información. Todos deseamos vivamente la celebración de buenas exposiciones, la publicación de buenas revistas, pero nuestras buenas intenciones no tardan en tropezarse con la falta de materia prima: principalmente obras de contenido que sorprenden. Desde luego podríais contar conmigo si tuviese obras, pero, aparte de que soy el primero en reconocer que no tengo obras de esas, con dos cosas de muy poco volumen que podría enviaros es como si no existiese. Hablando con Mathias nos hemos fijado en Ferreira, que es otro escultor bienintencionado que hace poco expuso en Buchholz. Ya seríamos tres, en el supuesto de que tú y él ocupaseis el mayor espacio. ¿Y, quién más? Me asusta la desolación. Y, por mi parte, concurrir con mas cantidad e importancia me es tan imposible que ya hube de desistir –sintiéndolo en el alma–, como tal vez sepas, de enviar el próximo Salón de Octubre para el que fui invitado. Me siento pesimista. Sin embargo, no quiero contagiar mi pesimismo. Todo lo contrario; quisiera que se me contagiara el optimismo de los demás. Lo que hago es consignar las escasas posibilidades que veo. La realidad, para mí es esta, el arte "abstracto" es más difícil, menos asequible que el naturalista. Además, no da dinero. La escultura, es costosa de trabajar. De estos inconvenientes se desprenden otros que dificultan siempre la presentación de la escultura.– He visto con mucho interés tus obras en la colección de fotos que me envías. Te agradezco el regalo porque sé lo que representa reunir fotos y desprenderse de ellas. Me pides crítica. Pienso y debes pensar que la única crítica válida para uno, es la que sin saber formularla hace uno mismo, fatalmente, de su propia obra. Te diré que, de tus cosas, las que me parecen mas logradas son las mas naturalistas. De entre ellas destaco: "Vieja japonesa", "Muchacha coreana", "Sij". Pero, me ocurre algo que no me sucede con tus "composiciones". Al contemplarlas, me perturba la impresión que produce el tipo racial que representan. Esto, que en el arte asiático lo veo convertido en sustancia, en valor abstracto, en tus obras lo veo como accidente; ajeno a ellas y no podría ser de otro modo por tu condición occidental. Tus "composiciones, en cambio, tienen algo que me parece japonés e intrínseco y, ellas, no obstante, están hechas también a tu modo europeo. Esto es bueno. Quiero decir que, a mi juicio, lo representado debe quedar reabsorbido por la manera de representarse hasta el punto de que aunque lo veamos tan real como por ejemplo en "Las Meninas", el asunto pueda inadvertirse, llegar a desaparecer incluso. No me hagas mucho caso ni des vueltas a tu cabeza. Sigue trabajando porque ya tienes oficio y conciencia que se manifiesta bien en todas tus cosas, que son mas que promesas. Y lo que te deseo es que pienses siempre que lo mejor, todavía no lo has hecho. Así pienso yo y gracias a eso no me aburre hacer escultura.

Un abrazo
Angel Ferrant

Westerdahl, Eduardo: Carta a Mathias Goeritz, Santa Cruz de Tenerife, 1-VI-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 429

Querido amigo:

Después de leer su última carta he sacado la consecuencia de que V. es un hombre extraordinario. Posiblemente Gullón habrá tomado parte muy activa en ese Plan artístico cuyo alcance desconozco, pero creo que su paso por España será algo parecido al diluvio.

Preveo su organización y su entusiasmo. He conocido a algunos hombres así que constituían un verdadero lujo de la creación. Dos arquitectos, (dos grandes amigos), tenían la misma dinámica: Alberto Sartoris y Jose Luis Sert. Los dos hacían exposiciones de arte moderno, fundaban asociaciones, sociedades comerciales de difusión de copias litográficas de cuadros modernos, hacían obras de creación arquitectónica, fundaban revistas, organizaban congresos. V. es uno de esos hombres. Yo también me siento unido a este trabajo. Por esto su carta, en principio, me ha satisfecho plenamente. No sé en que consiste este congreso, en donde veo autoridades, artistas, escritores, marchantes. Pero tengo confianza en esta reunión. Podré yo asistir? Este es otro cantar. Si esto llega a acordarse un mes antes la cosa hubiera sido sencilla. Si fuera para los primeros meses del año próximo, también sería sencilla. Pero a los dos meses de mis vacaciones reglamentarias, me encuentro con las vacaciones de la dirección de mi Banco, de la Intervención y el trabajo natural de la época de verano en que hacemos jornada intensiva.

Pero creo que ello no será obstáculo para las grandes cosas que se acordarán. Una vez conocida la razón e intención de esta reunión aportaré mi entusiasmo, mi firme colaboración, mis ideas y todo cuanto pueda serles de utilidad. Guardo entre tanto una reserva llena de nerviosismo. Guardo la absoluta discreción que me pide. La gente que figura es escogida. Son hombres valiosos, pero... no sé lo que van a hacer. Confío en que V. me tenga al corriente.

En estos días he tenido mucha actividad. Primeramente la inauguración de una sala de arte en Gran Canaria, cosa que creo haberle dicho. Después la Exposición de Ted Dyrssen, que ha sido un acontecimiento de discusión, críticas favorables y hostiles, furia y muchas otras cosas mezcladas. Vendió muchos dibujos, a pesar de los golpes bajos que recibió, moralmente se entiende, y podemos calificarla en su cierre como una batalla ganada.

Muchas gracias por relacionarme con COBALTO. Escribiré inmediatamente algo breve. Notas sobre el TALLER no me parecen oportunas, pues todavía desconozco sus resultados y estamos en procedimiento judicial con el casero por subirnos el alquiler a un precio escandaloso.

Haré las suscripciones para COBALTO.

Lamento que V. no viniera a Canarias, pero creo que le veré a V. en algún otro momento. Tengo amigos, amigos que ya califico de antiguos a quienes no los conozco

personalmente. Pero estas amistades están libres de todo riesgo. Uno de ellos ha estado ultimamente en Barcelona e irá a Madrid proxicamente a dar unas conferencias. Me refiero a Alberto Sartoris, el arquitecto italiano, a quien tiene V. que conocer.

Cuando las ideas son activas, como en el caso de este Plan de arte las distancias geográficas no constituyen un obstáculo.

He recibido el Catalogo de la exposición Miró, pero no el libro publicado por COBALTO, de que me hablaba Miró.

Quiero escribir sobre su obra y hasta he pensado que con motivo del regreso a Tenerife de un primo mío estudiante de Medicina, Francisco Fumagallo, Argensola, 24, V. podría entregarle, bien envuelto, alguno de sus últimos gouaches, que yo devolvería en Septiembre por el mismo conducto, a fin de formarme una idea exacta sobre su pintura. Y le diré a V. más. Tengo a la vista el "móvil" de Ferrant. Escribí sobre él por fotos, como V. sabe. Estoy conforme con mi artículo, pero hubiera anadido otras cosas que he visto ahora si en el móvil lo hubiera visto antes. Un cuadro o un objeto de arte es un cuerpo con vida propia, con una carga terriblemente intima, que nos excita con su poder o con su gracia, como una persona viva.

Espero pronto sus noticias como si fuera lluvia en las ascuas que estoy pisando. Me acuesto y me levanto con el Plan Altamira como si estuviera viviendo en una ciudad desconocida.

Le escribiré a Santos Torroella sobre la revista, como V. dice.

Saludos a Ferrant. Ahora quiero escribir sobre Miró, también, artículo que publicaré en una revista sueca, ya que él anuncia allí una exposición.

Cordialmente, su amigo

Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 5-VI-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 430

Querido amigo Westerdahl –

mil gracias por su magnífica carta. Pero no crea Usted que soy un “hombre extraordinario”, ni un José Luis Sert, ni un Sartoris. Ni me gustaría serlo, pero no me queda me queda remedio que “hacer” algo porque moriría de aburrimiento. Y gracias al hecho de que he encontrado a personas entusiastas como Usted, R. Gullón, S. Gasch, y Rafael Santos Torroella que son más importantes (pero igual de entusiastas) que yo, me siento más capaz y más fuerte. En el fondo me gustaría pintar cuadros mejores – náda más, pero hace falta también un ambiente para esto. Después de más que 7 años en España no he encontrado más que dos artistas serios que me dicen más que todos los otros: Son los amigos Ferrant y Miró, que son artistas –no locales, sino internacionales. Estoy seguro que hay más y que habrá más, pero hay que ayudarles – sobre todo a los jovenes, como Usted lo piensa hacer tan magníficamente con la idea de su TALLER.

Esto sobre todo es la idea también de la reunión de Altamira. No existen planes demasiado fijos, excepto la idea de editar algo serio y de interés internacional sobre el hecho de que el “artista” de hoy empieza con la misma sencillez y con un espíritu parecido como los “artistas” prehistóricos. Pensamos a reunirnos allí para conversar sobre la manera como se puede dirigir el arte hacia un futuro más favorable. Gullón hará un programa fijo, unas conferencias, con luego: discusiones.– Todavía no estoy seguro de que nuestros planes se realizan de verdad, porque el Gobernador –aunque entusiasta de la idea– no ha dado todavía el dinero para poder pagar el viaje y las estancias de los invitados. Supongo que –si Usted recibe la invitación oficial del Gobernador de Santander– Usted podrá justificar delante de su Banco este viaje, para poder asistir por lo menos una semana a la reunión. La absoluta discreción pedimos únicamente porque tememos que puede haber algunos charlatanes que quieren aprovechar la ocasión para aparecer allí, para mezclarse en el asunto.– Ayer he escrito a “Cobalto”, diciéndoles que Usted colaborará y les escribirá. También les dije que Usted haría las suscripciones para ellos en Canarias.– Naturalmente me alegro muchísimo que Usted tiene la idea de escribir algo sobre mi pintura. Supongo que Usted me permitirá de regalarle uno de mis gouaches, de la serie que le había gustado, que entregaré a su primo. Le agradecería mucho si Usted –si verdaderamente le ocurre de escribir algo– me mandaría una copia de lo que Usted haya escrito, porque me gustaría incluirlo en un libro que me quieren hacer en Hamburgo. Hasta ahora esto es un plan de un amigo mío, pero es probable que se realiza pronto.– Su artículo sobre Ferrant debe publicarse en el próximo número de “INSULA” (15.VI), según me escribió Gullón, que estaba aquí en Madrid cuando yo estaba en Barcelona.– El libro de “Cobalto” sobre Miró no es gran cosa –a pesar de que lo han clasificado uno de los 50 libros mejor editados del año. Tiene muchas fotos de cuadros muy antiguos de Miró – es decir: antes de ser “Miró”,– y poca obra reciente. Pero cada esfuerzo en pro de un artista como Miró es digno de elogios y por eso no he criticado a los editores. ¿Conoce Usted la serie “El Circo”, dibujos míos que “Cobalto” ha editado? (Tampoco tan bien

hecho ni son los dibujos tan importantes como Gullón lo ha dicho en INSULA.) Pero esta gente de “Cobalto” es la gente de la mejor voluntad del mundo, y hacen muchas cosas extraordinarias.— ¡Cuanto me alegro del éxito de Ted Dyrssen! Me gustaría mucho ver alguna obra suya. ¿No existe un catálogo de su exposición con alguna reproducción de una obra suya? Le ruego saludar a este artista porque estoy seguro que es un excelente artista. Sé que su opinión es dictado por una competencia absoluta. Pronto le escribiré más detalladamente, esperando mucho saber entonces ya algo definitivo. Muchos saludos de parte de Ferrant.

Un abrazo de su amigo

Mathias Goeritz

Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 14-VI-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 431

Querido amigo Westerdahl –

gracias por su magnífica carta. Me interesa mucho saber exactamente lo que la revista ARTS (de París) ha dicho sobre la reunión de Altamira. Y en que número, con que fecha, porque hasta ahora no hemos tenido noticias de esto.– No crea Usted lo que ha leído en DESTINO. Mi padre dijo siempre: “Si he visto un incidente, y luego leo sobre aquello en la prensa –entonces no lo creo más!” El interview de S. Gasch es magnífico, por ser Gasch una bonísima persona al que quiero mucho. Pero si leo la palabra “Subdirector de la National Galerie”, soy yo el que más se asusta. Un subdirector de la National-Galerie (cargo muy alto) suele ser un hombre de 60 años, de alta importancia en la Historia del Arte. Yo estaba allí, en la National-Galerie, como asistente del Director para cuestiones de exposiciones –nada más. De vez en cuando me llamaban “Subdirector” porque no había en este tiempo otros “asistentes” pero no he tenido ni aspirado este cargo. Aquí en España parece que el título de “subdirector” es algo más corriente y menos importante, pero –a pesar de eso– no merezco aquel título. Tampoco he sido “niño prodigio” en la Universidad de Berlín, sino un estudiante perezoso que no tomaba en serio a sus estudios, y que estudiaba poco, gastando su tiempo con la pintura o como “metteur en scène”. Mi tesis para el Doctorado era una cosa atrevida y nueva, pero poco científica. Era un libro sobre “el estilo del arte del siglo XIX”. Intentaba a probar que también aquel siglo desordenado tenía un “estilo” universal, a pesar de tantas “maneras de pensar” y “maneras de pintar”. (Hoy no me atrevería de escribir otra vez esta tesis, porque –a pesar de que en el fondo tengo una opinión parecida como antes– creo que el problema es mucho más complicado que yo pensaba antes.) Después de haber hecho el examen, una editorial alemana publicó la tesis (antes la había cambiado para se sea más comprensible para el público) como libro, con 200 fotos –y esto, desde luego, fué un éxito (no siempre positivo) por ser la tesis tan atrevida.– La foto en el libro de PALMA es mala, pretenciosa y antipática. Usted pregunta si hay un “vonble”. No lo creo, pero sí hay otro Señor con el apellido “Göritz” que escribe su nombre con ö, y no con oe) en España. Desgraciadamente hace 3 años, la policía se equivocaba cuando yo vivía en Granada, por haber sido el otro “Göritz” un agente del espionaje alemán. A pesar de que yo me llamo: Mathias, (y aquel Señor: Hermann) me metían algún tiempo bajo “estancia vigilada”, en Granada. Gracias al Consejo Aliado de Control he podido probar la equivocación, sino –me hubieran mandado probablemente a Alemania. (Gracias a Dios había en la embajada norteamericana una persona que conocía mis pinturas desde hace mucho tiempo (desde París), sabiendo además que los alemanes me consideraban como emigrado “antinazi”: Así se aclaró el asunto por fin.) –

Bastante de mi persona. Adjunto le mando además la traducción del extracto de un artículo que un íntimo amigo mío que conoce bien a mi obra desde hace años, ha publicado en Alemania. (Lo he ampliado por unos datos biográficos). Desde luego no debe Usted creer todo lo que está escrito en aquel artículo. Todo es visto por un amigo que es entusiasta y ve únicamente lo bueno. Cree que soy un “gran artista”, y cree en

mi originalidad con menos escepticismo que yo. Pero –como Usted me pide datos– me parece lo mejor que le mando aquel artículo para que Usted lo conozca.–

Muchísimo me ha interesado la obra de Ted Dyrssen. La encuentro –según las fotos– muy seria y original. Pueden Ustedes estar feliz tener en Canarias un artistas de tal tamaño. Excepto a Angel Ferrant, no hay ningún escultor de la importancia de Dyrssen en España. Creo que tendrá un futuro grande. ¡Cuánto me gustaría conocerle! Si quiere que me ocupo de una posible exposición en Madrid (PALMA o BUCHHOLZ), lo hago con muchísimo gusto. Las obras más fuertes me parecen CANTOR NEGRO y PAREJA, y también OSSIAN. Son obras de un espíritu trascendental. La fuerza de expresión es mucho mayor que he esperado. Se debía publicar la obra de este hombre urgentemente, y pude usted decirle que tendrá en mi un “propagandista” absoluto. Le ruego hablar a “Cobalto” de Dyrssen (lo haré también), porque quieren organizar en otoño una exposición de escultura buena y viva en Barcelona, y les falta material. El escultor Serra en Barcelona será el organizador, y una o dos fotos bastarán para convencer a Serra que entre los 3 o 5 escultores tiene que figurar Dyrssen (a pesar de no ser Español). No sé las señas de Serra, pero Santos Torroella está en contacto continuo con el. Se puede siempre referir a esta carta mía, porque Serra me preguntó en Barcelona (hace 3 semanas) si no sé algún material bueno. Y aquí tenemos el caso de tener algo que será de los más sorprendente y de lo más fuerte de la exposición.– Esta tarde pienso enseñar las fotos a Ferrant.–

Todavía no he entregado su “gouache” al primo suyo. Dígame por favor hasta que fecha su primo queda en Madrid, porque he sacado una foto de aquel gouache, y antes del sábado próximo no podré saber si la foto ha resultado buena. Pienso incluir la foto de este gouache en un librito sobre mis pinturas que un amigo mío quiere hacer editar, en idioma francés. El libro debe contener probablemente unas 35 a 39 reproducciones (una en 3 colores, y dos en 2 colores) de mis pinturas de varios años, a partir de 1937, y por eso será variadísima. Tengo en mi mesa las fotos (grandes y muy buenas fotos) de casi el total de las pinturas, pero temo que va a ser difícil encontrar un autor que tiene ganas de luchar con la tarea difícil de escribir sobre estos caminos tan dispersos en solo 10 o 12 páginas. Adjunto le mando unas fotos muy pequeñas de los mayores extremos. Naturalmente hay entre estos cuadros muchos otros (que deben ser publicados) que indican y explican el camino de una “época” a la otra, mejor dicho: de un extremo al otro. Me gustaría pedir a Usted –pero no me atrevo casi, porque a pesar de las fotos buenas que le podría mandar de todos los cuadros allí reproducidos– no dicen las fotos tanto como los originales. Pero la gran mayoría de los originales de estas épocas están o en USA, o en Paris. Y sobre todo: sería un trabajo que no sea pagada, a pesar de que exigiría mucho trabajo porque todo el libro debe estar publicado ya antes de septiembre, es decir: antes de mi salida para Mexico, porque el amigo quiere pagar los gastos de la imprenta, etc., etc., quiere que yo mismo me ocupo de que la edición sea bien cuidado. Todo esto me preocupa bastante. – (¿Qué le parece a Usted?)

Ahora quería hablarle más del plan ALTAMIRA, pero ya no tengo fuerzas. La carta ha resultado demasiado larga aún. Así que hablaré sobre esto en mi próxima carta, esperando que hasta entonces se haya resuelto el problema del dinero que desgraciadamente es la base del plan. También le escribiré más sobre la obra de

Dyrssen que me ocupa mucho. Tenemos que hacer algo para la obra de este hombre – mejor dicho: para el mundo para que pueda conocer y gozar esta obra importante. Dígale, por favor, mis mejores saludos y cuénteles la gran alegría que me han causado las fotos.–

Para Usted un fuerte abrazo de su amigo

Mathias Goeritz

Westerdahl, Eduardo: Carta a Mathias Goeritz, Santa Cruz de Tenerife, 19/20-VI-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 432

Querido amigo Goeritz:

Vamos a contestar los diversos puntos de su carta.

En la cabecera de esta carta verá usted el recorte de ARTS, fecha, etc.

Gracias por la información que me da sobre Mathias Goeritz

Hablemos de su libro que parece su mayor preocupación de momento. No veo que esto constituya motivo de preocupación. Si para algo le sirvo sabe V. que me tiene a su entera disposición. Para escribir sobre Vd. un trabajo, o dos, o más que V. destinará a revista o libro o lo que sea. Yo siempre estoy dispuesto y en vena de escribir. Lo que único que quiero es documentación. Lo indispensable para que yo mismo quede satisfecho del trabajo es que este sobre el que escribo me produzca un estado determinado de emoción. Creo que esto se encuentra en su obra. Por lo que veo en 1945 aparece su época expresionista que ya tiene gran interés. Hay contactos de tipo surrealista. En el 46/47 pasa V. por una influencia de Miró. (Claro desconozco los colores). Pero hay grafismos muy delatores. La época que más me entusiasma es esta última. El cuadro entra aquí con los valores de revelación, pero en una categoría de plasticidad, de compensaciones y equilibrios de la mayor solidez. No hablo ahora con la emoción que pueda producir la obra de arte. Me hace falta el dato del color. Si ellos responden a la muestra de color de la monografía de Gullón ya la cosa toma un nuevo aspecto de canto, de cosa natal, de frescor, de alegría. Pero si estos cuadros son realizados a base de colores oscuros, como es natural podemos tomarlo a V. como un fantasma de las ruinas de Europa. Pero se lo diré a V. sin rodeos. Este fantasma de las ruinas de Europa lo veo aparecer de manera obsesiva en lo mejor de la pintura contemporánea, especialmente de los alemanes jóvenes que han quedado, incluyendo a viejos como Baumeister, que trabajan también en esta dirección. Hace poco tiempo le escribía a Muller Kraus, pintor abstracto y propietario de una galería en Colonia, (Moderne Galerie): "Es curiosa la unidad que existe en los alemanes contemporáneos desintegrando la materia y creando un todo orgánico a base de correspondencias entre las formas y de concreciones que oscilan entre el recuerdo y el acto de creación, entre un primitivismo o expresión ancestral y una construcción".... Pero ya V. ve... de esta manera puedo empezar a escribir sobre V.

* * *

Una visita interrumpió ayer esta carta. Buena cosa pues así puedo contestar también a su pequeña carta que venía con fotos. Ya V. describe los colores y la pista se me aclara. Puede que V. piense de su pintura como la de un niño ante la naturaleza. El término no me gusta; es decir, la expresión no me parece afortunada. Su obra no es un juego. Esto, como V. sabe, eran las teorías de Justi sobre Klee, el pintor que

también ha tenido su influencia sobre V. Yo quiero teorizar de manera más trascendental sobre este fenómeno. La técnica de Klee me pareció siempre peligrosa. Pero sobre esto también hay que decir mucho. Vamos a pensar que te emos tiempo y papel por delante

Gracias por su interés en el artículo de INSULA. De Santos Torroella he recibido una carta muy cariñosa. Ya estamos todos en la tribu. Un artículo sobre Sartoris que le envíe aparecerá en el próximo, no, sino en el siguiente número. Ignoro la extensión de la revista, formato, páginas, etc. de Cobalto, las ignoro. Parece que tiene excelentes proyectos, pero también parece falta de dinero para su empresa.

A Ted Dyrssen le he dado hoy su dirección. Quiere escribirle a V. para agradecerle sus palabras elogiosas. Le interesa mucho una exposición en Buchholz o Palma, como es natural una Galería que tenga una posible salida internacional. Esta conforme también en concurrir con unas obras a Barcelona. Yo escribiré a Santos para que nos relacione con Serra.

Le devuelvo adjunto las fotos pequeñas. Ahora me doy cuenta que he dejado sin contestar muchas preguntas tuyas a este respecto. Si no hay remedio haga V. el libro antológico desde el 37. Yo prefiero la unidad. Esta unidad se encuentra desde el 46. La intervención de los cuadros realistas serán siempre justificaciones y debilidades. Picasso, en este aspecto, ha sido un sinvergüenza. Me refiero a las ideas y vueltas realistas. Un concepto es un concepto, pero también una pigmentación de nuestras ideas. Se pueden tener muchas ideas, pero no podemos cambiar el color de nuestros ojos ni la dirección de nuestros pensamientos. Pero su obra, o su libro, tiene un carácter antológico y claro, hay que meter todo. Perfectamente. Por lo tanto puede V. enviarme las fotos grandes. Mi primo saldrá en estos días. Puede V. llamar por teléfono. El teléfono está a nombre de FUMAGALLO, creo que no hay otro Fumagallo. Argensola 24. Saldrá seguramente mi prima Carmen, que le dirá V. cuándo sale para Canarias Paco Fumagallo. Lo demás es cosa suya. Yo estoy muy agradecido a su gentileza de regalarme una obra. Vivamente agradecido. Las fotos de su última carta, las 5, me parecen excelentes. Es difícil escoger entre tantas. Ya de pequeño me pasó

Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 25-VI-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 434

Querido amigo Westerdahl –

he aquí las fotos grandes con indicaciones de los colores.

El “gouache” suyo, es decir el que más le gustaba (véase en la colección de las fotos grandes la página 47) he entregado esta mañana a su primo (un hombre simpatísimos) para que lo lleve a Canarias. Probablemente saldrá –según me ha dicho– a fines de este mes para Tenerife.–

Yo también hubiera preferido un librito sobre la pintura de los últimos años, pero aquel amigo que pagará el coste de la imprenta, etc, me ha convencido al final. El quiere un libro antológico, y solo por eso le interesa hacer el libro. ¿Qué puede uno hacer en contra de eso?

Desde luego este punto de vista tiene algunas ventajas, porque la teoría de las influencias perderá algo de valor si se ve el camino, como he llegado a ciertas formas.

De 1936 a 39, cuando he estado (con interrupciones) en París, y en contacto estrecho con algunos “artistas de París”, he pintado cosas abstractas, algo surrealistas quizá. Hice muchos “objetos”, “collages” y pinté “paisajes cósmicos”.

Desgraciadamente no tengo fotos de aquella obra, ni sé donde está.

Luego no he visto nada en absoluto durante muchos años. Hasta 47 no he tenido contacto con los artistas fuera de España, ni con los de España. (Hasta 45, por causa de la guerra, porque he estado en Marruecos, viviendo completamente aislado, siempre con el miedo que los alemanes de entonces me detienen y me mandan a un campo en Alemania. Y luego, de 45 a 47, cuando estuvo en Granada, tampoco, por razones de una enfermedad larga.) Luego, a partir de 1947, recibí cartas de París de los amigos, y empecé nuevamente a “vivir”.

Parece raro, pero es un hecho fácilmente a probar: No he visto ningún cuadro, por ejemplo de Mirò o Picasso, entre 1939 y 47. Cuando luego vi unas reproducciones de las obras de estos pintores, de lo que habían hecho en estos años, me asusté mucho, porque creía haber “descubierto” algo, pero había llegado a formas muy similares. Por un asunto relacionado con poesías de Arp, recibí luego cartas de Mirò, y, cuando ahora, en Barcelona, vi lo que Mirò ha hecho durante la guerra, estaba más asustado aún por la coincidencia con algunos cuadros míos, p. e. la serie de los “soles”. (Hasta los títulos, que luego cambié por eso.) Creo que el mismo Mirò estaba un poquito asustado.

Por eso –francamente dicho– no creo que haya una “influencia” directa de Mirò. Quizá una influencia por rayos invisibles. Si Usted vé el camino de mis pinturas, saliendo de las figuras lineales hasta los soles, verá que el camino mío era distinto. Cuando luego he visto las reproducciones de obras de otros pintores, he cambiado la técnica, los títulos –y lentamente hasta el concepto.

No me gusta hablar sobre todo esto, porque me parece que estoy “defendiendome” sin quererlo. Claro que estoy sumamente influenciado por PARIS, sobre todo por Arp y Klee. Pero esto antes de 1939, y lo que he hecho más tarde, es –a mi opinión– el resultado lógico de estas influencias de antes de la guerra; incluso aquella excursión al “naturalismo”, que era –creo la expresión del deseo de liberarme de las influencias directas. No sé si lo he logrado. Por cierto tenía que llegar nuevamente a la abstracción, porque nuestro tiempo tiene su estilo, y ya por eso no puedo pintar de otra forma como lo hago actualmente. También Picasso llegó en sus cerámicas al resultado primitivo: –seguramente sin ser influenciado por Mirò (ni Mirò por Picasso).

Una cosa que sí me ha influenciado mucho –para ser completamente honrado– es el arte de los niños, que admiro mucho. Y aquellos grafismos, que se encuentran en las paredes, en la calle, en cualquier rincón oscuro y maloliente. Estas pinturas cuando las vi en Andalucía, me inspiraban mucho, y me ayudaban seguramente de encontrar lo que buscaba –aunque otros, en París, han “descubierto” lo mismo, y antes que yo. (Pero no lo sabía, desgraciadamente.)

Alfred Barr escribió hace algún tiempo que veía una cierta influencia de Masson en mi pintura. Tanto que admiro también a Masson (y también a Barr), pero no lo veo. Pero sí veo una influencia del siglo XX, en general.

Los pintores que más me han impresionado son –desde mi niñez: Chagall y Klee. Su influencia en mi manera de ser y de ver no negaré nunca.

La influencia de Ferrant, como hombre, artista y amigo es indudable también, a partir de 1948. Precisamente porque no es pintor.

La influencia de la prehistoria? Esto es lo más raro. Tampoco me siento influenciado por los prehistóricos, porque las figuras, que he pintado y que recuerdan a las figuras prehistóricas –las he pintado antes de haber visto la primera cueva. Entonces no me ocupaba tampoco con la prehistoria. Llegué a este estilo por una necesidad interior. Cuando me di cuenta de aquella vecindad, fue en Altamira, y cuando vi aquellas maravillas, dejé de pintar estas figuras. (Otras cuevas que Altamira no conozco todavía.) Desde luego me siento hermano de aquellos prehistóricos (hermano muy pequeño), en un sentido moderno, del siglo XX.

Me doy cuenta, que todo lo que he escrito aquí es muy vago. Creo haberlo escrito de buena fé, y completamente honrado. Pero quizá me equivoco. Dicen que en la subconsciencia se hacen muchas cosas –pero no creo que mi pintura sea subconsciente. Naturalmente es siempre posible, que haya impresiones que uno ha olvidado, y que salen más tarde sin que el pintor se dé cuenta.

He escrito todo esto para darle una idea sobre lo que pienso de mi-mismo. Pero le ruego no dejarse “influenciar” (¡Tampoco Usted!) Naturalmente escribirá Usted lo que le de la gana, como debe ser.

Nunca, en ningún sitio, he dado a alguien tantas explicaciones sobre mi-mismo, pero como Usted no me conoce, y como tengo toda confianza en Usted como un verdadero amigo, lo he hecho por primera vez. Estoy muy en contra de los libros que pintores escriben de vez en cuando sobre si-mismo, en general.

La serie de las fotos no es completa todavía, pero casi. Pienso a incluir p. e. un objeto escultórico más, compuesto de una ramita seca y muy fina de un árbol, que tiene las mismas formas como las figuras delgadas del cuadro de la página 37.

Así: [dibujo]

Además le mando a parte en tres sobres distintos algunas otras fotos para que Usted las vea, y si Usted quiere, las cambie con las que he elegido. Si alguna obra no le gusta, puede Usted quitarla y meter otra foto. Pero creo haber elegido ya –no las obras mejores quizás, pero sí las que más claramente enseñan el camino. Desde luego podría mandarle otras cien fotos de otras pinturas, pero no las tengo. (¡Son carísimas!)

(Los retratos son encargos, para ganarme la vida. Hice –al mismo tiempo como la tauromaquia– alrededor de 15 cosas así. Pero no quiero negar que los he hecho, porque creo que han tenido una cierta importancia para mi y mi camino. La concentración absoluta a lo “linear” era una especie de escuela.)

Y ahora lo más importante:

LE RUEGO DEVOLVERME LAS FOTOS LO ANTES POSIBLE Y POR AVIÓN.

Pagaré los gastos naturalmente. No es tan caro si Usted usa la Agencia “Aviación y Comercio”, por ejemplo. DEBO ENTREGAR LAS FOTOS AL FOTOGRAFADOR LO ANTES POSIBLE. Por falta de corriente eléctrica tarda ahora toda clase de trabajo, y para que el libro sea hecho a fines de agosto, todo corre mucha prisa; porque a principios de septiembre debo salir definitivamente para México, y el libro debe ser entonces ya HECHO. Las fotos son lo más URGENTE. Su texto también, naturalmente, porque el traductor pedirá otra semana. Le ruego perdonar tanta prisa.

(No sé ni siquiera podré asistir yo a la reunión de Altamira. Depende del barco. Quizá al principio solamente.)

Como Usted verá en la página que va antes de las fotos (Página 17), el texto suyo debería ocupar unas 9 a 10 páginas del libro. Esto no es obligatorio. Si Usted escribe más, se suprimen unas fotos. Si Usted escribe menos, se pone más fotos.

Dentro del texto pueden ir unas reproducciones (cliché de línea) de dibujos lineales. Por ejemplo uno del “Circo”, otro de la “tauromaquia”, otros abstractos, etc... ¿Qué piensa usted sobre la reproducción –porque el cliché existe– en colores, del dibujo del Cartel de Altamira? (Véase página 17 de la colección de fotos.) – El librito debe tener un cartón muy fuerte, cocido –es decir, hecho como libro y no como cuaderno.

* * *

Ferrant es muy agradecido por la noticia que Romero Brest hace un número Homenaje para él. No sabía nada, y claro: está encantado.

Romero Brest estaba aquí hace algún tiempo –muy simpático. Me ha mandado luego los cuadernos que han aparecido de VER Y ESTIMAR (excepto el No.1), y no

cabe duda que el esfuerzo de Romero Brest es magnífico.–

Tanto que yo sepa, ni Buchholz ni PALMA piden algo para las exposiciones en sus salas. PALMA, al contrario, nos había editado, a Ferrant y a mi, el librito de Gullòn, que Usted conoce. Y además nos han comprado a cada uno de nosotros una obra. Todo esto era muy simpático, pero temo que ellos mismos han causado así su ruina financiera.

El nombre con más relieve internacional es PALMA, no cabe duda –a pesar de que la sala es muy pequeña y mal situada. Pero tiene ambiente parisino, y muy serio. Nunca han hecho exposiciones malas (¡Buchholz sí –y cuantas!) Buchholz tiene un nombre bueno, porque hay en New York también una Buchholz-Gallery, que pertenece a Curt Valentin, y no tiene nada que ver con esta Galería Buchholz. Pero como mucha gente no lo sabe, y como Buchholz aprovecha de su nombre, mucha gente aquí cree que aquello en New York es una filial suya. Claro –fuera de España están mejor enteradas. Pero Buchholz tiene la ventaja de ser muy bien situado, (en CIBELES mismo), la Galería. Es una galería muy amplia, pero tiene una malísima luz. PALMA tiene luces estupendos, contruidos por Ferrant –desde lejos la mejor iluminación de exposición de Madrid, y claro: como Ferrant es escultor, esta iluminación es muy estudiado para dar buena luz a las esculturas. (Pero ahora, con las restricciones, las 2 salas son oscuras.)

Tamaño y formato de “COBALTO 49” serán los mismos del catálogo de la exposición de Mirò, organizada por Cobalto, que Usted había recibido. Es decir: el número primero de COBALTO 49 era aquel catálogo (Homenaje a Mirò).

Lo malo para los escultores es que su obra pesa tanto, y que es tan difícil a mandarla. Estoy esperando carta de Ted Dyrssen, para luego saber si me debo dirigir a Buchholz o a Palma para su exposición.

Precisamente con Justi, al cual menciona en su carta, refiriéndose a lo que dice de Klee, he estado sentado junto en una mesa en la National-Galerie durante 6 meses. Las teorías de Justi, al cual admiro mucho, y que es un buen amigo, (pero ya muy viejo, en sus teorías también) no me parecen justas tampoco. La obra de Klee nunca era más juego como la de cualquier artista, p. e. Leonardo. Pero Justi nunca ha tenido un contacto interior con la obra de Klee, creo. Justi era algo como el diplomático entre los historiadores del arte. Muchos le odiaban por su habilidad. (Dijeron: “no Carlos (Justi) el Grande (Carlos Magno en español), sino Ludwig el Niño”.) Pero en verdad era el figura más importante que ayudó enormemente a los artistas expresionistas, durante el tiempo de antes de Hitler. ¿Hay libros de Ludwig Justi, traducidos al Español? (No de Carlos Justi, porque estos los conozco.)

Mil gracias por el recorte de ARTS sobre Altamira. Desde luego aquella excursión allí anunciada no tiene nada que ver con nuestro congreso. Espero que Usted habrá recibido mientras mi carta con la copia de mi nota que entregué al Gobernador de Santander. La “Escuela de Altamira”, que he fundado el año pasado, y que era un “invento mío” (por lo menos lo creía así), ha tenido un eco bastante fuerte en París. Unos poetas que se llaman “les cavernistes” han publicado un libro de sus poesías, que no conozco todavía, en el cual hablan del movimiento “Ecole d’Altamira” – pero, a parte de esto, creo que esta idea está en el aire. El arte prehistórico, o mejor

dicho: la relación también filosófica con los prehistóricos es una cosa que muchos han descubierto al mismo tiempo –entre ellos yo; únicamente yo con la ventaja de haber hecho mucho ruido alrededor del asunto. (Pero este ruido tampoco fue hecho por mí, sino por la prensa, sin que yo lo quería.) Salir de lo NADA –ya había dicho Sartre, en el fondo. (Miró p. e., cuando le conté de mi “escuela” de Altamira, etc. estaba escuchándome como a un apóstol. La “idea” le entusiasmó enormemente, así que quiere ir allí en este verano.)

Adjunto le mando además la copia de un artículo mío (para COBALTO 49) que he escrito poco antes de llegar su última carta, pero después de haber recibido las fotos de Dyrssen. Ahora, cuando recibo su artículo sobre Dyrssen que Usted ha publicado en "EL DIA", y además el catálogo de Ted, con el prólogo de Usted, he visto, que Usted ha tocado un tema muy parecido como yo.

El artículo mío está dedicado a un joven pintor inglés, que venía hace poco a mi casa, expresándome su depresión, porque varios le habían dicho que él sea demasiado influenciado por mi pintura, una cosa completamente absurda, a mi opinión. Pero como aquí en Madrid no hay otros pintores abstractos casi, piensan las Galerías que yo sea "envenenando" a estos pintores que a penas conozco. Desde luego hay en Zaragoza un grupo de tres pintores, y algunos otros que estaban en Altamira el año pasado, que han sido algo influenciados quizá, pero eran predestinados ya de antemano, y supongo que dejarán esta "influencia" muy pronto. Pero en el caso de este inglés estoy completamente seguro que él ha encontrado su camino solo.

Por eso he escrito este artículo. Claro –no quería hablar de mi-mismo, y por eso estoy dudando si debo publicar el artículo o no. Lo había mandado a una amiga en Barcelona, para que corrija las faltas de idioma. Si Usted cree que no es oportuno publicar el artículo (Porque habrá quizá personas que quiero defender a mi mismo!), entonces escribiré otra cosa –porque he prometido a Stubbing de escribir sobre él.–

¡Que carta más larga! Hace pocos minutos estaba aquí un Señor alemán de Tenerife, RAHN – (?) que venía para ver nuestra casa (que queremos vender para poder comprar los billetes para México). El Señor Rahn conoce a Usted, y hemos charlado de Usted. A pesar de que aquel Señor se asustó de los cuadros que vi en mi casa, y también de sus "teorías modernísimas" que él no entiende, habló con gran admiración de Usted. (No sé si lo ha hecho únicamente por creer que yo soy "loco" también.) Entre otras cosas me contó que usted trabaja ahora en el Banco Central. Aquí tenemos un amigo que es director en este banco, y que seguramente puede "influir" para que le den vacaciones para el asunto de ALTAMIRA. ¿Qué le parece? -

Un abrazo fuerte
de su amigo
Mathias Goeritz.

Westerdahl, Eduardo: Carta a Mathias Goeritz, Santa Cruz de Tenerife, 3-VII-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 437

Querido Goeritz,

He recibido su álbum de fotos, cartas, etc. Agradezco mucho su última carta, su sinceridad. He estado haciendo una condensación de sus ideas y estudiando el curso de su obra y ayer sábado y hoy, domingo, he estado escribiendo el texto para su libro. PUEDE V. CONTAR CON TEXTO Y ALBUM EN LA MITAD DE ESTA MISMA SEMANA.

A mi primo lo espero hoy o mañana pues no sé si el viaje lo hace en avion. Ya me ha avisado, también que trae su cuadro.

Respecto a las "influencias" no tiene V. nada que temer. Yo aludo a Chagall o Klee en el mismo sentido que V. lo hace. Estoy de acuerdo con sus ideas principales y nuestra pensamiento coincide en la apreciación del fenómeno contemporáneo. De todo esto trato en mi texto, pues me interesa más presentarlo como un hombre auroral que como un prehistórico. En fin ya lo verá V. y quede entendido en honor a nuestra amistad puedo corregir cualquier término que no fuera de su absoluto agrado. Mi "manera de hacer" no consiste en el elogio desmesurado ni el adjetivo "ad hoc". Le situo en un clima y de ese clima saco su persona. No hay prestidigitación.

Gracias también por los elogios sobre mi trabajo sobre Sartoris. Dice V. que es demasiado bueno para DESTINO... Pues me lo han detenido lo menos un par de meses. Son ellos los que debieran recibir estos parabienes y tal vez así me tratarían mejor. Ya sabe V. la falta de revistas que sufrimos. ¿Dónde publicar? Mando muchas cosas a América. A propósito: No cree V. que debiera mandar a Méjico el texto de este trabajo sobre V. ya que aparecerá en español. O a la Argentina, si es que V va a Mejico con su libro. O tal vez más adelante.

Tengo varios proyectos que comunicarle, pero no tengo tiempo, pues le estoy robando tiempo a V. mismo al no seguir escribiendo.

Publique V. el trabajo sobre Stuber. Me parece muy bueno y muy lógico.

Ted le escribiré seguidamente.

Debe V. incluir el cliché de ALTAMIRA

Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 19-VII-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 443

Mi querido amigo Westerdahl -

acaba de llegar su carta del 18 de julio. Mil gracias por todo. todos los cambios del texto que Usted me dice en su carta, me parecen excelentes.

Para aclarar: B. Palencia se declaró desde Madrid solidario con la escuela de Altamira, pero luego dijo que el arte abstracto sea una tontería, etc. etc.– Supongo que lo hizo porque tenía envidia por el éxito de la exposición "Ferrant-Goeritz". Empezó a hablar mal de todo el mundo, es decir: de todos que se habían declarado en pro del arte moderno. Luego hizo unas cosas poco agradables, así que hemos preferido todos olvidar a su existencia. –

Sí – Bismarck era quizá el primer "junker" como Mohamed era el primer mohamedano. Pero no todos los mohamedanos eran ni son como Mohamed. El problema "Bismarck" es muy interesante - pero... ya sabe usted lo que quería decir Ahora comprendo que era una falta mía pedir el cambio de su frase con el "junker", por no haberla entendido bien. En cada caso la comprendo ahora perfectamente y me parece excelente. Gracias –otra vez– por todo.– Si Usted tiene buenas ideas para proponerlas para la Reunion ALTAMIRA, escríbalas por favor directamente a Ricardo Gullón, Muelle, 22 – Santander. He hablado mucho con Gullón sobre Usted, y el está perfectamente al corriente de todo. También la decisión de Sartoris le ruego comunicar a Gullón directamente por ser el la persona que mandará las invitaciones, mientras que yo no sé todavía mis señas en agosto. Propongale a Nicholson, si Usted está seguro que N. acepta la invitación. Como yo probablemente saldré de España antes, debe ser Usted uno de los principales organizadores y animadores.– Meyer Benteli me enseñó sus últimas ediciones. Son sobre todo carpetas, y cosas de lujo. Nuestro libro costaría demasiado a el, porque tiene más de 40 reproducciones.– Acabo de recibir COBALTO 49 – No. 2. Debe Usted reclamarlo porque parece que se han perdido algunos envíos.– Gracias por todo, tambien por las señas de su primo en Mexico y por la buena crítica del cuadro mío. Estoy feliz que le gusta.– Hasta pronto! Le escribiré pronto más. Perdoneme esta carta corta, pero tengo que correr mucho por los "papeles" necesarios, para arreglar todo a tiempo.

Abrazos de su
agradecido amigo
Mathias Goeritz

Ory, Carlos Edmundo de: Carta a Antonio Saura, [Madrid], 3-VIII-1949. Madrid, Archivo de la Succession Antonio Saura

Querido amigo Antonio:

Ayer se recibió tu carta, fechada el 7, lo cual indica vives en tu horario cabalístico, siempre. Me encantó tu carta, por lo que hay en ella de sinceridad, de amor al amigo y de amor al abrigo del arte; por lo que hay en ella de Ministerio de Sanidad del Arte y gran entusiasmo. ¡Sigue así, que no te faltará nunca –mientras seas tan bueno– mi apoyo conridal!

Te estoy muy agradecido por ese homenaje que me haces –así lo considero– tomando mi mundial apellido opedísitico (Rossini), novelístico (Stendhal) y poemístico (Verlaine) como colmo del asombro de la veraz y campante interpretación. ¡Muy bien! “Para lo que se tiene gusto se tiene genio”, decía un poeta alemán. Tu has demostrado ser un pintor; sobre todo, conlorista, que yo sé causará envidia amarilla. Y tú, que tienes el alma pura, verás por primera vez tu color casi favorito, mancillado. Tu carta es bella en todos los sentidos. Revela propósitos y espadas, relámpagos y trabajo futuro. Si algún día te veo triste te escupiré.

Ahora escucha: Hoy mismo te envió con sobr grande, lo mejor dispuesto posible, los dos cuadernos de “Cobalto”. He sentido mucho desprenderme de ello. Y creo que tendré que pedir otros a Barcelona. No sé si me enviarán un tercero, y éste, aún no publicado, tendrá su comercio con aquellas treinta pesetas que dí. En este caso te lo envió. Mas no sé nada fijo.

Ayer estuve en casa de Mathias Goelitz y le hablé de tí. Le conté que tu carta hablaba de él de un modo muy afirmativo y simpático. Le agradó naturalmente tu afecto por su obra. Y entonces le hablé del Homenaje. Esto tiene que hacerse, pues, Antonio. Para decirte la primera dificultad tengo que hablar de dinero. Incluso, ya lo he dicho todo. El libro resultaría relativamente barato: unas 600, 700 pts. Los colaboradores están pensados y es seguro que aceptarán. Pero no a todos se les puede exigir una donación. Te doy los siguientes nombres: Ferrant (Dibujo); Palencia (dibujo); Nieva (dibujo); San José (dibujo); Saura (dibujo); Cirlot (escrito); Chicharro (escrito); Gullón (escrito); Ory (escrito). Y puede que alguno se me olvida en este momento. El Homenaje podría salir a las mil maravillas. Ahora bién, ¿y el dinero? Si Paco diera, pongamos cien o ciento cincuenta; yo una cantidad parecida o más; tu otra cantidad y ... Claro que no me atrevo

Ory

Westerdahl, Eduardo: Carta a Enrique Azcoaga, Santa Cruz de Tenerife, 10-VIII-1949. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 84

Querido Azcoaga:

He recibido su carta, no muy agradable ciertamente. Mentiría si dijera lo contrario. Pero así como V. quiere pelearse conmigo, yo le digo, querido Azcoaga, que no me pelearé con V., como ya no me peleo con los que no piensan como yo. Le dije a Eduardo Haro que no quería leer su CUBISMO, por temor a que me doliera. Y ya V. ve, ahora he tenido que leer su carta que me ha producido un dolor mayor.

Yo soy para V. un romántico de la modernidad. Gasch es para V. un tradicionalista del vanguardismo. Las frases son bonitas, pero con frases no se le puede atacar a un hombre. Yo no puedo discutir con V. No puedo, porque no puedo halar lo que quiero y no quiero porque me interesan más los amigos que los enemigos. Enemigos los tengo y son ese legión de reaccionarios, entre los que V. me cuenta y entre los que yo no le cuento a V.

Desde los tiempos de aquella "gaceta de arte", de entonces, los problemas que hoy le conturban eran los nuestros y ya entonces los resolvimos como hoy se están resolviendo en el mundo, con la libertad del hombre. Ni V. cree en la libertad de ese mundo ni yo tampoco. Pero si sé lo que es una idea totalitaria llevada al arte, lo que es la tertulia de café, lo que es la realidad comestible, lo que es la falta de sensibilidad para el fenómeno contemporáneo y lo que es un estado de espíritu que está en marcha. Sabemos lo que es el servicio, lo que es la propaganda, lo que es la falta de principios. Digale V., lo mismo que me ha dicho a mí, a los que trabajan en laboratorios, a los ingenieros, a los médicos, a los que observan los astros, a los enamorados, a los crepusculos llenos de colores, a cualquier cosa que tiene inevitablemente que expresarse en su propio lenguaje y comprenderá la diferencia entre un faisán y un caballo, salvo que V. quiera hacer del límite de nuestros años de vida, un carnaval o un manicomio.

[?] y nuestra queja. Todos hemos sufrido y esto no es patente de nadie. Todos tenemos nuestras decepciones. Pero ninguno de nosotros puede cambiar el rumbo de nuestra vida, máxime si creemos honradamente que es el hombre quien tiene la llave de su vida absoluta.

Hacer tabla rasa de medio siglo, negar esa continuidad para adscribirse al cadáver de unas formas artísticas muertas. Eso, no. Trabajamos en una época con sus problemas, con sus fuerzas, con sus negaciones y, su principio activo, con su verdad histórica fuera de nosotros, aún cuando parezca que la forjamos. No tengo nada que ver con la sociedad a que V. alude. No creo que se pueda "desmodernizar" quien sienta en lo vivo la entraña de lo moderno. No creo que un cuadro sea reaccionario porque lo compre un hombre que tenga dinero, como no creo que la belleza de un ave tenga que ver con el hombre que se la come. Creo, sí, que hay que trabajar con fervor en una construcción, en la formación del hombre y

su contorno. Creo que nada se puede improvisar. Creo que V. tiene un espejo en donde mirarse en sus amigos los franceses. Creo en muchas cosas más menos en la destrucción del arte vivo.

Así, pues, amigo Azcoaga, no nos hemos peleado. Aún cuando mutuamente no podamos sernos de utilidad, ya que hemos tomado en estas cosas del arte caminos diferentes, créame V. como un verdadero amigo. Tan amigo que estas posiciones polémicas y románticas la dilucido en carta y no en prensas. Espero que V. venga un día a Canarias, pero por favor no exponga V. en la tribuna sus ideas pues el Público le aplaudirá con entusiasmo, el mismo público que ha boicoteado mi taller y que ha llevado la discusión plástica a un terreno en el que nosotros, ni V. ni yo, (que raro), podemos opinar con sinceridad.

Con sinceridad, también, le abraza

**Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Guadalajara, México, 12-XII[-1949].
La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
Fondo Westerdahl. R. 447**

Mi querido Westerdahl –

mil gracias por tu carta del 20.XI. Perdoneme que no la he contestado antes, pero el trabajo que tengo actualmente sería suficiente para 3 personas por lo menos.– El Asunto "Altamira en Mexico" sigue en marcha. Hay que esperar –nada más. Pronto espero volver a ver al Gobernador para preguntarle si cree que podemos contar con la realización o no. Pero tampoco conviene empujar demasiado. Pues –ya veremos.– Magnífico es todo lo que me cuentas de Altamira. Tenemos exactamente la misma opinión sobre todos y todo. Hay que impedir que no se repiten las faltas de organización, etc. que se han hecho en el Primer Congreso. Si tú serías en Madrid o Barcelona, estaría seguro que la revista y las ediciones ya existían. ¿Por qué no se imprime estas cosas en Tenerife? Hay que empujar mucho para obtener el dinero, etc.– y luego hay que trabajar mucho. No será facil pero valdrá la pena. - Las exposiciones de Nicholson y Baumeister nos interesarían muchísimo aquí. Pero –para impedir que los gastos del transporte sean demasiado altos– hay que ver se manda solo papeles, es decir: gouaches, dibujos, acuarelas y otras cosas pequeñas.– Conforme contigo: a Mexico hay que invitar solo las personas más activas –Sartoris (del cual he tenido una carta magnífica), Ferrant, Gullón, Nicholson, Baumeister, Moore, Gasch (?), Stubbing (?), Santos (?), Lafuente, etc. Quizás sería preferible elegir 2 o 3 franceses, y algunos artistas españoles muy jóvenes, incluso a un músico.– Te ruego seguir mandandome todo el material sobre la 1.^a Reunión, incluso todo que aparezca fuera de España (por tener aquí quizás más valor). Pero también los artículos españoles me sirven mucho. Y hay que recordar constantemente a todos en el asunto para que no muera todo tan rápido como había nacido.– Me faltan artículos tuyos para poder publicarlos aquí. Pueden ser muy cortos (1 página, o menos).– Adjunto una copia de mi telegrama que mandé a Gullón desde el viaje. No me puedo explicar como se podía perder porque todos los otros telegramas mandados "a bordo" han llegado bien.– Eugenio d'Ors me ha mandado una carta larga, que no dice nada –excepto que mi actitud en España haya sido "magnífica", etc. Muchos elogios, y asegurandome su amistad– y que siente mucho no haber podido ir a Altamira, etc.– Lo que Vivanco escribió en Escorial (Ferrant me lo ha mandado) es bastante vacío, me parece. (Es un gran peligro que todo se cae en este ambiente superficial.) Vivanco me parece menos "clásico" que clasicista, y parece que no ha aprendido mucho al ver las cuevas. Lo siento mucho. Todo esto, claro, te lo digo solamente a tí. Pero para gente como Vivanco este Congreso era nada más que una excursión pagada, sin valor. Y estoy seguro que pronto la olvidará a favor de sus poemitas. Por eso tengo miedo al saber que el es Redactor-Jefe de la Revista, porque es probable que la usará para publicar a sus poemas, lo que haría turbio el agua fresco de la idea.– ¿Ha aparecido por fin tu artículo en "INSULA"?– Y lo de Gullón, en los "Cuadernos Hisipano-Americanos" (que nadie lee)? Pero cualquier artículo me interesa mucho, sobre todo si viene de tí, y de Gullón también, aunque Gullón es mas literato que conocedor de arte. Pero es una gran persona –magnífico hombre, y muy sencillo y sensible.– Mil gracias por haber

reclamado EROS. Ninguna carta excepto de los EROS se ha perdido. Por eso temo que la censura las haya detenido. ¿Crees que eso es posible?– Mil gracias por haber mandado los 760.– Ptas. al Dr. Schermant, al cual debemos ahora solamente 2040.– Ptas.– He escrito a CICLO pidiéndoles su "abonement" de la revista. No me han contestado ni mandado nada, aunque lo quería pagar naturalmente (lo que había dicho expresamente).– Constantemente estoy hablando de Eduardo Westerdahl en mis conferencias (y en todas las otras ocasiones posibles) por ser tú el alma y el verdadero propulsor de todo lo que hoy llamamos Arte Vivo en España.– Nuestra Escuela experimental de Arquitectura aquí ha sido llamada la más avanzada del país. Es una cosa seria, que te gustaría muchísimo, creo. Mi presencia aquí ha sido –hasta ahora, por lo menos– un éxito feroz. Si digo alguna tontería en la calle –el día siguiente lo leemos en el periódico. El 31 de Diciembre expondré aquí algunos (pocos) cuadros. Pronto espero poder mandarte el primer cuaderno editado por mí. Es un compromiso para pescar a la gente –por eso he empezado con un Homenaje a Orozco. Pero a partir de entonces podremos trabajar más libremente, porque eso nos garantiza la subvención por parte del Gobierno.–

Mil cariñosos saludos a tu madre y a Hilda, a los Dyrssen y a todos. Que me perdonen los Dyrssen y J. J. Rodríguez, pero les tengo que contestar más tarde cuando tendré más tiempo.

Muchos abrazos para tí de tu amigo,

M G.

La foto grande tuya es excelente. La quiero publicar cuando me mandas algún artículo tuyo. Hasta entonces queda en mi escritorio, donde la veo constantemente.

Westerdahl, Eduardo: Carta a Tony Stubbing, Santa Cruz de Tenerife, 1-IV-1950. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 926

Querido Stubbing:

Con toda normalidad he venido recibiendo tus cartas, tan naturales como si se tratara de graficos de tu propio pensamiento. Inmediatamente me las traducen y me encantan pues me dan una idea exacta de tus preocupaciones y de tu personalidad.

En este aspecto te veo con toda claridad y pienso que quieres hacer muchas veces en pintura cosas semejantes a las que hizo Joyce en literatura. Al fin y al cabo una unidad entre estas dos ramas del arte. Tu vida está consagrada de lleno al arte y esto es una satisfacción que te cabe a ti como artista y a mi como espectador de tu arte. Tengo tu cuadro y algunos de tus dibujos ante mi y sus grafismos y colores conducen mi vista siempre por inexplorados paisajes y por esa puerta de escape que necesita en pensamiento.

Recibo frecuentemente noticias de los amigos de grupo de Altamira. El libro estaba muy bien. Pero yo hubiera exigido más a los artistas, mucho más. Creo que hubiera preferido fotos de obras antes que dibujos, unos tirados en tintas impropias y otros francamente malos. El tuyo hubiera quedado mejor en negro. Me hubiera gustado más una cosa tuya en color, o uno de tus monotipos, ligeros y cargados de poesía. Por lo demás la empresa de publicar este libro es admirable.

Ahora, en Mayo o en Junio, vendrán a Tenerife Sartoris y Carla. He conseguido interesar a los Arquitectos y a los Aparejadores de Tenerife y de Las Palmas. Espero que Sartoris haga aquí una exposición de proyectos arquitectónicos y pronuncie varias conferencias en la Universidad y Circulo de Bellas Artes. De esta forma he podido conseguir la ayuda económica de un organismo oficial que pagará sus gastos en un hotel. No sé como saldré de todo esto, pero la idea está en marcha y espero solamente carta de Sartoris fijando la fecha del viaje.

Respecto al viaje tuyo me alegra mucho la noticia y dime cuando piensas venir. Puedes traer tu tienda. Yo he conseguido la autorización de un amigo, interesado en cosas de arte, para que pongas la tienda en el terreno de su casa. Se trata de una pequeña montaña que domina todo Santa Cruz en donde vive gente acomodada. La casa tiene acceso por un camino de auto y se puede ir a pie en un cuarto de hora. Estarás rodeado de árboles, tendrás al lado una casa en construcción con dos guardianes de los que podrás disponer y guardar tus cosas en esta casa que está casi terminada. El lugar es el mejor de Santa Cruz y nadie te molestará cuando quieras meditar o pintar. Dime la fecha en que vienes. En cuanto a la comida siempre se encuentran lugares económicos de comida buena. Aparte de eso yo organizaré con mis amigos algunas fiestas en tu honor, intimas como a ti te gustan, pues sé que eres enemigo de homenajes y discursos. No estaría de más que trajeras algunos gouaches para hacer una exposición.

Nos volveremos a reunir este año en Altamira? No lo sabemos todavía. Si

así no fuera mi deseo sería dar un paseo por París. Nicholson y Barbara me han escrito sobre su viaje a Venecia, en Junio. Dicen que esperan encontrarme allí pero esto es materialmente imposible.

Creo haberte dicho que he dado varias conferencias. En Las Palmas terminé una de ellas citando frases tuyas.

Goeritz me escribe frecuentemente. No está conforme con la entrada en el Grupo de Ors y Palencia. Yo en el fondo creo que estos señores no tienen nada que ver con nuestras preocupaciones, sino que en el fondo las combaten.

No creo que Barbara obtenga el premio de la Bienal, pues ya la última vez se lo llevó un inglés, y en estas cosas se tiene en cuenta la nacionalidad.

Mis saludos a Rosa María y que sería formidable que vinieras con ella. Mi casa es pequeña y no puedo ofrecerte alojamiento, como sería mi deber, pero desde tu tienda puedes revivir en esta primavera, con tu mujer un nuevo encanto diferente al de Málaga. Puedes luego ir a la playa y te auguro unas buenas vacaciones inolvidables.

Muchas gracias, una vez más, por tus cartas que me han dado a entender la naturaleza de tu afecto, al que creo correspondo, con gratitud. Es difícil encontrar amigos, pero cuando se encuentran por nada del mundo se deben perder.

Hasta pronto. Te abraza

Eduardo

Stubbing, Tony: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, V-1950. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 928

Querido Eduardo

Otro día hay mandado un amigo mio estudiante mio ya ace tres anos – que esta en Las Canarias para unos seis meses Te avier mandado varios “obras” para tu contemplacion me gustaria que lo veas y cojes uno para pareja para l’otro lo que te gustas mas – los demas puedes acer lo que ti dar las ganas con ellos – darles a un Galleria – o dejarlas in su quarto contemplandolos – yo no los acen falta a qui me allegro si puedes acer unos photos de los mejores porque yo no tengo machina de photo. Si algun tiene por casualidad interes en compar uno – venderlo en el precio que tu piensas – para mi es el mismo si es una peseta. No puedo decirle seguro si puedo venir esta mes a Las Palmas porque ahora tengo un piso pequenia y tenir gustar mas dinero que tengo! Pero si puedo te avisarai luego. Estoy pasando el tiempo ahora aciendo masquaras que me gustan mucho pintando los con todos los colores mas fuertes que puedo pensar Son algo grotequo pero eso es que me gusta. Voy acer tambien unos “statuas” en madeira pintado asi [dibujo] hey pintado barios de los plombos pero no son bien – acen falta mas orden – Los etcho en esciaola Ferrant los agusta hey regalado uno a el (es un poco como si regalando harena al mar!!) Estas dias Angel es tremendo tienes que ver lo que el es aciendo ahora – magnifico – y el tambien lieno de vida tanto que ahora estoy enseniando me la guitarra asi que el no me puede dejar detras en alegria!

Abrazos abrazos y uno muy fuerte

Tony

Stubbing, Tony: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, V-1950. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 929

Mi querido Eduardo

he recibido tu carta tan simpatico y estava pensando en lo que puedo hacer pero ahora en el ultimo momento de scribirte no veo el camino de Canarias! Ahora como tengo piso estoy gastando constantemente toda mi dinero me han costado ademas todo que tenir guardado par viajar (porque he comprado un sofá!) Pues ahora estoy buscando ritratos pero como yo los ultimos dos anos no estuve detras de la gente ya me encuentra un poco dificil – antes he etcho bastantes pero ya la gente han enterado que tengo poco interés en acer los! asi que por culpa mia de hablar asi con los tontos son un poco dificil. Y persiguir a ellos pues entonces pedir el precio algo y es tan desagradable pero enfin – creo que esta mes – Junio que tengo libre voy detras de ellos para aver lo que puedo hacer – lo otro causa es pajsajes como tu diciste pero esos tampoco son tan facile vender ademas me questan mi trabajo barbaro acer los, y como lo otro pintura, no saldra bien mas que de vez en quando – lo otro es mio pero y siempre siento que – aunque sale mal la copia del paisaje – pues para mi han tenido su valor – bueno eso esta bien, pero para vender? Los paisajes que tengo son todas estudios y no se si sirven Te los puedo mandar pero creo que no puedo venir yo, claro, no esta seguro. Quando dices que tengo preparar un trabajo para su numero pues no se que hacer quando empezar hablar pues es mi asco porque palabras mi sirven nader mas por mi recordar y saber lo que estoy aciendo y lo malo es que no tengo mucho interes en poner las palabras una detras ótras para que se puede leirlos poeticamente y con buen sentido – Usar palabras con capitales pero no estoy escritor asi que no puedo scribir para publicar nader – bueno esto es para ahora – porque como con muchos quadros que tengo no se como son ni lo que es que quiero decir ademas quando tratamas de pintura estamos al final de los limitaciones de los palabras – y el palabra es muy limitado – y mi pintura pues no siento que es tan limitado – ademas quando de clasificar una cosa esta cosa ya no tiene mas interés, como el objeto por ejemplo – una pulga abajo de un microscopio al revés interes a la gente hasta que el momento que ellos saben que es una pulga – entonces cambiar todo. Equalmente si tu miras al cielo al revés asi [dibujo] veras como el azul se pone mucho mas azul –bueno eso puede tenir una illusion optico pero creo que lo que se costumbre ver el cielo azul se pierde con lo costumbre o por no fijar en lo bien asi que en el momento de ver lo al revés se fijar en el azul que es! bueno eso quiere decir que no es mas importante que para ilustrar que el objeto tiene poco interes. Tiene interes si la gente puedo olvidar el historia o el motivo intellecto. El pintor usa el objecto no por el historia pero para el color o textura que tiene y el dibujo que conforme con ello. Ademas yo uso la pintura como si fue un necesidad una cosa de algo de violencia – o como dices de alegria y en el momento que he terminado eso impiezar mirar y pensar que si me gustar o no y tambien philosophicamente lo que es! Como el hombre quiere inter todo pues en eso estoy tambien humano – La pintura pues no siempre sale humano pero es dificil decir lo que interes el hombre y lo que interes el hombre y lo que no – Todo de orden – todo repetido en doble – si – interes a pero ahora estoy travajando (pensando) en la

posibilidad de que hay una manera de interes – un aestetico que todavia no esta nader explotido es lo orden de interes que hay en el chaotico – lo que es vida es decir el doble y ordenado muchas veces me parece a mi vulgar pero es algo dificil comprometer me en una cosa tan adelantado. Hay un orden claro en el chaos pero quando se quiere quitarlo pues no es tan facile!! pues qual te interesa mas? [dos dibujos] A mi me parece una mas intellectual que la otra. bueno asi que basta – Es lastima que no puedo hablar con tigo porque asi mas facile con movimiento de manos y todo explicar la cosa – Pero si tu intiendes algo que quiero decir pues usarlo tu como si fue tua y yo pues me gustaria ayudar ilustrar su numero – A ti te dejar todo porque yo muchas veces pienso poco claramente y saria mas sabio que si no digo nader! De vez en quando me salir un poesia como eso del otro dia de los dos personas saliendo del rio como serpientes pero creo que te avier mandado? tampoco sera poesia en realidad! Y no es nader para publicar. Todos los quadros que tienes pues quando ultimante los he visto estava bastante satisfecho con ellos – unicamente que quando avier etcho algunas cosas con la linea esmalto han salido los photos de Piccasso pintando con luces en el aire! una cosa que han salido muy parecido pero eran cosas de Piccasso inspirado para el realista que es – Tambien hay otro americano que usan el esmalto asi – pero como dice Angel “Como todo esta dicha... y nadier escutcha...” Antes que lo olvido quando llegar Sartoris y su mujer pues porfavor ofrecelos un quadro un dia lo dedicarlo aellos eso es si no vengo Tengo scribir a el porque me han mandado una copia de Numero dedicado a la Escuela de Altamira. Pues quando el viene ofrecerle un quadro si el admirar las cosas – pero como su mujer es pintora – probablemente no los van a gustar las – bueno me gustar darle uno porque asi son mis quadros en “buenas manos”, algo mas importante para mie que venderlos bien es como si les eran viejos caballos que me han servido bien la vida y no quiero venderlos para los perros! Y eso de servir es otra cosa importante. La cara de la pintura va a cambiar por completo! [grafismos] asi me sirven mas escribirte que realmente con palabras – o asi de rabia [dibujo] bueno Eduardo acavemos – no te molestes demasiado por la exposicion que te aprecias algo de mis cosas me basta mas de todo que puedes acer con ellos – dentre de poco te scrivirai otra vez – requerdos alos Dyrssen y a Antonio C. quando los veir perdonar mi espanol pero asi no tienes que traducirlo!

Muchos abrazos de su amigo

Tony

[dibujo]

**Goeritz, Mathias: Carta a Eduardo Westerdahl, Guadalajara, México, [VIII(?) -1950].
La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
Fondo Westerdahl. R. 450**

Mi querido Westerdahl –

por fin una carta tuya. Desde hace meses que no escribo "cartas". De vez en cuando un recado corto. No tengo tiempo. Duermo 5 horas en la noche. Estoy trabajando día y noche. Pintando y haciendo esculturas. La "libertad" de este país y el choque con el arte oficial de aquí me ha dado alas. Imposible hacer una revista sin tener un público preparado, aunque el "público" no sea más que 25 personas. He querido influenciar una revista (ET CAETERA) para que haga un apéndice de arte, a mi gusto. Ya estoy peleandome con ellos, pues ellos quieren algo "histórico-social". Las ediciones: la primera apareció en forma de HOMENAJE A OROZCO. Y ya se acabó el asunto, porque ninguna otra cosa tenía la posibilidad de encontrar financieros. Todo es: FALTA DE DINERO. Es igual como en 1947 cuando llegué a Madrid. Tardé 2 años hasta conseguir algo, trabajando en vano más que un año. Y cuando, gracias a mi pintura, había convencido a algunos amigos, podía pensar en lo demás. Lo mismo pasa probablemente aquí. Me escriben de España que actualmente existe una ligera propaganda en contra de mi pintura (no de mi persona). Siento no poder enseñarles mis últimas cosas (oleo y gouache). Te mandaré fotos. Creo haber aprendido algo siguiendo mi camino. En este momento me he entregado por completo a la escultura. Diario escriben los periódicos unaa idioteces sobre mi. (Adjunto una pruebita, de ayer.) Pero eso es necesario para formarme un círculo entusiasta. Adjunto te mando además nueve fotos chiquitas y malas, sólo para que me creas que estoy trabajando. Existen (ya terminadas) otras 5 esculturas en cantera (piedra) y otras 2 en trabajo. Una otra escultura grande (más de un metro de largo) tengo en trabajo (madera). Te ruego indicarme (o decir al amigo José Julio para que me lo escriba) de cual de estas esculturas y de cuantas pinturas nuevas quieres tener fotos buenas y grandes. Hace unos días vinieron aquí unos norteamericanos (redactores de una revista), y el día siguiente volvían con aparatos "Leica" y "Rolleiflex", tomando infinidad de fotos en colores y blanco-negro. Mariana aprovechó la ocasión tomando fotos por su parte que recibiré (en ampliaciones) a fines de esta semana. Así es que –si tu quieres– te mandaré buenas ampliaciones de cualquiera de las cosas.– Me gustaría muchísimo que tu veas también en colores los fondos de los últimos cuadros. Creo que te gustarían.– Si podrías ver todo eso, creo que comprenderías que no ha sido posible sino a base de un trabajo sin la más mínima interrupción. No quiero que creas que me he puesto "primadona" como Palencia, es decir vanidoso o orgulloso de todo eso, pero quiero que comprendas el "porque" de mi silencio. Tu eres el primero en España que ve las fotos de estos últimos trabajos. Ni mi queridísimo Angel los ha visto todavía. Si me quieres hacer el favor y meterlas junto con la página 3 de esta carta en un sobre y mandarlas a Angel, te lo agradecería mucho. Que te las devuelva. El recibe otras muy pronto. Y tú también. Y me gustaría que se publica alguna de estas cosas, para que sepan los amigos (igualmente como los otros) que sí: estoy trabajando.– Ninguna de las noticias que tú me das sobre la Escuela de Altamira, he conocido

hasta hoy. Gullón no me ha escrito. Un abrazo agradecido para tí por tu negación a la entrada del pintorcito Palencia a la Escuela de ALTAMIRA. La entrada de Lara (como invitado, además, al 2. Congreso) es grave. Es un dibujante hábil, sin ningún carácter –según lo he visto hasta ahora. Su compañero Lago es mil veces más formado, más honrado –y, a mi opinión, mejor. Plabchek me escribe frecuentemente. Le debo varias cartas. Parece buen pintor y además extraordinariamente simpático.– Dime exactamente con anticipación cuando estarás en Altamira, para que te escribo allá. Espero carta tuya, aunque sea en forma telegráfica.– No sé nada de que Guillermo de Torre ha publicado algo sobre la Escuela. No sé nada, nada, nada. No tengo otro ideal que: organizar todas las fuerzas para que el 3. Congreso sea en Mexico. Para eso tengo que –igualmente como en España– asombrar al público por la calidad de mi obra, es decir: convencerles. Hasta ahora ya me respetan, pero como a un loco. Todos los periódicos escriben sobre mis extravagancias no-mexicanas. Pero llegará el día que se acostumbrarán ver en el arte nuevo una cosa sobre-racional. Carlos Merida es –desgraciadamente– demasiado flojo, –y no tengo ningún Angel F. que me empuja aquí. A pesar de eso esto lleno de optimismo, como siempre.

Queridísimo amigo - que tengas "fe" en mis esfuerzos, si es posible.

Pienso muchísimo en ti y en tu gran labor que es insuperable. Sin E. W. no existiría el arte en España. No olvidas que toda mi esperanza se concentra en ti, en lo que se refiere también al 2. Congreso! Pronto escribo más.

Abrazos –

Mathias Goeritz

Ferrant, Ángel: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 19-XII-1950. Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. R. 234

Querido Eduardo: Prolongué mis días en Barcelona algo mas de lo pensado. A mi llegada aquí encontré tu carta. Veo por lo que me dices que te gustó el texto que te envié, pero, ahora, al releerlo mas despacio encontré algo que querría subsanar. Te adjunto las correcciones.— En Barcelona anduve de la Ceca a la Meca. Estuve con Santos que se instaló en una magnífica casa. Vi, un poco de refilón a Teixidor, que alternó conmigo en una selección de dibujos infantiles de un concurso organizado por un comerciante amigo. También vi a Gasch, que está muy gordo y abrumado de tarea periodística. Y a Serra. No vi ni a Artigas ni a Cuixart; el primero se había ido a Suiza y el segundo a París. Escuché parte de unas lamentables conferencias de tres jóvenes pintores; no quiero acordarme porque me parecieron estúpidas. Traje algún plan de trabajo que no había previsto, y del que espero un modesto beneficio; cuatro pequeñas esculturas para coleccionistas. En "Club 49" hubo una sesión con una conferencia de Cirici Pellicer, a quien conocí; litografías de Picasso y muchos amigos que acudieron a verme.— Pablo llegó ayer, pero todavía no nos hemos visto. Espero traiga noticias de Santander y me anunció que tal vez aparecerá por aquí Ricardo en forma de relámpago.— Estos días veo con frecuencia a Eduardo Gregorio. Vino con ánimo de quedarse a trabajar. Me enseñó sus últimas cosas y me gustaron.— Por lo demás, poco sé y poco oigo. Y aun quisiera saber y oír menos y trabajar mas tranquilamente.— Llegó a mis oídos la marejadilla producida por el anuncio de una Exposición bienal e internacional proyectada oficialmente. Me invitaron a firma un documento para contrarrestar la presión ejercida en las altas esferas por los artistas consagrados en los certámenes oficiales que pretenden mangonearla, pero, me pareció tan pueril que no lo firmé. En otro aspecto no me pareció nada pueril, sino sospechoso de ir a parar a un arte tan recocado al fin y al cabo como el de las exposiciones oficiales de siempre.— Y esto es todo por hoy. Un abrazo muy fuerte de Angel — Muy bien tu artículo publicado en la prensa local cuyo recorte me mandas.

Ferreira, Carlos: Carta a Eudald Serra, Madrid, 6-II-1951. Barcelona, Archivo particular Eudald Serra

Querido Serra: Hoy he recibido la caja con las dos esculturas. Todo ha llegado perfectamente y magníficamente preparado por ti. Muchísimas gracias y espero me diras los gastos que a parte del porte has tenido.

Recibí por medio de Ferrant, las críticas, que tanto te agradezco. Del contenido de ellas creo que lo mejor es no hacer comentarios. A mi me dan pena esos pobres hombres. Todos son miopes. ¡¡Ya es desgracia!!

Respecto a las fotos para la publicación Dau al Set, te diré que escribi hace dias a Tharrats y le decia me indicase cuales fotos y de que tamaño queria, pues yo tengo facilidad de que me hagan los clichés de fotograbado y así el se ahorraria el coste de ellos. Espero me conteste.

Y nada mas por hoy. Esperando te animes y vengas por esta, cuando se inaugure la exposición, pues así estaríamos todos, ya que parece ser vendrá Oteiza. Recibe un fuerte abrazo de tu amigo

Ferreira

Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 16-III-1951. Barcelona, Archivo particular Eudald Serra

Querido Serra: En primer término mi mas cordial felicitación. Clausurar una exposición de escultura con seis obras vendidas es un verdadero éxito. Y si, a pesar de serlo, el balance no arroja las cifras que para el equilibrio económico la vida requiere, hay que convenir en que el no salir con las manos en la cabeza sino con ellas dispuestas a continuar trabajando, es buen presagio para confiar en el porvenir. Mi enhorabuena, Eudaldo, y a seguir machacando sobre las piedras, sobre las cabezas duras y sobre todos los yunques que reclamen nuestro esfuerzo para vivir con dignidad.— Vuelvo a decirte que no se que decirte; que no se que decirte en gratitud al interés que te tomaste por mis cosas. Mi agradecimiento es mayor que mi satisfacción. Mi satisfacción sería plena si pudiese pagarte mi deuda de gratitud en moneda tan contante y sonante como la que de tí me llega, que, a la vez, suena tan cristalinamente. En el plinto de la estatua, así como en el tablero y los dos dibujos fijé ayer en la sala de Buchholz, los rótulos haciendo constar la propiedad.— Ayer quedó inaugurada la exposición. El local, con recodos y aditamentos ornamentales de mal gusto, no es atractivo, pero el sitio y la librería sí y puedo dar fe de que el primer día de la exposición estuvo visitadísima. Sintiéndome representante tuyo y de Oteiza, como ausentes, me creí en la obligación de estar allí desde las 6 hasta que se cerró y vi todo el desfile. La instalación quedó decorosa, en lo que cabe. Ferreira y yo pudimos subsanar algunos escollos que se nos presentaron de modo imprevisto y que si allí funcionaran las cosas como es debido no tendrían que habernos preocupado. Pero la atención del Sr. Buchholz está mucho mas en los libros que en la galería. En un principio nos alarmó un poco, al ver todo fuera de las cajas, su distribución en aquella sala que nos parecía pequeña, pero, al final quedó bastante bien solucionada. Hemos procurado que aparecieran reunidas las obras de cada uno pero en algunos casos se intercalan para conseguir un mayor equilibrio de conjunto. El efecto es bueno y no llega a pecar de amontonamiento. Y la impresión que al público le produce, al parecer, es superior a lo que me pude imaginar. La gente mira y remira todo aquello con gesto de verdadera curiosidad y de respeto. Como nunca asisto a inauguraciones y suelo rehuir las ocasiones de mucho público en estos sitios no tengo gran experiencia pero creo no equivocarme al poderte asegurar lo que te digo. Hubo bastantes artistas, mucha juventud de aspecto universitario, algún diplomático, casi ningún crítico,... y mucha masa... Lleno en todo momento. La cara del Sr. Buchholz reflejaba satisfacción al ver tan visitada su casa y este es el mejor síntoma a que podemos aspirar; prueba la expectación que se ha despertado. Ahora, veremos en los días sucesivos. Por razones de psicología y circunstancias hemos prescindido de exhibir nuestros retratos fotográficos personales, considerando que tu y Oteiza seríais de nuestra opinión. Y, por hoy nada más. Para tí, con los tuyos un fuerte abrazo.

Angel

Stubbing, Tony: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, V-1951. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 938

Mi querido Eduardo

Pues gracias para tu carta nos venimos sobre el 4 o 5 de Julio – te parece bien eso? Todavía no he intentado saber por donde es mejor venir pero si nos puede mandar dinero para el viaje – sera suficiente para ida y vuelta? – pues podemos passar poco mas que un mes o lo que tu dices que sera bien tiempo pues viajamos lo mas barato possible – Necesitas que preparar algun conferencia y si – sobre que? Necesitas que trai algunos quadros para exponer? – Aun sera algo difficil eso, si nos viajamos economicamente: Venimos con tienda y mantas y bastantes cosas necesario para la vida del campo y quadros seran mas todavia – Pero si piensas organizar algun exposicion de dibujos puedo traer algunos mas – a lo mejor si hay legña en el campo libre – puedo hacer algo de ceramica aqui mismo – Veremos todo eso Tu digame lo mejor – O lo que tu piensas hacer – puedo hablar en publico si tu creis que es importante o neccessario – ademas puedo hablar sobre varias cosas Pero tu me lo dices – Bueno Eduardo tomo noticia de tu “advice” de decir al Correo que si era copia o no aquel dibujo claro era una copia pero tan distinto en fuerza y graphologia – tambien en movimiento – tambien en posicion – en dramatica – en materias que no me atraí a decir al periodico que era una copia! Yo no lo he pensando en ello si lo havia naturalmente no lo habria dado para publicar en el primero instante! Y si el Periodico lo parece interesante para ocupar sitio – o les han perdido de mas un explicacion pues bien los mandan entonces pero como esta publicado como curiosidad pues curiosidad lo es para los que quieren! Pero yo no creo que tienen merito sin explicacion o comentario y si yo les dar eso – “el que de excuse se accuse” y no me han pedido nader – tu puedes decir lo verdad si quieres – porque no tengo secretos yo – si tienes algun interesante decir sobre ello pero no creo que eso es para me si no me piden – Pronto te scribirai de la fecha del dia en que llegamos en Sta Cruz para que tu orquesta puede polir a los trompetas saxaphones – las mujeres mas guapas las flores etc: etc: Si tienes un circolo de poetas Mira tambien algo de mi poesia si quieres – es “poesia plastica” y todavia nada esta publicado porque estoy preparando un librito ingles-español – poesia y dibujos etc: y no quiero que me los etchan de publicar, y como es un poco “moderno” para los aquí no pierdo el tiempo discutiendo su merito con los Vivancos – (No estoy Toro para decir me poesia) digo eso porque – aunque Vivanco ha aceptado varias dibujos mios y tiene un quadro en su casa – y me han avisado exponer un cierto quadro con el Salon de los once – no gustar ya la pintura mia – segun un amigo mio – hablar mal de me obra!! Espero que el no lo hace publicamente si lo hace no tengo mas ni remedia de tirarme de la escuela de Altamira! Eso estrictamente dentre nosotros tu y yo – Me han puesto verde los criticos aqui! a lo mejor algo lo has visto tu – “juguetes de autentica entraperia” etc: Bueno Eduardo abrazo fuertissima

Tony

Stubbing, Tony: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, X-1951. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 942

Mi querido Eduardo

Ayer recibí tu carta anunciando que llegarás aquí el 28 pues una fecha estupenda Recibi también ayer carta de Ricardo diciendo que llegara quizás el mismo día convenciendo seguramente a Pablo que le acompañan – magnífico – únicamente llame otro día cuando entere que estaba Santos aquí y mi dijo que estaba aquí 15 días pues si él está unos días más entonces estamos todos aquí en Madrid en donde podemos en una casa o otro reunirnos y tratar de cosas importantes – como el proyectada exposición Altamirense en Madrid Barcelona Tenerife y Santander – Digo corto a ti ahora el único idea que creo que lo ayudara a aquella – y es que si será posible buscar obras – dibujos de Bazaine – Zadkine – Baumeister o Nicholson para la exposición – Aunque fueron cosas pequeñas nosotros nos limitamos las dimensiones de nuestras cosas para dar armonía a la exposición y creo que eso matara mucho crítica abortivo que se costumbre hacer los llamadas académicos y dare mucho tono y calidad de importancia a la exposición a la vez – Dar importancia también a la “internacionalidad” de la idea de la escuela etc: pues nader digo eso para que tu que es el único que puede influir en eso Todos artistas más o menos jóvenes y de primer importancia en el mundo internacional yo propondrai más como Maurice Graves etc: Pero estos no son de consideración en la escuela todavía – pues creo que es importante que se discutir eso en primer plano. No conozco a tu amigo Kamke ni he oído de él pero seguramente que aquí cuenta con amigos – aquí hay amigos de todos – No se debe meter con esa gente pero de manera a explicarles que no estamos a guerra con el “académico” o el clásico la pintura moderna ya es eso – sino estamos en contra de lo que hace el práctico de ello a la capacidad creativa del mismo artista – La madre del arte es creación – el padre es invención – No hay obra de arte sin vida y la invención y creación son, si no lo mismo cosa – muy muy cercana – y si no se practica el arte de manera vivo – o inventivo no se libre las fuerzas de creación dentro el hombre si no trabajo de manera inventiva – Ha dicho Picasso “no se busca se encuentra” – se descubrir – y como puede descubrir un pintor académico si no se asimila toda posibilidad o todo que está etcho mirando todo y lo que hacen los que discuten y meten en contra es – negar que existe ese “invención” – basta – Eso está muy bien escrito y explicado en los journals de Delacroix – tu, aunque no se si lo has dicho en serio– debes practicar la pintura – todo el mundo son capaz – Lo que no son capaz es saber criticar – El función del pintor es en realidad lo del crítico – o ver claramente en cuando se ve – un obra arte – y ese talento lo tienes tu completamente adelantado – claramente yo veo por tu crítica de objetos y cuadros de tu gusto etc: tu personalidad – y es eso que indica el maestro creo yo – (los de más no tiene personalidad) Pues nader tu practica la pintura y lo veras como se salva la vida de uno – así se pueda guantar muchas cosas de la vida teniendo más y más sensibilida a la belleza que hace uno mismo bella con el tiempo – Hay cosas sobre que no se puede escribir y tu tienes tipo que no te bastara solo el medio de palabras. Los que llievan completo su pasión de escribir les faltan aquel sensibilidad que no se puede nader traducir a palabras, y

aquello lo tienes tu – así debes tomar cuenta de lo que diga – a mi me lo puedes decir pero a otros no todos – por ejemplo si les llaman a ti ahora “pintor” no será bien para ti pero lo practicas poco a poco para ti solo dedicando un cuarto tuyo a la pintura tuya hasta el día que la gente les acostumbren con el idea – mientras tanto la pintura te ayudará mucho con tu poesía etc: porque de tu práctica te salen motivos para palabras etc: y así de la práctica salen muchas cosas únicamente progression en la literatura – sin leer – no hace falta leer nada – yo con todo que escribo – con todas ideas que tengo y muchos son problemas que no quieren tratar filosofos nuevos me ocurren y salen nada más de la práctica – Observar – La práctica hace uno observar – y se ve – es muy difícil ver – poco gente puede ver eso es ayudado por lo práctico – La pintura si tiene algun funcion es al mismo pintor y si tengo algun valor yo es un mensaje a todos que pintan para ellos para desarrollar sus sensibilidades su gusto de vida para conquistar con personal confianza en si – de conocer a si mismo – así resultava todo el mundo sin pensamientos de guerra – todos individuales que valen algo bellos y buenos – Basta. Esa calidad femenina que es lo intelectual es como se ve claramente la perdición del mundo Vivimos en un mundo que entiende nada más que palabras y más palabras que necesita más teorías estamos perdiendo la práctica – Como con pan no se puede vivir sino con teorías no nos basta tampoco – Los dos en armonía – Ferrant me dijo que mandara unos palabras antes que llegues a Madrid – Todavía no he visto al bienal pero iré mañana para hacer tus deseos – miraré para la sección Canario – y te escribiré entonces.

Pues ayer vino tu amigo con los esmaltes y puros – Como lo sabes tu mi mis gustos!! Los puros así eran perfectos perfectos pero mi dar lastima que gastes dinero así estas enviándome me – pero en momentos de fumarlos me lleno con humo pensando en cosas de la vida de gusto de los amigos pues de muchas cosas. Estamos esperando verte y si no puedo ir yo al estación iré Rosa María – Ella estaba “delighted” con su Eduardo – pues nada más cuanto siento para el pobre Alberto pero si puede venir podemos consolarle algo seguramente – así es la vida

Abrazos de nosotros y recuerdos cariñosos como siempre a tu genial madre y a Hilda

Tu amigo

Tony

[dibujo]

Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 28-XI-1951. Madrid, Archivo de la Sucesión Antonio Saura

Amigo Saura: ante todo perdona el tiempo que he tardado en contestar tu carta, tres o cuatro meses. Esto no responde a mi manera de ser que pretende ser lo más dinámica posible. No sé si valdrá como excusa el hecho de tener que pintar unos cuadros para la Bienal, para el Salón de Octubre y organizar la Exposición DAU AL SET en la Sala Caralt. Además, también me ha llevado algún tiempo la confección de los números de la revista, alguna lectura, reuniones de juntas, etc. en fin todo lo contrario de lo que a tí te gusta. Pero la vida de Barcelona es así, luchar o quedar en el olvido. No quiero pues perder mi relación contigo, no es que conozca mucho la pintura madrileña, pero me parece que tú eres un caso muy interesante en Madrid y que lo que tú pretendes es lo mismo que pretendemos nosotros en Barcelona.

Supongo que habrás visitado la Bienal. Quizás no esté conforme como todos hubiéramos deseado y ya sé que nada hay que desmerezca tanto los cuadros de un artista que el colgarlos al lado de otro, más si éste es de tendencia completamente opuesta. Pero creo que teníamos el deber de acudir. Algo se ha ganado en nuestro país como lo demuestran las rabietas de algunos "artistas" que se han creído postergados. Ví la participación catalana expuesta en Barcelona antes de ser exhibida en Madrid, desde luego quedaba muy en baja forma, i aquí incluyo todos nuestros nombres. Quizás no hubo la suficiente antelación para quedar bien ya que los artistas catalanes debieron presentar sus obras en junio pasado.

No puedo facilitarte una colección completa de DAU AL SET, tengo agotado el año 1948 y tampoco me quedan todos los números de los años 1949 y 1950. Pero sí que te puedo facilitar a partir de enero de 1951 los números completos. Al finalizar el año en curso publicaré las cubiertas para completarlo. Si lo deseas te lo mandaré. El precio aproximado es de unas 150 ptas. Pero si te parece excesivo puedes darme por el ello el precio que quieras. Lo que más me satisface es el interés por nuestra publicación. Me gustaría que para medidos del año próximo me prepararas (si es que te interesa) un número con dibujos i textos tuyos. Se me termina el papel. Adios,

Tharrats

Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 16-I-1952. Madrid, Archivo de la Sucesión Antonio Saura

Amigo Saura:

Tal como me pides en tu carta que recibí la semana pasada, te mando contra reembolso todo lo que he podido encontrar de DAU AL SET. Te cobro 120 ptas. por los publicados en este año y ciento cuarenta por los correspondientes al 1950 y 1949, así podrás tener al menos completos los años 1950 y 1951, aunque de este último año falta un cuaderno con dibujos de Tápies que saldrá dentro unos días y te lo mandaré, junto con las cubiertas de dicho año, ten pronto como salga. El total pues del envío es de 261,55 ptas. He incluido cuatro libritos también editados por DAU AL SET que te los regalo.

Estoy muy interesado por las exposiciones que estás preparando. No sé si te dije que Seral me propuso una en CLAN, no sé si me será posible, en todo caso sería para abril o mayo. De acuerdo con todo lo que me dices de la Bienal. Te mando una invitación para el Salón del Jazz que pensamos celebrar este año, aunque insistes en que no acudes a las colectivas nos interesaría muchísimo tu participación, pues todos los del DAU expondrán. El número de la revista que te dije preparararas puedes tener en cuenta el formato normal, los dibujos como sabes deberían ser en tinta china y el texto no muy extenso como ya podrás ver mirando la colección. No es preciso que insista en decirte que debe ser un texto de creación. Aunque hayan aparecido textos de crítica cada vez me interesa menos publicar cosas de este estilo.

Hasta pronto,

Tharrats

Ponç, Tapies y Cuixart vuelven al "Salon de los Once" del inefable don Eugenio. No se si vendrán a Madrid.

Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, [Madrid], II-1952. Madrid, Archivo de la Sucesión Antonio Saura

Amigo Tharrats:

Te debía haber escrito hace ya bastantes días pero lo iba dejando porque quería esta vez hacerlo más extensamente de lo que acostumbro. Me gustó mucho tu felicitación. Iré a la exposición de Jazz. Resulta curioso que me enviaras esto sin saber si me gustaba o no la música negra. Más curioso todavía cuando yo soy uno de los miembros más antiguos del Hot Club (llamemosle así) de Madrid. Me entusiasma el Jazz y creo que es este género musical el único que en realidad me interesa. En música suelo buscar la utilidad y si Bach me entusiasma es por el poder maravilloso que tiene su música para proporcionar descanso y paz. La música postimpresionista y sobre todo lo atonalista me interesa siempre desde un punto de vista estrictamente plástico ya que encuentro en las sensaciones que me proporcionan idénticas emociones que las de la pintura que prefiero. Iré sin falta a este salón de Jazz. Hacer una pintura "jazzística" creo que es algo completamente imposible. Elegiré un par de cuadros antiguos que creo son los que más se aproximan a esta música. Además iré en representación de todo el Hot Club de Madrid. Creo que bastará que te lo diga a ti sin necesidad de escribir a la dirección del Club de Barcelona.

Estoy pensando el número de Dau al Set. Ya te hablaré más detenidamente de esto. Me ha gustado mucho Dau al Set pues en realidad casi no conocía vuestra revista. He pasado momentos estupendos e inolvidables, sobre todo cuando después de recibirlos fui pasando número tras número y fui cayendo de asombro en asombro. Creo que el interés principal de Dau al Set es lo que no dice. Lo más flojo son los textos poéticos. La edición perfecta y hay números realmente únicos. Creo que lo más importante es ese poder de sorpresa utilizando elementos asépticos y seleccionados. Por eso vuestra revista puede durar indefinidamente. En muchos puntos no estoy de acuerdo con vosotros, sobre todo en cuanto concierne con una a veces excesiva frivolidad que parece transparentarse a través de algunos ejemplares. Es en los números "más plásticos", más "mágicos" en suma, en donde lograis algo perfecto. No pierdas (porque está clarísimo que Dau al Set eres solamente tú) esa facilidad de sorpresa que es el máximo interés de Dau al Set.

Mi exposición es casi seguro que la realice a fines de este mismo mes. La colectiva será más adelante. No pude por fin hacer el viaje a París. No creo que un riñón que me van a quitar pronto tenga el poder suficiente para hacerme abandonar la pintura. En realidad creo que lo único importante para mí es pintar. Quizá vaya también al Salón de los once. Si se animan a venir para acá a Tapies, Cuixart y Ponc, podré llevarles a un teatro mágico que he descubierto a horillas del manzanares. Es un espectáculo impresionante. ¿No os animáis a ver las obras de Salvador Dalí? ¡Qué maravilla, chicos! ¡Que portadas para cajas de bombones más estupendas! Muy pronto tendrás noticias mías. Estoy pensando el número de Dau. Hasta pronto, tu amigo

SAURA

Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, Cuenca, III-1952. Barcelona, Archivo particular Familia Tharrats

Querido Tharrats: Creo que recibirías el catálogo de mi exposición. Muy austero, como verías. Me pareció que era importante conceder toda la importancia a los títulos de los cuadros. Por eso lo hice así. Uno de estos días enviaré a las Galerías Layetanas dos cuadros muy pequeños, pintados en 1949 que creo que son los que mejor van con esa exposición de Jazz. Quiero indicarte otra cosa que me gustaría hiciérais en esa inauguración de la exposición, y que mis cuadros fueran presentados escuchándose "Mariguana", orquesta Duke Ellington con ese solo fenomenal de Jonny Hodges. Si no lo encontráis creo que mis cuadros pueden escucharse con otro disco de Ellington en el cual se conceda amplio lugar a un solo de ese saxofonista que es mi preferido. He pensado que lo mejor para ese número de Dau al Set sería o bien confeccionarlo a base de dibujos y un texto explicativo (sería la descripción de una serie de monstruos destinados a un posible "museo de fetos increíbles" que tengo proyectado) o bien fragmentos de "programio" que dejaría que tu eligieses a tu gusto. Los dibujos, en este caso serían muy diferentes. Formarían algo anacrónico con el texto cosa que a mí me gusta bastante. Escríbeme y dime tu opinión. ¿Leíste el último número de "Índice" en el cual venía un artículo mío? Ya me dirás. Estoy contento de mi exposición. He conseguido un paso más aquí en Madrid. La crítica –estoy asombrado– mira con respeto mis cuadros. Eso es algo importante, ¿no crees? Nada más por hoy. Da recuerdos a los pintores y también a Cirlot, del cual no tengo noticias hace ya mucho tiempo. Tu amigo

Saura

Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 7-V-1952. Madrid, Archivo de la Sucesión Antonio Saura

Amigo Saura: Como siempre has de perdonarme el retraso en que te contesto tus cartas. He estado tan ocupado estos días en la preparación de mi exposición (inaugurada el 26 ppdo) y en la confección de los últimos DAUS que junto con algunas preocupaciones del negocio de mi casa no me ha dejado un instante libre y si lo he tenido ha sido por las noches que lo he aprovechado para asistir a las representaciones de ballet que se nos han dado en el teatro del Liceo. Formidables los ballets Orpheus y El hijo pródigo.

El Salón del Jazz que habíamos anunciado para abril o mayo no tendrá lugar hasta la primera quincena de junio. He visto tus cuadros los encuentro buenos pero no tanto como otras cosas que te ví en la exposición de Bucholz del año pasado. De todas formas creo que quedará muy bien. Leí tu artículo en Índice. Estoy de acuerdo con todo pero que tengamos que machacar todavía estas cosas demuestra que en nuestro país estamos muy atrasados todavía. Celebro el éxito que tuviste en tu exposición referente a lo que me explicas de que la crítica se ha mostrado favorable a mí ma ha sucedido lo mismo y esto me hace temer que nos estamos haciendo un poco viejos, de que no hemos tendido todavía el valor suficiente para romper con todos los convencionalismos tradicionales. Debería exponer en CLAN a primeros de Junio, lo decidiré dentro unos días pero temo no peder quedar lo bien que en Barcelona ya que no podré exhibir los cuadros de gran tamaño y algunos que se me han quedado que eran los mejores.

Necesitaría antes del día 17 un dibujo tuyo en tinta china para publicarlo en el catálogo del SALÓN del JAZZ que será al mismo tiempo el número de Junio de Dau al Set. Releí el otro día tu Programio y me parece que algunas cosas irían bien para el número de DAU que piensas hacerme aunque si fuera posible prefiero siempre algo inédito. De todas formas cuanto más pronto lo prepares más pronto estará editado.

Probablemente dedicaré un número extraordinario de verano al Surrealismo con colaboraciones inéditas de Picabia, Man Ray y quizás Breton. Un suscriptor que tengo en París: Michel Perron se cuidaría de la confección de este número.

Te mando contra reembolso los últimos números que he publicado de DAU AL SET desde diciembre hasta abril cuyo importe es de 70 ptas.

Esperando tus noticias recibe un abrazo de

Tharrats

Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, Cuenca, 18-VII-1952. Barcelona, Archivo particular Familia Tharrats

Amigo Tharrats: Esta vez he sido yo el que se ha retrasado en escribir. Lo hago desde Cuenca, en donde solemos pasar los veranos. Para mí Cuenca es una ciudad mágica, un lugar estupendo para descansar y para pintar. Todo está lleno de paz, y yo la necesito para poder trabajar tal como quiero. Vamos a ver si me acuerdo de todas las cosas que quiero decirte. Recibí el catálogo de tu exposición, que me gustó mucho. Tengo que ver tus cuadros, aunque me figuro que seguirán en la línea de los que ya vi en la Bienal y de los cuales no se el título. Háblame en tu próxima carta de tu pintura: de esta forma podremos conocer mejor nuestros trabajos ya que si lo haces también te hablaré más despacio de lo que hago ahora. ¿Vendiste algo? Yo todavía no lo he hecho y llevo ya cuatro exposiciones, aunque la verdad es que no he hecho nada por vender y los precios que pongo son elevados con este objetos. Pero es un poco triste también esto de trabajar sin ningún estímulo de esta clase.

Me hablas de los ballets de Nueva York. Un amigo mío, el que escribe el prefacio del catálogo de la colectiva en la Casa americana, estuvo a verlos en compañía del embajador americano, y me ha hablado extensamente. Creo que el decorado de Chagall era algo inenarrable.

El jazz es algo muerto en Madrid desde que nosotros nos desentendimos de ésto, cansados por la inutilidad de nuestro esfuerzo. Ya no hay Hot-Club ni nada y solamente algunos músicos (casi todos catalanes) que realizan de vez en cuando unas anémicas jamm-sesions casi sin el concurso del público. Y ya sabes que si no existe esa íntima unión entre público y músico no puede existir auténtico jazz. He visto comentarios del salón de Jazz, y espero que no dejes de enviarme el catálogo. Si por casualidad se comentaran mis cuadros (aunque me figuro que tratándose de una colectiva se generalizará) no te olvides de enviarme o decirme en qué número y en qué periódico ha salido. Me interesa mucho esto ya que guardo las críticas.

Te voy a hablar de una cosa que puede ser importante. Hablando con Tomás Seral le expuse la idea de realizar una exposición completamente de carácter surrealista (que sería la primera en España después de la guerra) y que yo me encargaría de realizar. Él se quedó encantado con la idea. Esta exposición, claro está tendría que ser en Clan. Ya sabes que es una sala muy pequeña y que va poco público, pero ya nos encargaríamos Seral y yo de hacer propaganda por radio y en los periódicos y se podría conseguir algo. Naturalmente yo contaba con vosotros. Ya sabes que el único que pinta "en surrealista" (esto lo dijo un crítico en un periódico y yo me partía de risa) en Madrid soy yo ¡Mala colectiva esta del surrealismo contando solamente conmigo! Yo había pensado lo siguiente: un cuadro de cada uno de nosotros, no muy grande (todo lo más unas treinta figuras o marinas) y un objeto por cabeza: un objeto o cualquier otra cosa que no sea un cuadro ni un dibujo. Pensad esto y comunicarme rápidamente vuestra decisión puesto que Seral prepara con anticipación la temporada. Ponç, Tàpies, Cuixart, tu y yo. Creo que somos los únicos que defendemos actualmente en España un arte mágico y misterioso. También iría un pochoir de Miró que todos conocemos. La sala la decoraría (podéis también dar ideas)

de una forma surrealista, tal como yo quiero que se vean decoradas todas las salas del mundo, dentro de lo que Seral me permita. Podrías también hacer un Dau dedicado a esto: yo por mi parte me encargaría de los gastos del catálogo.

Uno de estos días te enviaré el numero de Dau. Va a ser distinto de como te hablé en un principio. Va a ser una especie de anticipación de lo que va a ser mi "nueva mitología". Unos cuantos dibujos a tinta representando otros tantos de los dioses que componen mi mitología. Y un comentario corto para cada uno de ellos.

Me gustaría colaborar en ese número surrealista que preparas. Puedes pedirme lo que quieras.

Si me envías algo hazlo mejor a mi dirección de Cuenca: San Pedro 25. No me envíes nada a reembolso a Madrid. Sígueme enviando Daus, que son una de las pocas cosas que me alegran en estos momentos.

Después del verano voy a publicar algo.

Existe el proyecto de formar un grupo en unión de Lecoultre (que es magnífico, te gustará mucho cuando veas originales suyos), Aguayo, el escritor Ayllón y yo. Te seguiré hablando de esto. ¿Te dije que tuve que suspender otra vez el viaje a París? Lo haré en Noviembre y no sabes lo que me ilusiona esta idea. Entonces te pediré algunas direcciones porque la verdad es que apenas conozco a nadie allí.

Bueno, nada más por hoy. Escíbeme pronto y mientras tanto recibe un abrazo de

SAURA

Ferrant, Ángel: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 28-VII-1952. Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. R. 237

Querido Eduardo: La verdad es que tenía ganas de recibir una carta tuya. Y no menos ganas de escribirte. Cosas que contar, muchísimas. Sustanciosas cero. Tu carta es magnífica; y con ilustraciones. Tu artículo sobre la Bienal, muy justo. "El arte es privilegio... y solo lo conseguirás a fuerza de sorprenderte cada día con lo que hagas..." Eres el evangelio. Los retratados en el grupo, aunque no los hubieses marcado con sus nombres hubiera visto que eran gentes de un mundo mejor. El catálogo de R. York Wilson un importante dato y la pequeña foto que por sus dimensiones y ser regularcilla, me hizo abrir los ojos desmesuradamente, sirvió para darme idea de un buen arte.— Tus planes son espléndidos. Ese museo tiene que ser un hecho. Aquí me tienes, aunque no sea más que para aplaudirte. Por suerte también aquí hay ansias de un museo al día. Pero por desgracia, son muy pocos los que lo vislumbran vigorosamente desivido. Siempre se mezclan los que ven visiones. Es lo que pudo llegar a tu nariz a propósito de las mejores intenciones altamirenses en el último Noviembre. La Escuela, está efectivamente en punto muerto. Mas vale. Revivirá. Por lo pronto ya tu te refieres a Mathias, a Ricardo, a Sartoris, a Guillermo... Una verdadera escuela no necesita nombre par existir. A la hora de unirse, a unirse sin mezclas. He conocido a José Luis Fernández del Amo, joven arquitecto a quien nombraron Director del Museo de Arte Contemporáneo. Se propone hacer el museo que no hay. Le creo animado de excelentes intenciones. Me habló largo de sus proyectos y los creo tan atinados que dudo mucho que ni siquiera pueda iniciar su realización. Se ha de codear con personas profundamente cerriles en tales asuntos. Estoy tan convencido de que con harina podrida no se puede hacer un pan tragable que me negué rotundamente a formar parte del Patronato de ese Museo; aparte de que no sirvo para esos papeles. Acepté, en cambio una invitación de Fernández del Amo para concurrir a Santander, donde se celebrará una Semana de Arte en la Universidad de verano. Como ves, la Escuela de Altamira roturó un camino. Pero esto será otra cosa y no creo que de mayor trascendencia. Con este motivo me vi en el ineludible compromiso de tener que llevar algo embotellado para leerlo allí. Aparte del fastidio que me produce escribir, el tiempo que me quitó eso. Que ¿qué hago? Llevo una racha de encargos, pero todos para ir tirando al día. De no ser así no habría tenido que renunciar hace pocos días a exponer en Italia, en Octubre, según había concertado con Cardazzo en la visita que me hizo. Quisiera que algunos de estos encargos me permitiesen trabajar libremente una temporada, pero, no solamente me los pagan mal, sino que hay canallas que no me pagan. Casi siempre, por falta de dinero para pagarme la ejecución, hago una maqueta que luego realizan por ahí en talleres de mala muerte; Esta sociedad es la verdadera sociedad de amigos del arte. Hace muy poco, recibí una carta de Holanda, donde se celebra una exposición de escultura a la que fui invitado. En esa carta se lamenta de lo ocurrido; y lo ocurrido, según dejan traslucir, con toda claridad es que gestionaron oficialmente la representación española en esa exposición señalando exclusivamente los nombres de los escultores que previamente fuimos designados e invitados por ellos y esto no fue aceptado por los sottomayores y sotomenores que, después de la Bienal siguen tirando piedras y

escondiendo la mano.– Ahí te van algunas fotos; las únicas de que dispongo en este momento.

Abrazos muy fuertes de

Angel

Seral, Tomás: Carta a Antonio Saura, Madrid, 29-VII-1952. Madrid, Archivo de la Succession Antonio Saura

Estimado amigo:

Me agrada su actividad y su entusiasmo así como la claridad con que expone su plan para la exposición de jóvenes surrealistas españoles.

En líneas generales, todo conforme. La palabra NACIONAL está prohibida. Solo puede emplearse oficialmente. Si en septiembre me dice usted que todo marcha reservo el mes de NOVIEMBRE, íntegro y paso a más adelante las 2 exposiciones que le tenía dispuestas. Es un buen mes, de muertes, Tenorios, &. ¿Le parece bien? Si en septiembre está usted en Cuenca, el sábado 27 voy a pasar con vd. el domingo 28 (acompañado de Gloria) y allí, tranquilamente comemos en un figón y ultimamos detalles de todo.

Así la Exposición Surrealistas Españoles iría entre la de Cabrera –que no va mal– y la de Palencia, que por otras razones tampoco va mal.

De acuerdo en todas las hojas, catálogos etc. en el entendido de que Clan da su sala y su asistencia, hasta donde sea posible, para mover la prensa y que vds. se encargarán de todo el resto. Las obras deberán estar dispuestas con tiempo suficiente y como el 1 y el 2 de noviembre son fiestas esos días puede ultimarse la instalación sin molestias de público.

Si se ocurre algo para colocar por el portal o las escaleras, siempre que no se deteriore la pared, contaremos con autorización del casero.

Puede estudiarse el “pretexto” para celebrar esta exposición para que no salgan diciéndonos los que están de vuelta –sin haber ido– que el surrealismo está trasnochado. Puede conmemorarse la aparición “La Vie Inmediate” de Paul Eluard y otros libros surrealistas aparecidos hacia 1932, según veremos en el Catálogo de Corti, que tengo (y también puede figurar en una vitrina.)

Me parece bien las ideas del disco que repite “el cráneo está herido y tiene sangre” y que creo debería empezar a oírse ya desde la entrada en el portal a lo largo de las escaleras y dentro del local, donde ya desemboca en la música atonalista que debe oírse más fuerte, sin que tape por eso el estribillo que conduce y deposita al visitante en la exposición.

Ya me dirá vd. que le parece todo eso.

Considero muy importante –mi experiencia de “exposicionista” me lo aconseja– que sea una sola la persona enlace encargada de organizar cerca de la sala. Si son varios no se acaba nunca.

Fijar la idea de que el surrealismo podrá estar pasado, donde lo esté, como escuela, pero que filtra lo mejor del arte de nuestros días y le queda cuerda para rato.

Realizar toda clase de irracionalidades posibles. Aportaremos, si vamos de acuerdo, un cuadro muy curioso que ha pintado el gran irracional, inteligentísimo,

Dominguito Dominguin, quien si està entonces en España en un elemento que no hay que perder de vista. El propio A. Buñuel puede darnos buenas ideas siquiera no le interes figurar directamente en la cosa. –

Hay que estudiar la posibilidad de los discos pues contribuirà mucho a crear el clima de misterio que se desea. La corriente es continua, lo cual no creo que sea inconveniente, aunque de eso no entiendo una palabra.

A ver si consigue usted reunir un pequeño pero buen equipo con los catalanes o si no quieren, sin ellos, para que la cosa tenga cierta trascendencia.

Si se le ocurre algo puede escribirme a Paris, donde estarè del 3 al 30 de agosto. Mi direccion: 3, rue Fragonard, Paris (17)

A Enrique Herreros ya le pediremos prestados algunos libros de Magia, Es buen amigo y creo que nos los prestarà.

Que pase usted buen verano y salgan buenos cuadros.

Mi esposa agradece y corresponde a su recuerdo. Un cordial saludo de su buen amigo.

Tomas Seral

Lecoultre, Jean: Carta a Antonio Saura, [Madrid], 6-VIII-1952. Madrid, Archivo de la Sucesión Antonio Saura

Querido amigo,

¿Estás pintando? Lo espero. En cuanto a mi, me dedico estos días al dibujo, nada más. He dejado para poco tiempo el color, y estoy haciendo dibujos de gran tamaño, bastante realistas. Son actores. Es un thema que me conviene particularmente, pues sabes ya que la cosa humana me interesa muchísimo, y además también el vestido que muchas veces (en el caso de los actores) reflejen mucho el carácter del personaje. A Jose les gusta bastante. Trabajo por la noche hasta las 6 de la madrugada, lo aprovecho bastante. Siempre me gusta trabajar de noche cuando tienes toda tranquilidad, además la noche tiene un poder que no tiene el día, este poder tan misterioso, que los gatos comprenden tan bien.

A tu vuelta hablaremos en serio de nuestro grupo. Creo que tenemos que darlo importancia, pues será el único en España. Jose ya habla a sus amigos de la "Union libre" como si fuese una cosa hecha. Entonces tenemos que mantener nuestras promesas. Espero ya poder llevar conmigo a Suiza en noviembre el primer bolletín. Para hacer triunfar nuestra causa, tendremos que hacer un poco de ruido, ¿no lo crees? ¡Pero no un ruido a la Dalí!

Me han escrito de Suiza que acaban de publicar un libro con ilustraciones mías, recibiré un ejemplar pronto. Los dibujos son un poco en el género de los de Matisse al "trazo". Amables, nada más. Bueno Antonio, hasta muy pronto. Dame tus noticias. Amistades de

Jean

¿Podrás leer este español de pacotilla?

Ferrant, Ángel: Carta a Eudald Serra, Madrid, 12-VIII-1952. Barcelona, Archivo particular Eudald Serra

Querido Serra: Recién llegado de Santander fui al Ministerio para cobrar tu premio. Allí, quedó entregada tu autorización y firmé el recibo de la cantidad que me entregaron en el ajunto sobre. Fui luego al Banco Hispano Americano el cual situará dicha cantidad en la cuenta que tienes en el Banco Exterior de España – Paseo de Gracia, 19 – Me dijeron en el Hispano que sería cuestión de tres días. La merma con que percibes el premio es, como supondrás, debida a los descuentos. Lo que deseo, pese a las mermas es que muchas veces me encargues asuntos como este.– Lo de Santander no fue como lo de Santillana. Tal vez quisiera parecerse y, sin duda fue aquello lo que dio lugar a que se celebrara esta “Semana” en la Magdalena. Asistió bastante gente; no todos, ni mucho menos, pero buena parte de artistas mas o menos jóvenes de los que caracterizaron la Bienal. Mezcolanza, mas que cohesión. Conferencias retóricas y conversaciones en tono de café mas que ideas encaminadas a definir posiciones y perspectivas. Te aseguro, y te lo digo confidencialmente, que me sentí allí francamente descentrado. La sana intención de alguno de sus organizadores no basta para confiar en lo que pueda desprenderse de todo eso. No creo en los buenos resultados. No está el horno para bollos. Por eso, la Escuela de Altamira, a mi juicio, valió mas que quedara en punto muerto, pues para caer en lo de la Magdalena no nació. Estuve a gusto junto a algunas personas pero hubo bastantes de las que me dan cien patadas. La voz de la majadería fue la mas resonante. Se inauguró una Exposición en el Museo Municipal, con multitud de obras, una de cada artista y allí vi tu obra de la Nacional. La impresión de este conjunto es semejante a la de la Bienal. Abrazos muy fuertes de Angel

Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 13-IX-1952. Madrid, Archivo de la Sucesión Antonio Saura

Amigo Saura:

He recibido dos o tres cartas tuyas que hasta ahora no contesto. Ya perdonarás mi retraso. Este verano no he tenido ningún rato libre y de las quince o veinte cartas que todavía tengo que contestar la tuya es la primera en un momento en que nadie viene a molestarme en el despacho. Este año el veraneo se me ha ido por las nubes. En la fabrica de mi padre donde trabajo, el propietario de los terrenos, ha conseguido después de diez años de ir de tribunal en tribunal, echarnos a la calle y en estos tres meses de verano hemos tenido que desmontarlo todo y montarlo de nuevo. Además no se si habrás visto mi colaboración semanal en "REVISTA", donde me cuido un poco también de la confección del semanario y ya comprenderás que ni he tenido tiempo de pintar ni de hacer nuevos DAUS AL SET. Ahora dentro de unos días saldrá el cuaderno correspondiente a agosto-septiembre dedicado a PICABIA con textos de unos amigos del artista que he recibido especialmente de París. Dentro de unos quince días pues en que espero tenerlo listo te lo mandaré junto con los otros que te faltan (uno de ellos corresponde al catálogo del Salón del Jazz donde figura el artículo que me mandaste). De dicho Salón, aunque quedó muy bien la crítica barcelonesa apenas habló. Los críticos (?) habían ya cerrado sus secciones por el veraneo y claro no se podían molestar por un salón más. Las pocas noticias que hablaban de dicho Salon se limitaban a citar los nombres de los componentes.

Te felicito por tu entusiasmo organizador. Pero creo que por ahora nos será imposible acudir a esta exposición de surrealistas españoles que quieres preparar en CLAN. Yo me he apartado un poco del surrealismo. Tapies también y Ponç, me parece que todavía más, y digo me parece por que hace ya tres meses que no lo veo. Cuixart hace tiempo que no le vemos cosas aunque él insiste en que trabaja mucho. Lo que ha sucedido es que estos tres elementos tienen novia y si antes nos veíamos varias veces cada semana ahora nos encontramos muy de tarde en tarde siendo la labor de cada cual completamente aislada. Si ves a Seral dile que le escribiré dentro de unos días. He quedado también muy mal con él no contestando sus cartas. Dile que acepto si aún estoy a tiempo la quincena que me había propuesto siempre que los gastos que esta pudiera producir fueran asegurados con alguna venta o en caso de no haberla quedándoseme lo que quisiera de lo que podré exponer. Aquí en Barcelona lo hacemos generalmente de este modo.

Seguramente me habré olvidado de algunas cosas más que decirte. Ya intentaré ser mas explícito en otra ocasión. Recibe un fuerte abrazo de

Tharrats

Me gustaron tus catálogos

Espero los originales para el DAU

Ferrant, Ángel: Carta a Eduardo Westerdahl, Madrid, 1-X-1952. Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. R. 238

Querido Eduardo: Es reciente la postal que tu y Sartoris me habéis enviado. Un gran abrazo para los dos. Estoy esperando a Sartoris. Tengo una extensa carta tuya pendiente de respuesta y comentario. En ella comienzas reprochándome escepticismo. Estas equivocado. Lo que pueda tener de escéptico no es culpa mía. Cada día tengo más ilusiones que pongo a disposición de quien se me acerque. De lo que no me creo capaz es de roer ciertos huesos que otros saben hacerlo de un modo que a mí me parece no ya plausible sino admirable. Esta es la actitud en que veo ahora a José Luis Fernández del Amo. Y ojalá acierte a sortear los escollos que le acechan. Yo no sabría. Pero, en cambio me tiene trabajando. En casa estoy haciendo algo que pueda reconocer como hecho para él. Esto si que me gusta y le agradezco infinitamente que me estimulase a ello. Las intenciones de amigos así las aplaudo siempre el primero y las secundo en mi medida. A cada momento veo personas con magníficos planes, a las que considero con temple sobrado para desarrollarlos y llegar a la meta. Y nunca dejo de tener fe en esas personas, aunque, por desgracia, suela verlas desengañadas al cabo de cierto tiempo. En cuanto a mis ilusiones, se reducen a un campo personal muy limitado que, por mi carácter, por mi modo de ser, dejaría de pertenecerme si tratara de extenderlo.— Todas las noticias de tu carta, interesantísimas. La marcha de ese museo la pono en primer término y confío que vaya viento en popa.— Sigue el café de Gijón. Alguna y rara vez que me asomé a él vi que allí se sigue asentando la abulia, la comidilla y la posición pasiva y negativa. Lo peor es que fuera de él no es lo demás menos deprimente. Las ganas de vivir se tienen librándose de esas contaminaciones. Así es como por la mañana me levanto con ganas de hacer algo aunque me acueste sin haberlo conseguido.— No quise dejar para otro día esta carta aunque me doy cuenta de no haber entrado en materia al releer la tuya.

Hasta pronto, pues, y un fuerte abrazo

Angel

Lecoultre, Jean: Carta a Antonio Saura, [Lausana, I-1953]. Madrid, Archivo de la Sucesión Antonio Saura

Querido Antonio: O.K. para las exposiciones, es decir la de Buchholz, –levaré cuadros– y la de Clan. También me parece que puedo figurar con vosotros en clan pues no es surrealista completamente.

Estoy muy nervioso, pues quiero marcharme, pero tengo que esperar que venga el dinero de los cuadros vendidos. El museo de bellas artes de Lausanne me compró mis “Casas en la noche”, también vendí el paisaje con el pajarito azul abajo, ¿te acuerdas?

Aquí no trabajo nada. Me falta “algo”, pues la vida está muerta, solo se preocupan por aquí de las cosas de los demás. Entre los artistas hay una guerra sorda. Mira: el pobre conservador del museo ha entendido unas palabras fuertes de los oficiales (los pintores) después de comprarme el cuadro. Me miran con cuchillos en la mirada. También la galería donde expongo –la misma que el año pasado, cambiada de calle y de nombre– la envidian mucho los pintores oficiales, pues el director no quiere exponerles. Y es la única galería en Lausanne que vende algo. Te hablaré de una colectiva que se podría hacer con 4 españoles. Hable con el director de esto, y parecía muy interesado. Ya veremos.

No me di ningún centavo el cochino de gobierno suizo. ¡Son unos cabrones, estos señores del gobierno! Que le vamos a hacer, ¿verdad? En Suiza actualmente hay unas exposiciones interesantísimas: Goya en Basilea, Van Gogh en Zurich y una exposición muy importante de las tendencias más modernas de la pintura de Francia y Italia en el museo de “La Chaux-de-Fonds”, ciudad que no tiene más de 25000 habitantes; en su museo hubo una retrospectiva de Picasso y otra de Zadkine. ¡Si hubiese esto en España, que suerte!

Bueno Antonio de Aravaca –mi querido pueblo– te dejo, me llama mi querida desde su cama. Adios, adios, un abrazo fuerte de

Jean

Mis recuerdos más sinceros a tu hermana y a Carlos

Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, I-1953. Madrid, Archivo de la Sucesión Antonio Saura

Amigo Saura:

He recibido miles de cartas tuyas que no he tenido tiempo de contestar. Estoy casi desconectado por completo de los pintores del DAU AL SET. El único que veo a menudo es Tapies. Me ha dicho que está conforme en mandar alguna cosa. De Ponç y a Cuixart, si no les puedo convencer mandaría algunas cosas de ellos que yo tengo. Acabo de escribir a Seral contándole la nueva orientación de DAU AL SET. Aparecerá este año 1953 cada trimestre. El catálogo de la Exposición "Arte Fantástico" podría ser, si nos pusiéramos de acuerdo, el cuaderno correspondiente a "Primavera 1953" Podría tener unas treinta páginas. Y en él podrían colaborar también los poetas de DAU AL SET, Brossa y Cirlot. Brossa también mandaría algún poema objeto para la exposición y espero que a Cirlot también se le ocurra algo. Pido a Seral si puede hacer coincidir mi exposición en su sala con esta. Si ARTE FANT. fuera en Abril y la mía después me iría muy bien y tendríamos tiempo de hacer un buen catálogo. Contéstame pronto, te mandaré dentro de unos días la fichas que me pedías.

Tharrats

Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 12-II-195[3]. Madrid, Archivo de la Sucesión Antonio Saura

Amigo Saura: El próximo sábado o a mas tardar el lunes te mandaré un paquete con fotos nuestras, historial, algunos poemas objeto de Brossa de Cuixart y de Tapies, que expusimos en la exposición DAU AL SET de Barcelona para que los utilices como puedas o como mejor le parezca a Seral o a ti mismo. Si tenéis vitrinas creo que podrían quedar muy bien abiertos o desdoblados ya que todo ello es de cartulina y de papel. Como que me es muy difícil ver por ahora a Cuixart y a Ponç, me he decidido por fin mandar cosas de cada uno de ellos pertenecientes a mi colección. así es que te mandaré un par de dibujos o acuarelas de cada uno de nosotros, de la época en que se fundó el DAU y utiliza lo que mas te convenga. Esto te lo prepararé a finales de la semana próxima y por recadero. Como que la mayor parte de las cosas que se mandan se romper por el camino te lo mandaré todo sobre cartulina sin enmarcar. Puedes arreglarlo como quieras, en todo caso, si no hallas solución para que queden bien expuestos podéis ponerle un marco sencillo a lo que más os guste y el gasto que ello ocasione puede deducirmelo Seral de la cuenta que me tiene pendiente. Una vez terminada la exposición, guardadme todo lo que os he mandado que me lo llevaría junto con lo sobrante de mi exposición si es que vengo a Madrid. O en todo caso ya hablaría con Seral de lo que hay que hacer. Informame en todo lo que puedas para poder dar una noticia detallada en REVISTA. Sería quizás interesante exponer alguno de los numeros más curiosos de DAU AL SET. Yo no sé que relaciones tenéis con Vivanco, pero no podría dedicar uno de sus habituales artículos en REVISTA a esta exposición?

El envío del sábado o lunes próximo lo haré por correo a tu dirección como papeles de negocio y certificado.

Recibe un fuerte abrazo de tu amigo,

Tharrats

Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, [Barcelona], 17-II-1953. Madrid, Archivo de la Sucesión Antonio Saura

Amigo Saura:

Ayer, al mandar las fotos y objetos para la exposición me encontré que no tenía en mano tu dirección y para no perder más tiempo lo mandé directamente a Tomás Seral. Espero que en este momento ya lo habrá recibido. Podéis utilizar lo que más os parezca. El lunes o martes próximos mandaré también a Seral y por correo certificado dos dibujos de cada uno de nosotros. Podéis elegir también lo que más os plazca. Si véis que cada uno no da por separado el peso suficiente a esta exposición (ya que la cosa ha quedado un poco improvisada y que las obras pertenecen al período (1948-1950) cosa que también habría que hacer constar) podéis presentar el Grupo DAU AL SET como un todo. En fin ya veréis. Espero tus noticias. En el caso de que necesitarais algún cliché para el catálogo pídemelo que os la mandaré enseguida. Dentro de unos días recibirás como de costumbre los números de DAU que te faltan.

Tharrats

Tharrats, Joan-Josep: Carta a Antonio Saura, Barcelona, 1-V-1953. Madrid, Archivo de la Sucesión Antonio Saura

Amigo Saura:

Acabo de recibir tu carta de no sé que día ni de sé qué mes. Celebro que puedas marcharte por fin a París. Vale la pena correr mundo y ver todo lo que los otros no sabrán jamás ver. Hay que hacerse conocer fuera de nuestras fronteras pero teniendo en cuenta que los mejores éxitos acabaremos teniéndolos en nuestro propio país que es donde más debe importarnos. Qué sacaremos haciéndonos comprender a miles de kilómetros de nuestras ciudades si todavía no nos comprende la muchacha que vive al lado de nuestra casa? Tengo fe en lo nuestro. Nuestra tierra todavía está virgen en cuanto las emociones que puede ofrecer el arte moderno, etc. etc.

Recibí el catálogo de la exposición ARTE FANTÁSTICO pero no he visto ninguna crítica referente a ella. Vivanco no hizo nada para REVISTA. Fué una lástima. El texto del cuaderno en ocasión de la exposición lo encuentro muy bueno y te agradezco el interés que te tomaste por nosotros.

Seral me dijo que guarda la primera quincena de junio para exponer. Lástima que ya no estés tu en Madrid pues pienso venir unos días. Como que el título de PAPELES con que la anunciaba me gustó estoy realizando una serie de composiciones a base de recortes de revistas y catálogos, papeles de colores, pasteles, acuarelas, barnices, ceras, etc. que yo soy el primero en sorprenderme de los hallazgos conseguidos. Espero con todo ello indignar a la crítica ya que se aparta de mucho todo lo expuesto hasta ahora.

Te mando contra reembolso los números del DAU que te faltan (agosto-septiembre, octubre-noviembre, diciembre y cubierta 1952. Ptas. 65) Asimismo he pasado nota de tu suscripción a REVISTA por seis meses.

Escribiré a Ayllon para ponerme en contacto con él cuando venga a Madrid. Nos gustaría poder presentar en Barcelona si Tapies me ayuda un gran salón de pintura abstracta a semejanza del de Réalités Nouvelles que se celebra en París.

Que tengas un buen viaje. Espero tus impresiones desde Francia. Es muy posible que yo vuelva a París en agosto o septiembre. No sé si por entonces tu estarás allí. Ya me hará saber tu dirección. Con el buen augurio de que te conviertas también a la abstracción pura recibe un fuerte abrazo de

Tharrats

Millares, Manolo: Carta a Eduardo Westerdahl, Las Palmas de Gran Canaria, 10-VI-1953. La Laguna (Tenerife). Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl. R. 610

Mi querido amigo Eduardo:

Después de escribirle el otro día, me encontré con la sorpresa de un artículo suyo sobre mí. Creo, y no lo digo porque sea de conveniencia, que es la primera vez que me escriben un artículo reflejando verdaderamente mi manera de ser y me alegra de que haya sido Vd. el primero en comprenderme (hace un par de años Vd. pensaba que mi actitud pictórica era por ligereza y facilidad y no por necesidad.) Le envié el artículo a Surós.

Le mando, junto a los catálogos para Fredy, uno del Jazz. Es el único que he repartido en las Canarias (incluyendo Las Palmas) pues solo me mandaron uno pocos y a diez pesetas cada uno.

¿Cómo marchan las cosas por ahí? ¿Y el texto de Ferrant? Trabajo ahora como un negro. Prepara una obra (completamente nueva) para Buchholz en noviembre y "Clan" me deja su Sala gratis para primero de temporada y expondré dibujos (también mandaré cosas de Elvireta). Tengo dos cuadros abstractos inscritos ya en la Bienal de São Paulo. Se extrañará de que no se lo hubiera dicho (para lo de Fredy), pero la verdad es que fue todo de improviso; los papeles de inscripción me llegaron del Brasil después de la fecha de admisión de obras (tenía que presentar los primero papeles antes del 1 de mayo, según el reglamento) pero como yo estaba invitado de antemano, se me ocurrió hacer el envío de papeles, con muy pocas esperanzas, desde luego. El otro día recibí una tarjeta-recibo en la que constaba como admitido "en principio"; esto es, que habré de pasar por un jurado de admisión en el momento oportuno. -¡Que es el hueso!- Las cosas de Fredy, de haberle yo avisado, no hubieran llegado de ninguna manera a tiempo. Irá para la próxima, pues pueden presentarse también los artistas que lo deseen y él es todavía bastante joven.

Es probable, aunque no seguro, que después de mi exposición en Madrid vaya a París por un tiempo. Me caso este verano.

Saludos para dña Ignacia y para todos. Un abrazo de
Manolo Millares

No olvide las fotos que nos sacó ahí con Ferrant

Saura, Antonio: Carta a Joan-Josep Tharrats, París, VII-1953. Barcelona, Archivo particular Familia Tharrats

Querido Tharrats: Te escribo a mi llegada a París en este intermedio pues dentro de cuatro días voy a Cuenca a descansar y a trabajar intensamente. Recibí tu carta que mis padres reexpidieron a París, y los Dau al Set también. Estupendos los últimos números. Únicamente me enviaste repetido el de Picabia, pues ya estaba en tu envío anterior. Me he dedicado como una fiera en París a ver pintura, a vivir intensamente y también a ver buen cine, antiguo y moderno. Sería interminable hablarte de cuento he visto y espero que algún día charlemos frente a frente. Las exposiciones que he cogido han sido francamente interesantes. El salón de la joven escultura, la de Stahly, la de Picasso con toda su obra de Antibes, un poco apresurada y sin materia, pero prodigiosa sobre todo en su mujeres sentadas y en un cuadro imitando al Greco. La exposición de Miró francamente decepcionante pues un excesivo apresuramiento y una bien clara producción en serie malogra muchas obras. Lo mejor los pequeños cuadros que son verdaderas maravillas. He visto también una exp. de Klee con obras pequeñas. Muchos Max Ernst increíbles, varios Matta muy buenos. El Salon de Mai tenía cosas buenas y también muy interesante la exp. 12 americanos. He conocido a Péret, con quien he hecho buena amistad. El considera que Hantaï y yo somos en este momento los dos únicos jóvenes dentro del surrealismo. He conocido a Max Ernst, que es un tipo formidable y un pintorazo de primera categoría. Wifredo Lam es muy amigo mío y sus últimos cuadros son muy buenos. Yo regresaré a París en Octubre por todo el próximo año y es casi seguro mi exposición allí. Recibo Revista y leo tus artículos que son de lo mejor de esta publicación. Hay una cosa vital y entusiasta en ellos que me agrada enormemente. Los leo con verdadero interés y creo que estos son una campaña importante. Es asombroso cómo coincidimos en muchísimas cosas. Proyectos: ¿Piensas todavía hacer un número de Dau con cosas mías? Dímelo y ya te envío definitivamente el texto, dibujos e idea de confección. Dímelo pronto. Expongo en Tánger en agosto. En Barcelona lo haré en Febrero y probablemente llevaremos Tendencias a Caralt para Octubre. Estoy lleno de ideas, de entusiasmo y definitivamente de pintura como una fiera. También publicaré pronto algo, te lo enviaré. Lo único que no me ha gustado de tu carta es ese final y ese augurio para que me convierta a la pintura abstracta. Me parece realmente un poco ingenuo lo que dices. Vamos, no iremos los españoles a descubrir la pintura abstracta cuando hace ya 40 años que se está haciendo, cuando no va absolutamente nada con nuestro temperamento, con el temperamento de un pueblo esencialmente realista y fantástico y cuando precisamente en París y en Nueva York, los dos centros actuales artísticos en el mundo, la abstracción está en franca bancarrota. Esa es al menos mi impresión de París. De todas formas si crees que mis cuadros van bien con la exposición que organizas, cuenta conmigo pues muy gustoso te enviaré cosas. Pero, por favor, no hagamos en 1953 nada semejante a Realités Nouvelles (¡Vaya conjunto!) o nada que se aproxime a ese bluff imponente y tristemente bien editado que se llama Art d'Aujourd'hui, que conozco desde el primer número. Increíble que Arp esté con ellos. Mejor dicho: increíble que nadie intente siquiera

aproximarse a Arp. ¡Qué tipo tan fantástico! En tu carta hay párrafos entusiastas que me han gustado, sobre todo en tu esperanza para el arte actual dentro de España y en la necesidad de trabajar aquí. Es cierto, pero yo lo haré a distancia mientras pueda porque mientras la gente aquí tenga esta misma estrechez, mojigatería y catolicismo que nos ahoga, nada se podrá hacer. Con esta situación religiosa, con esta censura y con este atraso en cuestión sexual España no va a ninguna parte. Mientras la iglesia esté en el poder no tenemos nada que hacer.

Escíbeme pronto y cuéntame tus proyectos. ¿Expusiste en Madrid por fin?
Un abrazo de tu amigo.

Antonio Saura

**Saura, Antonio: Carta a José Luis Fernández del Amo, Paris, octubre de 1955.
Madrid, Archivo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**

Querido José Luis; ya llevamos en Paris una semana y una vez puestas las cosas en orden puedo escribirte tranquilamente. Hace un tiempo maravilloso, aunque ya empieza a notarse un poco el frio, y una cantidad de cosas formidables a ver. He vuelto a echar una ojeada a las exposiciones Picasso, pintura y grabados, y me han parecido tan formidables como antes del verano. Especialmente las épocas del cubismo sintético, en ocre y negros, pinturas españolas entre las españolas, y la época anterior y posterior al Guernica, creo que son lo mejor que nos ha dado nuestro gran compatriota. He visto también dos exposiciones organizadas por el crítico Michel Tapié, la personalidad más importante que después de André Breton (a mi modo de ver) se encuentre en este país. La pintura que él defiende, opuesta a toda clasificación y a todo nuevo ismo, propugna un estado de libertad absoluta, anárquico, a fin de seleccionar un número de obras y de pintores valables para un futuro. Esta posición me interesa mucho y mi pintura, que ya antes de entablar contacto con este grupo, se acercaba mucho a ello por su carácter más libre e impetuoso, hoy día me une claramente a esta tendencia.

Ya sabes que cuanto quieras de Paris puedo hacertelo con mucho gusto; dime también si quieres te envíe algún catálogo o documento determinado que pueda interesar al museo o a ti personalmente.

Vi las salas del Museo antes de marcharme y no te telefoné como te prometí debido a mi continuo ajetreo y a mi cansancio físico en Madrid. Ahora te digo que sin que pienses se trata de adulación, que la sala del Museo es bellísima y que es la primera vez en mi vida que realmente me he sentido satisfecho ante una realidad palpable. Si en España no tiene nada comparable, mirando algunas realizaciones del extranjero, como el Museo Sao Paulo, la Casa (o Palacio Bianco) en Italia y algunas cosas en los países Bajos o en el museo Guggenheim de Nueva York, tu obra en el patio que antes era quea es no solamente capaz de competir, sino mejorando las realizaciones mejores que hasta ahora visto en revistas y fotos. El problema que se te presenta con los paneles es serio, pues creo que el juego de ellos, aun dejando elementos estáticos, debe hacerse de forma que puedan tener alguna movilidad si la ocasión lo necesita. El que permitan por debajo el paso de la luz, como los has proyectado, da al mismo tiempo una ligereza y una diafanidad perfectas, que prolongándolos hasta el suelo perderían en su condición ya de tabiques. A mi no me gusta mucho la superficie de muestra punteada y sin embargo me entusiasma mucho la de madera lisa que dejada en su color natural sería estupenda. Yo creo que es peligroso en un museo repetir las soluciones que Le Corbusier dio en su exposición en Paris de hace dos años, es decir, de pintar paneles de diferentes colores puros. Yo creo que a fin de permitir la permanencia de obras diferentes y contrastadas, los paneles deben ser en colores clarísimos. El blanco y el gris únicamente. Yo prefiero siempre el blanco después de ver como quedan los cuadros en las casas castellanas encaladas, o en las mejores galerías de Paris, totalmente blancas a excepción del suelo en moqueta oscura. Pero creo que la madera en su color natural es estupenda. Bueno, perdona esta intromisión,

pero yo nunca te habría dado mi opinión sin que tu antes me la hubieras pedido.

Toma esta opinión no como un acto de pedantería sino únicamente de amistad y de interés por tu museo. Ya sabes la alegría que me dio cuando me enseñaste la sala. Un verdadero choque.

Antes de venirme vi a Camargo y también estuve charlando un rato con el hijo de Gallego Burin, al cual le hable también de la exposición. Me dijo que no habría problemas y que probablemente podría hacerse la exposición a mediados o a fines de Enero, tal como me interesaba. Yo me permití hablarle de esto a pesar de haberlo hecho ya contigo, pero me pareció que así quedarían las cosas más fijadas pensando que la sala no pertenece al Museo, sino a la Dirección General. Desde luego yo no quisiera hacer esta exposición sin que el nombre del Museo patrocinara la. El hijo de Burin me dijo que hiciera una instancia, a este fin he enviado hoy a Ayllon lo necesario para entregarla. Yo quisiera que tu me dijeras que es lo que debo hacer ahora. En caso de que no pudiera ser en la sala grande, podríamos hacer la exposición en la sala de Estampas, pero me gustaría realmente hacerlo tal como hablamos, pues quisiera darle una cierta importancia ya que hace mucho tiempo no expongo en Madrid. Yo no quisiera molestarte sabiendo el trabajo que siempre tienes entre manos, por eso te pido solamente que me escribas a propósito de esto a fin de no estorbarte más. Yo regresaré a Madrid a mediados de diciembre y ya entonces tendremos tiempo de charlar personalmente de todo. Ahora únicamente yo quisiera decidir (si es buenamente posible) la fecha de la exposición a fin de calcular ya todo.

Bueno, Jose Luis; da un recuerdo afectuoso para tu mujer y también para tus hijos que son todos (los tres que conocí) guapísimos. Saluda también de mi parte a Camargo, al cual ya escribiré otro día despacio. Un abrazo de

antonio saura
chez Augot
15 rue H. Moreau
Paris, 18

Antonio, Saura,: Carta a Pablo Serrano, Cuenca, IX-1957. Zaragoza, Archivo Museo Pablo Serrano

Querido Pablo, hace tiempo que quería haberte escrito desde mi aislamiento de Cuenca. Me figuro que por los demás "pasistas" te habras enterado de nuestras anteriores reuniones (cuando tu no estabas en Madrid a mi regreso de Paris) Yo regreso a Madrid pronto y estare solo unos dias, el tiempo de arreglar el pasaporte, pues ire a Paris a estar unos dias con motivo de la inauguración de mi exposición. Muchas gracias por tu carta con motivo del nacimiento de Marina. Esto de ser padre es cosa seria. Me figuro que nuestras decisiones te habran molestado algo, creo que todo se podrá arreglar, pero creo tambien que si algo serio hemos de hacer no podemos hacerlo más que a traves de una minoria rectora, entre nosotros unicamente, entre quienes tenemos ya bastantes horas de vuelo y una obra mas o menos lograda. De otra forma no seremos escuchados. Esa sera nuestra fuerza y asi podremos aproximarnos a los mas jovenes (en cuanto a obra) con autoridad. En fin, ya hablaremos. Un abrazo de

antonio SAURA

II. CATÁLOGOS Y PUBLICACIONES DE CORTA TIRADA

Gullón, Ricardo: *Ángel Ferrant. Mathias Goeritz (cat. exp.)*, Madrid, Galería Palma, 27-I-1949

Ángel Ferrant

La desesperación está inscrita con tanta fuerza en el tiempo presente, que su huella se advierte en todas las manifestaciones del espíritu. Cuando, en su libro *La escultura, lenguaje muerto*, el escultor Marino Marini proclama la esterilidad de un esfuerzo tendente a la repetición incesante de limitados repertorios de formas y actitudes, no hace sino constatar esa desesperación, esa falta de fe en las posibilidades que aun le quedan al hombre para hallar medio de establecer la “espontánea comunicación” con sus semejantes, querida siempre, pero frustrada en la mayoría de los casos. En sus cabezas de *La comedia humana*, fechadas en 1941, Ángel Ferrant, identificando e identificándose en la desesperada tónica vigente, plasmó con sorprendente vigor y con implacable verdad la angustia del artista, reflejo fiel de la por él advertida en su dintorno. Fué un admirable aporte, cuyo valor no ha sido todavía debidamente entendido.

Pero Ferrant, desde entonces, anduvo mucho camino. Tiene una inquietud, una alegría interior, una gracia, una pujanza viva y creadora que no le consiente demorarse en el pesimismo; mucho menos en la actitud negativa revelada por Marini en el libro citado. No es un problema de voluntad –siquiera intervenga la voluntad–, sino de *gana*, o, si se prefiere, de necesidad estética. Ferrant siente el deseo de realizar plásticamente determinadas intuiciones, vivencias, que le impresionan y atraen, y sin visible esfuerzo, la materia, dócil a la llamada creadora, se transmuta y vibra a través de la forma.

Durante el año 1948 sintió la atracción de las formas en movimiento. En las evoluciones de peces, pájaros, aviones, o, más simplemente, en el vuelo de las hojas batidas por el viento descubrió una belleza susceptible de ser expresada en la escultura y concibió una porción de objetos en donde representarla. Con anterioridad había realizado otras tentativas de animar y vitalizar sus figuras, pero con alcance más limitado, restringiendo deliberadamente su capacidad de invención.

Su propósito fué ahora más ambicioso, porque quiso prescindir de todo mecanismo, de cualquier artilugio mecánico. De este modo, el movimiento de los objetos dependería solamente de ellos mismos, produciéndose con una libertad que suscita la sensación de la vida, que imita la vida, que es propiamente su vida misma. El objeto, estático, existe; en cuanto se mueve, vive. Con escueta gracia gira y se revuelve obedeciendo a una ley secreta, insuflada por el artista, a quien nunca mejor que en este trance debemos llamar creador. Su obra nace por la combinación de una fantasía jugosa, un ingenio extremado y una mano diestra, buena servidora de aquellos dones esenciales.

Pregunté a Ferrant cuáles eran las reglas de su creación, y respondió que las

ignora. Su respuesta me parece sincera. Trabaja obedeciendo a un espontáneo brote de necesidad, con el deseo de infundir a sus materiales la animación del movimiento. En el muñeco articulado expuesto hace tres años en el Salón de los Once, y en ciertas estatuas, mostró su intención de dar a los objetos un dinamismo significativo. Pero no bastaba con eso. En su imaginación fermentaban realizaciones más complicadas, y de manera casi instintiva derivó hacia los objetos ahora presentados: estos “móviles”, cuya variedad es testimonio de su inventiva, de su riquísima y en verdad extraordinaria originalidad, todos sutilmente vinculados entre sí, y al propio tiempo diversos en la estructura y en la norma de su funcionamiento.

No son obras cerebrales, elaboradas con arreglo a diseño y complicados cálculos, sino productos de una fantasía muy viva, capaz de concebir y recrear en otro plano cuantas figuras o movimientos le impresionan, capaz de representarse el objeto inexistente y de modelarlo luego, siguiendo el imaginario diseño, con tal exactitud y conseguida perfección, que resulta difícil admitir la falta de un esquema previo. Cuando antes aludo a su espontaneidad, y al determinar ahora la ausencia de cualquier recargado cerebralismo, no pretendo dar a entender que los “móviles” de Ferrant no sean el resultado de un maduro proceso de reflexión sobre los fines y las posibilidades de la escultura –pues desde luego lo son–, pero sí destacar su carácter de creación natural, de obra suscitada por dos factores coincidentes: un impulso de neta raíz lúdica y una reacción –no sé si del todo consciente o meramente instintiva– de protesta contra la hinchada vulgaridad de las “estatuas” y decoraciones al uso; quiero destacar asimismo su carácter de obra extraída de la materia, inventada, sin injerencia de influjos extraños al desarrollo del trabajo creador, sobre el primigenio estímulo negativo: la sensación de náusea y repulsa hacia las cotidianas falsificaciones del academicismo y mal gusto predominante.

Los aficionados a parentescos y filiaciones no dejarán de mencionar al americano Alexander Calder, que al comienzo de la década anterior realizaba sus primeros objetos “móviles”, en los cuales el alambre era el material predominante. Ferrant, siguiendo un camino propio, ha llegado, en cierto momento de su evolución, a resultados parecidos, que se han impuesto por sí, prescindiendo de cualquier conexión con el arte de Calder, según un ritmo de crecimiento interior muy personal. Ferrant es un artista que sabe ver, y ve con *sus* ojos. Insiste siempre en la estricta necesidad de mantener incontaminada esta facultad. De la contemplación de las cosas, unas veces estáticas, otras dinámicas, derivó su necesidad de conseguir figuras adecuadas, para reflejar aquéllas según las veía: inmóviles en ciertas coyunturas, móviles en otras.

Estos “móviles” revelan una pasión. Pues la pasión vibra también bajo abstractas apariencias, y la materia, en manos de Ferrant, adquiere una eficacia sugestiva apenas superable. Están hechos con trozos de madera, alambre, corcho, cuerda, cuerdas de guitarra, hilo, hierro y fleje de hierro, y pintados de colores muy varios, pero siempre en tonos matizados. En el *Banderillero*, la grácil construcción se desplaza con aquella delicada finura de movimiento peculiar de los mejores modelos. En los *Planetas en fase amorosa*, los móviles ingenios giran en el espacio como seres vivientes, haciéndonos olvidar su inerte calidad originaria, atrayéndonos y seduciéndonos con la sencillez de su vuelo. Y adviértase cómo, entre estos objetos y otros muchos de los creados por Ferrant, apenas existen semejanzas. Gran variedad, y

algo mejor: potente originalidad.

El desdén por lo solemne y su disfraz condujo a la creación de estos divertimentos, cuya exquisita gracia se expande como una fragancia. Escapan por su dinamismo a la servidumbre de la materia, característica de las artes plásticas. La materia vuela: en la *Fiesta campesina*, se desplaza con burlesca dignidad; en *Acuarium*, con más desenvuelta prisa; en *Constelación*, con franca rapidez. Cuando, en *Nenúfares* y en *Cosmogonía*, los coloreados discos cambian la dirección de su giro, creo atisbar la intención irónica de su inventor al infundir en la madera un remedo de libertad, que contrasta tan graciosamente con la vacua gravedad de las figuras talladas por los honrados fabricantes de “monumentos”.

En Ángel Ferrant han coincidido siempre dos tendencias: la llamada abstracta – luego procuraré fijar su alcance– y la representativa; es decir, de acuerdo con la certera fórmula de Sebastián Gasch: “arte de creación y arte imitativo”. (Aunque sólo de manera muy lata cabe denominar “imitativo” el arte de Ferrant.) Este fenómeno, esta actitud bivalente, no es lo más peculiar en él; creo de superior significación su especial manera de conciliar los contrarios, permaneciendo realista en sus construcciones más imaginativas, e invencionero (como decía Guevara) hasta cuando parece estrictamente subordinado a la realidad. Depende esta conciliación del punto de equilibrio alcanzado y de la especial calidad de su imaginación, siempre encendida y a punto, pero siempre partiendo de impresiones captadas del mundo exterior. Instintivamente se aleja de la copia por su don transfigurador, y, en cambio, sus objetos más puramente imaginativos conectan de alguna manera con la realidad, prolongándola, haciendo obra de creación genuina, suya, pero según los principios generales de aquélla.

El calificativo de “abstracto” aplicado al arte de Ángel Ferrant debe emplearse con tiento, pues es susceptible de engendrar errores y confusiones. Si por abstracción se entiende determinación de una cualidad, sin tener cuenta del sujeto a que se refiere, su arte no puede ser más concreto: va ligado a cosas vistas, pero vistas de una cierta manera, con esa mirada transfiguradora que sólo retiene lo esencial. En la jerga crítica suele emplearse aquel término para aludir a la tendencia eliminadora; a la tendencia, vigente en grandes zonas del arte actual, de reducir la realidad a sus símbolos, despojando el cuadro o la escultura de los elementos que recuerdan las formas de la naturaleza. Tampoco en este sentido me parece útil llamar abstracta a la obra de este artista, tan profundamente vinculada a la verdadera sustancia de los objetos. Pero sí conviene hablar de abstracción para referirnos a su voluntad de conseguir una belleza ideal, extraída de las cosas mismas, esencia y compendio de las imágenes a que se refiere.

Sus objetos “estáticos” más recientes, el grupo *Tres mujeres* y los *Amantes*, son ejemplo de cómo, arrancando de formas reales –y no de fantásticas quimeras–, supo retener lo fundamental de ellas sin perder las alas, alzándose por la perfección y el ritmo –y un peculiar humor, muy fino– a un nivel verdaderamente creador. Estas piedras revelan cuán hondo cala la mirada de Ferrant en un intento de descifrar el secreto de la escultura.

En pocos artistas actuales hay tan poca literatura como en Ángel Ferrant. (Otra razón para que parezca incompleto a ciertos espectadores: echan de menos la

acostumbrada dosis de mala retórica.) Su obra está realizada desde un punto de vista estrictamente plástico, sin concesión al tóxico literario, y así, la composición, el tratamiento de la materia y, en el caso de sus “móviles”, el movimiento, han sido concebidos situándose en una posición que sería tan erróneo llamar de escultura pura, como acertado decir de pura escultura. La expresión “punto de vista” debe entenderse aquí al pie de la letra, recordando que las cosas operan sobre el artista porque las ve, y si las ve, según acierta a verlas.

Para Ferrant, crear no es ni un trance milagroso ni una bagatela. Es un deleite conseguido a través del esfuerzo cotidiano. Cada objeto salido de su mano está ligado a un universo de sensaciones; nunca es capricho aislado, sino signo de ese universo cuyo sentido ayuda a descifrar. Cuanto más sencillo es el objeto, cuanto menos elaboración ha exigido del artista, más útil será para la revelación de ese cosmos, pues en él podrá captarse la impulsión creadora en su momento esencial, en el instante en que ha recogido ya todos los elementos intuídos al concebir la obra de arte y no ha desarrollado todavía ninguna de las excrescencias estéticas y extraestéticas que reducen su valor como tal.

Mathias Goeritz

Tras los cuadros de Mathias Goeritz hay un mundo que lucha por manifestarse, un hervor de vida que reclama su realización visible. Las cosas han sido despojadas de la herrumbre que sobre ellas pone el paso del tiempo, y surgen con la gracia y el brillo de su ser primero. Es un mundo visto con ojos limpios, de primitivo o de niño; con ojos penetrantes, capaces de calar hasta una dimensión muy profunda en el ámbito de lo humano. No un mundo visto con mirada de “artista” (aunque ciertamente Goeritz lo sea en su más claro sentido), sino con mirada de hombre, de hombre enamorado de cuanto belleza se ofrece a su alrededor. Ésta es, según creo, su zona de semejanza con Ferrant: la que permite que dos artistas tan dispares, si se les estudia desde otros supuestos, resulten coincidentes en su modo de afrontar los objetos exteriores.

Mathias Goeritz aspira a revelar la realidad sin desvirtuarla, sin añadirle nada que pueda parecer meramente “estético” ni pretender hacerla de alguna manera más bella o más asimilable para el espectador corriente. Se resiste a la imitación como se resiste Ferrant. Su espíritu es también creador, y creador conforme a reglas personales, no precisamente a una tabla de valores establecida y admitida previa deliberación e intervención de la consciencia, sino a las normas del subconsciente que, desde los abismos del ser, rigen la producción de la obra de arte. No hablo de la inconsciencia: el artista conoce y siente la presencia de aquel mandato profundo de su sensibilidad.

Partiendo de una observación trivial, podremos entender algunos caracteres de esta sensibilidad. Todo espectador selecciona el conjunto de objetos que constituyen el núcleo de su contemplación; frente a un idéntico panorama, cada uno verá distintas cosas. ¿Cuáles? Yo me atrevería a contestar: las que él mismo lleva dentro. A la hora de reflejarlas lo notamos claramente, sea a través del mero relato, de la expresión literaria, de la pintura y aun de la fotografía. Los cuadros de Goeritz denotan ante todo un cierto candor, revelado en la propensión, ya señalada, a quitar a las cosas su pátina

tradicional: no pretende transmitir versiones esquemáticas, sino versiones espontáneas de ellas. Tiene simbología propia, y con frecuencia se vuelve de espaldas a la realidad y organiza en el cuadro una arquitectura de formas reales o alusivas a lo real, pero sin conexión con lo contemplado. En el *gouache* titulado *Playa*, unos trazos de ondulante pintura gris y azul bastan para sugerir la playa, el mar y la línea lejana del horizonte. Parece obvio considerar tal obra como algo independiente por completo de la circunstancia llamada "Playa de Cobreces", visitada por el artista un día de verano, y si el cuadro lleva este rótulo, será, simplemente, porque la sugerencia inicial brotó en aquella coyuntura, y no porque aspire a reflejar con más o menos fidelidad ese trozo de la costa cantábrica.

Goeritz posee una notable aptitud para captar en el mundo una especie de sugerencias que sólo remotamente se refieren a las presencias reales. Algunas veces sus figuras son sencillas estilizaciones de la realidad, como en el *Pintor y su modelo* y otros cuadros de análoga factura. Pero más recientemente, así en su serie de acuarelas y *gouaches* denominada *Altamira*, pintada en Santillana del Mar en el verano de 1948, su fantasía –siempre libérrima– abandona las últimas ligaduras y se lanza por climas de mayor rareza. A tal serie pertenecen obras como *Constructor*, *Quimeras* y *Armonía*, donde las líneas se agrupan con vigorosa soltura, destruyendo las viejas asociaciones formales, para constituir un universo distinto, personal, que apenas debe nada a la Naturaleza. Idéntica tentativa han realizado Juan Miró, Paul Klee y otros pintores menos conocidos.

Las obras de la serie *Altamira* tienen un ritmo muy acusado. En su mayoría están compuestas por un conjunto de formas ascendentes, de colores no demasiado brillantes: ocre, grises, azules, verdes apagados; y atraen al contemplador por la vivacidad y al rareza de sus elementos, coordinados en una exaltada vibración de figuras nada insólitas ni extravagantes en sí mismas, pero cuya impresión de conjunto es de animada y singular novedad. Por el agente soterrado que mueve los hilos, por el influjo del fermento subconsciente, el irracionalismo de esta pintura puede ser aprehendido, aun cuando no por las vías usuales, aguzando la vista hasta advertir el lirismo remansado, palpitante bajo la estructuras por él determinadas, pues en cada uno de nosotros hay una fibra capaz de vibrar al contacto de aquel influjo, de entender su misteriosa y oscura palabra, que al fin no es sino manifestación de los confusos anhelos pugnantés por expresarse en todas las almas.

En Goeritz se siente el ansia de *ser*, condición esencial del verdadero artista: deseo de conseguir personalmente las soluciones planteadas a problemas eternos, digo, a problemas incesantemente renovados, y a problemas propios, o, al menos, sentidos por él con peculiar acento. Pero este deseo, en vez de ir acompañado de una toma de posición frente a ellos, se inserta en una actitud receptiva, traducida en la práctica por sucesivos tanteos, por multitud de obras de composición muy original, ricas en fantasía y en nervio, donde manifiesta con gran sinceridad sus emociones. Con elementos simples, potenciando al máximo las posibilidades de una línea, de un trazo de color, de una dispersión de puntos, sus cuadros tienen espíritu, hablan un lenguaje plástico susceptible de ser entendido por todos.

Este lenguaje no exige sino voluntad de comprensión. En lugar de cerrar los ojos, abrirlos, bien abiertos, y mirar. Entonces se verá la humanidad fundamental de la

pintura de Mathias Goeritz y su afán por establecer con las cosas relaciones directas y no adulteradas. Sus pinturas fueron concebidas con verdadera pureza de intención, para llevar a plenitud una realidad muy precisa, la suya propia, la de sus visiones, sin consentir se superpusiera a ellas el recuerdo de ajenas invenciones.

Como la de Ferrant, su fantasía es incansable. Cada cuadro suyo es una salida por el lado de la creación en el más alto sentido. En la querrela con los imitadores, su actitud es polémica, y queda reflejada en sus obras; pues cuando en algún momento, como en los dibujos de la *Tauromaquia*, publicados hace un año, parece atendido a la transmisión de datos meramente reales, la fuerza de su personalidad convierte al toro en Minotauro, y altera la previsible relación entre el hombre y la fiera hasta fundirlos en un ser único, fabuloso y sorprendente, más increíble en su rearticulación de la realidad que las composiciones logradas de espaldas a la Naturaleza. La deformación en la *Tauromaquia* es imaginativa y tiene origen onírico, fundándose en las quimeras trazadas durante el sueño por nuestro yo secreto. La deformación en los cuadros de la serie *Altamira* se asienta en la fantasía y nace de la voluntad de retener solamente lo signos cardinales de un mundo creado por él lúcidamente, en plena vigilia, con voluntad de expresarse comunicando su propia personalidad, por medio de la invención, de la manera más espontánea.

La pintura de Goeritz no tiene nada de abstrusa. La dificultad, para explicársela, argüida por algunos, proviene de un malentendido: buscan con empeño el secreto de su complicación, sin conseguir encontrarlo, por la postísima razón de que no existe. No pueden hallar la cifra del supuesto secreto de la supuesta contemplación, y lo estéril de su pesquisa les hacer sentirse dolidos y defraudados. Si se atuvieran a contemplar los cuadros sin ideas preconcebidas, conforme antes dije, advertirían cuán sencillos son en realidad –quizá un poco demasiado sencillos– y cómo la causa de su perplejidad estriba precisamente en lo limpio, y hasta ingenuo, del esfuerzo hecho por este pintor para reproducir las cosas (como decía Gertrudis Stein de Picasso) (1) según son y las ve y no según sabemos que son.

Esta voluntad de atenerse a lo esencial le ha conducido a lo prehistórico. La influencia ejercida sobre Goeritz por las pinturas de Altamira no se debe a un accidente, a un azar más o menos afortunado. Es una coincidencia de inocencias, sentida y presentida por él desde bastante antes de penetrar en la cuevas montañosas. En su hostilidad al arte caduco, en su deseo de abandonar el inoperante lastre de las escuelas, un grupo de artistas contemporáneos –y entre ellos los más grandes, los que han grabado indeleble impronta en la época– se ha vuelto al pasado; pero no a un pasado historiable, identificable, donde los hombres están ya caracterizados por un nombre y una fecha, sino a los tiempos oscuros, indistintos, cuando el mundo vivía su instante de albor y todo estaba intacto. Allí encuentran un aliento de humanidad no corrompida, de vida fresca. Y contra los pequeños tradicionalistas de una tradición de siglos, alzan la suya de milenios; la del arte verdaderamente nuevo y verdaderamente puro, en cuanto creado e inventado por el hombre por sí y para sí, ignorando cualquier finalidad utilitaria, cualquier tentativa de halagar a un público, adaptando la obra realizada a la mentalidad y el gusto de los eventuales espectadores.

Aun quisiera, para terminar, hacer otra observación sobre el arte de Goeritz, sobre su capacidad para fundir ironía y ternura. A través de la deformación más

intensa, como en *Doña Ángeles y el pájaro*, tan deliciosamente humorística, con su irónico reflejo de algunos tópicos inveterados, esta pintura se conserva, gracias a la ternura, muy verdadera. La tradicional estampa romántica ha sido reelaborada con delicado humor, sin perder la honda palpitación humana del tema. Hay una realidad vista, una realidad visible (con un contenido sentimental –alma o espíritu o como convengamos llamarle– que no es en manera alguna indiferente), una realidad a cuya llamada brotó cierto género de estímulos de tipo creador, conjugados con una ironía en cuyo trasfondo el sentimiento se deja ver. Sobre el ejemplo de *Doña Ángeles* se advertirá bien la dulce inocencia auroral con que Goeritz evoca su mundo.

Inocencia y también virtualidad. Pues este artista es una fuerza en marcha, una fuera que vive de pintar y en la pintura encuentra su reposo y su verdadera posibilidad de ser y existir. Todos los procedimientos le son conocidos, todos los practica. Utilizará los materiales que tenga a mano, incluso arena, como en el *gouache El gallo de la cueva*. Pintará sobre tela, papel, seda... Cualquiera instrumento le sirve: lápiz, pluma, pincel y aun, en alguna ocasión, su propio dedo. La soltura de su técnica le permite conseguir, sin aparente esfuerzo, cuanto se propone realizar. La fusión, en sus cuadros, de inocencia, ironía y ternura, es lo que infunde en ellos tan vigoroso y atractivo encanto, tan sutil y profundo aliento humano.

1. "Picasso", by Gertrude Stein. – Scribner. – Pág. 15.

Ory, Carlos Edmundo de: *Nuevos Prehistóricos* (Colección “Artistas Nuevos”, n.º 19), Madrid, Galería Clan, III-1949

En su doble consecuencia de hombre creado y de hombre creador, el príncipe de la creación es, desde el punto de vista de las artes, un hombre-niño.

He aquí los Nuevos Prehistóricos.

Estos, siempre jóvenes, tejedores de rico lenguaje abstracto, se dirigen hacia el porvenir infinito y abierto desde la matriz prodigiosa del principio, recibiendo el estímulo magnífico del pasado remoto. No calcan el arte anónimo, ingenuo y divino de la prehistoria: las imágenes, escenas y demás concepciones del mundo cavernario revelan, en sus espíritus, una afinidad de emoción estética y de purificación hacia los cuerpos naturales. Tales atributos de cordialidad, de poesía, la plenitud de visualización, su fuerza expresiva e imaginación repentina, hablan lo mismo de las obras, como de su condición de arte matutino: arte que, con pureza de alma y sin artificios puede acabar con la espesa tara de los progresos artísticos.

Nada se niega. Se vuelve a empezar con ánimo capaz. No hay continuidad desesperada, sino ilusión del comienzo. Una paz inmensa abriga los corazones de estos plasmadores de belleza que, sin habitar ya las cuevas rocosas, sienten y conocen aquellos mismos impulsos y aquellos mismos sentimientos.

Por lo demás, basta sencillamente con esto: dejar pasar todos los fantasmas, desde el más remoto ayer hasta el hoy de mañana, por haber y por habidos, y echar a andar cuando el impulso bate las alas.

Ayllón, José: *Aguayo. Lecoultre. Saura* (cat. exp.) Madrid, La Casa Americana, 18-VI/3-VII-1952

En esta exposición que nos ofrece la CASA AMERICANA figuran dos españoles y un suizo. Así pues, tres países, unidos en la rama del arte, se dan la mano. Y si solo fuera éste el motivo de la exposición ya sería loable su propósito. Afortunadamente existe algo más, aparte de la simple confraternidad. Me refiero a la diversidad que muestran entre sí estos jóvenes pintores, que componen en conjunto los caminos a seguir más importantes que pueda ofrecer la pintura contemporánea. Y esto sí que resulta un pretexto suficientemente convincente. Porque estos artistas, con personalidades diferentes, presentan el punto común de su inquietud, de su sinceridad, de su identificación con todos los sentimientos que circulan por el mundo. Pero, aparte su universalidad de concepción, presentan su localización propia, lo que los hace tangibles, reales, y por ello debemos enfocarlos uno por uno, si queremos entablar un más íntimo conocimiento con sus coincidencias.

Aguayo tiene actualmente veinticinco años. Y el paisaje, tan importante para el pintor comenzó para él en la meseta castellana bañada por amarillos que llegan al ocre y azules que se pasean por la noche. Pero su mundo, trastornado a los nueve años por el cataclismo de la guerra, perdió esa referencia segura que habría encontrado en otras épocas. De aquel principio sólo quedó en su alma el sentimiento de un desprendimiento brusco, angustioso. Cuando creció, cuando sintió la necesidad de pintar, sus primeros cuadros eran tristes, violentos, y las formas empezaban a desintegrarse en ellos a pesar de la seguridad que dá siempre lo conocido y a la que se aferra la juventud. Notamos pronto la excesiva madurez de Aguayo y cuando pasa el tiempo se acentúa este afán de destrucción de algo transgredido injustamente. Y ese algo encuentra una confirmación exterior. Comprende, asombrado, que el mundo está tan preparado como él para recibir la realidad en unos cuantos planos coloreados. No hubiera creído fuera capaz de hacerlo de encontrar un eco. Entonces ensancha sus experiencias y consigue llegar a un punto inaudito. La ferocidad de sus trazos aumenta, el recuerdo de sus paisajes se hace palpable y se ve en sus cuadros la confesión de un dolor sordo y profundo. La parte técnica no preocupa a Aguayo y sin embargo sus cuadros están compuestos con la austeridad de un Zurbarán. Y es que a pesar de la exaltación con que trabaja es pintor y no puede olvidar su oficio.

Lecoultre es un caso distinto. En él su contacto con la realidad es más externo que en el caso de Aguayo, permaneciendo unido a ella mediante una referencia más tangible y directa, más contundente para el espectador, podíamos decir, al no traspasar jamás sus relaciones con los objetos el límite de lo reconocible. Así su proceso de elaboración parte siempre de un punto objetivo que su fantasía transforma dentro del más estricto rigor de composición. Y hasta aquí Lecoultre se ciñe a unas circunstancias que pueden corresponder a un gran número de pintores modernos.. Es a partir de este instante que cobra personalidad su arte y el que lo hace particularmente interesante, sobre todo para los españoles que, si no siguen el camino que él se ha trazado, no están lejos de él. Lecoultre se incluye dentro del movimiento que ha personificado Klee en Centroeuropa, y lo que lo une a

él, principalmente, es su humor. Pero no un humor hecho para hacer reír o para hacer llorar. Ellos parten del humor, pero es seriamente como llegan al punto final: a sus cuadros. Ellos se enfrentan con un mundo absurdo que no pueden tomar fielmente. Se trata, pues, a él de una forma fantástica, pero nunca cruel como haría uno de nosotros. En sus cuadros hay por lo tanto una nostalgia de un mundo más conforme con sus deseos, pero sin rebelarse contra las exigencias reales que han encontrado. Por eso su salvación está en la huida, y por eso Lecoultre esta en España.

Saura es el más joven del grupo y también el menos “real”, el más reconcentrado. En general no me gustan las clasificaciones, tan difíciles de precisar en esta época y con acontecimientos cercanos (las clasificaciones se producen siempre por comodidad, cuando el tiempo borra los accidentes, los detalles, que se acumulan alrededor de los hechos) pero en el caso de Saura me permito hacerlo por el carácter atemporal de su arte. Saura ante todo es surrealista y su dependencia con el mundo que lo rodea es mínima, no condicionada por ningún accidente. Y por lo tanto su personalidad no oscilará jamás, ya que él mismo produce la materia de que se alimenta y a la que voluntariamente se ha reducido. Individuos semejantes los ha habido siempre, pero solo en este siglo han logrado el reconocimiento de su obra. Hoy hemos conseguido una libertad absoluta de expresión y con ella la posibilidad de unos artistas que trabajan con plena independencia de una función humanística social. Entre estos figura Saura y si hubieramos de asentarlo sobre una base –que es la idea que me ha guiado en esta ligera introducción: - creo que sería el mismo arte con plena autonomía lo que sustenta la pintura de Saura. Un arte inspirado en el Arte puede sobrevivir?, creo que si, pues esta época ha demostrado que es posible lograr esa independencia a costa de no ser “popular” y de estar dedicado casi exclusivamente a los artistas y a una sociedad supercivilizada que rehuya el contacto de lo cotidiano en favor de una esquematización del arte.

Saura, Antonio: *Arte fantástico* (col. "Artistas Nuevos", n.º 12), Madrid, Galería Palma, 1953

La exposición está presidida por la fantástica figura de un monstruo amarillo, en el cual la sangre de un crimen nocturno no mancha los maullidos agrios, irritantes, depositados en amebas para siempre estáticas. Maullidos y ladridos suenan envueltos en agudos gritos de locos en la noche y lejanas campanas submarinas dejan oírse todavía más lejos. Se respira un ambiente espectral propicio para que toda clase de apariciones maravillosas tengan lugar. Entremos sin temor en la cueva de las maravillas, porque detrás del monstruo amarillo de MIRO encontramos otras múltiples sorpresas, algo más jóvenes, no menos poderosas. Estalactitas nuevas, construidas por las manos jóvenes, flotan suspendidas en el espacio. Una madeja de funiculares celestes, colocados sobre el techo de esta cueva de los prodigios, en la que flotan los gritos agudos de innumerables gallos rojos, contiene suspendidos a seis fantasmas delirantes dispuestos a hipnotizar a los espectadores, que sienten sobre sus cabezas el frío punzante de los limones, de las manchas de sangre, de los peces tropicales, de las amebas cósmicas extraídas de los pozos submarinos y de las vidrieras policromadas de catedrales posiblemente celestes y submarinas a un tiempo. Los gallos se pelean, y los peces, antes devorándose, quedan convertidos por un instante, en esta ingravidez giratoria, en extraños astros punzantes emprendiendo un cortejo que se limita a un acto de rotación, sin jamás alcanzarse. En los cuencos vacíos las figuras quedan grabadas como nuevos animales fósiles. PICASSO nos entrega un moderno fósil en el cual un aparato de rayos X invertido muestra a una mujer chafada por una apisonadora gigantesca, anticipadora del tiempo. Y en este espejo, en este pequeño lago, en este estanque opaco, en esta curvada vía láctea solidificada, manchada por la tiza inexplicable del fuego interior de los volcanes, surcada delicadamente por una cinta de lava llena de inexplicable ternura, se acaricia por igual a un rostro femenino absolutamente totalizador, lleno el mundo de su calor prodigioso, ahora solamente depositado como una pequeña cordillera en una luna de leche. Varios niños colgados dejan lentamente descender la sangre que los llena, sobre esta pared de cal todo el sadismo contenido de quien no puede realizar un crimen porque está absolutamente prohibido exprimir la sangre depositada en las naranjas. Bajo el sol y freno al mar no hay mayor placer que dejar descender lentamente la sangre ácida de una naranja, la sal de los fósiles, el líquido vital de los peces submarinos de 5.000 metros de profundidad, con sus linternas mágicas. Muy cerca de este crimen en miniatura, el pintor STUBING nos ha levantado a cuatro seres torturados, también sádicamente prisioneros en esta cueva, sufriendo en ella, imposibilitados de toda huida porque han sido convertidos en monstruosas crisálidas, hijas de un injerto de libélulas y orquídeas con colaboración de almendras. Una mariposa de IVAN MOSCA, despertando repentinamente de la habitación blanca que la tenía prisionera ha huído de pastosos depósitos y se eleva triunfalmente buscando la profundidad marina del supercielo. Abajo queda el paisaje único e inconmensurable, y el sabor de sal y de fósil nuevamente perdura en las lenguas. El polen de sus alas es un aliento silencioso semejante al polen que despiden la luna. Sobre idéntico paisaje se levantan las figuras de dos amantes de piedra que dejan extender su cola negra, residuo de pasados

carnavales, caminando solitarios por un éxodo de arena, misterio y melancolía. Esta foto de CARLOS SAURA es la expulsión de una gran orgía, o la triste huída de los que saben amar y que son despedidos de un mundo en el que el amor se compra, o también una expulsión de un paraíso después de haber comido alegremente la manzana de todos los pecados. Después de penetrar en el mundo de los ruidos de los oídos de las caracolas de nácar nos colocamos frente a un estrecho y angosto pasillo, por el cual acaba de pasar el estampido desbocado de dieciocho caballos blancos sin un capitán definido. Y después de traspasar la barrera de múltiples telas de araña, ante una serie de objetos que quisiera enumerar rápidamente, tal como surgen ante nuestra vista. Un espejo disecado, abultado por la misma congestión que ha hecho estornudar a la luna, una sartén de vidrio solidificado, una botella de champán chorreando lava verde y líquida impregnada de musgo compone esta máscara en relieve que representa indudablemente el retrato de un gran pecador, de un vicioso saturno devorador de múltiples hijos, poseedor de la culpa del gran pecado de despojarnos de la libertad. Un misterioso vaso de color azul posee unas agrias garras que parecen dar a entender una cruel mordedura en la cual la blandura de las madejas de lana, las agujas y las peonzas giratorias caen depositadas lentamente en un abismo sonoro que se convierte en una lejana y prolongada carcajada, un llanto y el chasquido de una cuerda de violín. Una mesa conteniendo el cementerio de los pájaros del paraíso se presenta ante nuestra vista portadora de ocho ejemplares capturados en el mes de enero. Los huevos de los peces de colores han dejado su rubor estático en los lagos transparentes que poseen las aguas solidificadas de las cuevas prehistóricas. Los huevos del Roc, los huevos del Naneve aparecen depositados como cronlechs y menhires en un río pardo sin corriente. Los huevos de los pájaros y de los peces tropicales constituyen, por una extraña transformación mágica, su propia tumba. ¿Qué gusano existe en el interior de estas perlas imperfectas? ¿Qué troncos de árbol trabajan por extender sus ramas en el interior de las tumbas repletas de gusanos? El odio a todo lo cotidiano realiza el magnífico trabajo de que el ave fénix, sin recurrir al cinematógrafo y a la imagen invertida se arrebujé como un feto y ordene a los peces de colores, a los insectos y pájaros antófilos, que retornen nuevamente a su nacimiento. Habitaciones innumerables sin sofás en medio. El odio a todo lo real hace que a los cuadros realistas les crezcan automáticamente narices, cabelleras y aditamentos, como ha sucedido a las tres de la mañana de diciembre a este objeto de BEGOÑA. Un poco más lejos un caracol se concentra metálicamente en sus entrañas y parece recordarnos el eco del interior de las crisálidas, la espiral de los sofás, de los mismos sofás que permanecen inquietamente aislados en medio de las amplias estancias. Un objeto de CALDER amenaza de esta forma con estallar y destrozarse con su estallido los firmes senos de esta mujer roja, manchada de sangre, que porta por cabeza una enorme frialdad, y que posee como pezones escarabajos acariciadores, de peludas patas y estáticos rostros magnéticos. Este mudo testigo amenaza ruina, y el enigma de su cuerpo preside este tribunal que sentencia definitivamente a los que carecen de imaginación y de deseos de saltar y de romper. La mano destrozada de una oruga de cartón permanece idéntica, con el honor de haber sido hurgada por un bastón innumerables veces viviendo nuevamente bajo la luz. Podía haber sido blanda y ser una gota de esperma, o un lasciva lengua de esparto. Tiene el mérito de pertenecer a un ser viviente y de haber sido poblada por miríadas de hormigas. Los hilos se

entrecruzan nuevamente, y de las paredes silenciosas surgen como ectoplasmas seres nuevos que van a poblar las estancias desérticas, húmedas y saladas. Un moho de telas de araña, un injerto de estalactitas de hielo, musgo y tela desciende lentamente y se apodera de nosotros. Como un hueso aislado en una cueva de suplicios, las puertas misteriosas sin saber adónde conducen, los caballos adoptan posturas de pelvis. El guardián de las llaves acecha furtivamente y ve descender lentamente una lágrima roja. Son las tres de la tarde, pero la luz por siempre es gris en nuestro lugar. Me refiero a un cuadro de JOSE CABALLERO en el que un caballo permanece mirándonos enormemente triste cuando un transparente látigo ha dejado de azotar el interior de sus huesos. Un poco más y veremos fulgurantes huesos rojos emparentados con las trágicas aberturas de las nubes en los días tormentosos, dejando ver una brecha de cielo azul. En los cuadros de CABRERA MORENO las superposiciones de las formas, de los huesos y las materias ectoplásticas crean un juego atronador, en el que la sensualidad aparece galvanizada por un fulgurante ritmo fosforescente. Como en ciertas músicas atonalistas, este estado de desintegración y forcejeo crea un sentido espacial que proporciona al misterio las cavidades atmosféricas precisas para que desenvuelva su hundimiento de infinito. Fibras de plata se unen a densas mujeres de espuma que tocan el laud perdidamente entreabiertas. Los meteoros fosforecen y los peces son acuchillados repentinamente por navajas de limón. Pipas fúnebres marchan en cortejo llevando como rémoras a parasoles de fuego y a cometas delirantes identificadas con un destello. Sobre un tablero de ajedrez cósmico, trazado por JEAN LECOULTRE, los pasos de los diferentes peldaños se hunden blandamente como en un sueño. Un pájaro irrumpe ahora sobre este mundo alegre y alucinado para depositarse lentamente sobre un solo color. Es el pardo el que ahora se nutre de alambre y de hojadelatas extraídas de las crestas de los gallos y del filo de las pezuñas de los cocodrilos. Una rata ha colaborado con su saliva. Los alambres dislocados se unen y construyen la figura de este centauro, de PAREDES JARDIEL, en el cual las veletas, los giros de los remolinos de las cabelleras de sol, las cometas incandescentes y los alfileres negros han edificado una pequeña torre de Babel animada. En este otro cuadro de BARROS tres vísceras metafísicas inician una llamada desde el faro de los sacrificios. Una médula espinal ha dejado un dedo sobre una hoja de otoño vista de perfil, y su oro enmohecido ha dejado entreabrirse a esta flor extraña. El mundo que nos ha representado GAGO es una cristalización blanda, en la cual las espigas y los polígonos han depositado sus sombras, viviendo ellas en un mundo propio. En el interior de las uñas las explosiones de aristas suceden a las órbitas vacías de los cráneos. Un mundo apacible contempla desde lejos este orden inquietante. En un rostro realizado por HANS FUCHS, los labios superpuestos imitan los múltiples horizontes de la niebla, y manzanas prohibidas ascienden lentamente, empujando en su ascensión a las peonzas giratorias por las aberturas altísimas. La lujuria anida en los pasos de las voces, y el retrato satánico muerde lentamente el eco. Un calamar-piedra de SAINT-PERE cruza lentamente las paredes verdes, y como un cuchillo deja sus destellos grabados en el huracán de las selvas. Una escultura de OTEIZA, proyectada para ocupar totalmente el universo, nos muestra el eslabón prodigioso de las vértebras nevadas; las escaleras de los escarabajos, firmemente soldadas por manos de agua; una llave de aire elevada como monumento funerario lleno de alegría. El interior de un tronco de boabad deja descender su leche parda, los huecos de los anturios se

humedecen, y a través de un himen indudable desciende una ténue luz azulada. Las piedras y el barro están ungidos por el aliento de los pájaros, mientras los pasos del carbón quedan estáticos, grabados en los mármoles sonoros. En una gigantesca caracola marina la luz cenital se enciende en un laberinto: la oreja, el mar, el caracol y la gruta son una misma cosa. Grabados por una punta de fuego estos monstruos de PONÇ, convertidos en aplastados crisoles, no son otra cosa que mordeduras crueles en un ser martirizado. Los péndulos marcan el zig-zag del sismógrafo cuya mano los ha trazado. Las vísceras han crecido, abultándose en determinados lugares. A lo largo de los destellos, los imanes han atraído a diversas porciones monstruosas, y los seres, los fetos, las crisálidas y las múltiples bocas caminan por igual por helados espacios desérticos, bajo lunas plomizas y palpar de medusas. Los símbolos mágicos de CUIXART no quedan únicamente depositados en los pozos magnetizados, sino que perduran igualmente en las paredes, en los féretros, en los rostros y aún en el interior de los ojos. Esta flota microscópica y mudable, flotando perdidamente, mancha a todos los habitantes con los signos fatales de este jeroglífico indescifrable para toda la eternidad. Las flechas de THARRATS surcan veloces los espacios: los espejos son acuchillados, la nieve desciende de ellos y los cohetes multicolores buscan un espacio lejano en donde respirar mejor. Al explotar una mujer, sus senos, una joya, sus brazos, un cabello y sus dedos, van a parar alrededor de los gallos encerrados que saltan locos de tinieblas. Un universo desintegrado nos entrega TAPIES en el que los seres, como espectros y ruedas ahumadas, flotan livianamente entreabiertos sobre un lechoso fondo tenebroso. Las formas fosforecen, y un sonoro perfume desciende de los astros y de las tumbas llamando a los cuchillos hacia un norte posible. Varios objetos mágicos, como nuevos escapularios, otros mensajes embotellados, nuevos telegramas-amuletos. Son unos objetos de cartón que muestra DAU AL SET junto con un rostro de luna, en el cual una carreta como una rémora se ha adherido trabajosamente. El cuadro de QUIROS es un corte alucinante de una materia increíble, pudriéndose en el bálsamo pesado de un clima sólido. Interioridades de desiertos y de lagos surcan esta superficie laberíntica, en cuyos pasadizos secretos florecen por igual los almendros, las droseras y los glaciares. En esta nuez poderosa, en este entrecruzamiento furioso de garfios y de bocas pegajosamente descubiertas radica la metamorfosis de un nuevo ser que ha sido corroído por el vitriolo y el ácido blanco del mar. El grupo escultórico de ANGEL FERRANT ofrece una serie de formas que laten como corazones. Dedos y gotas de agua crecen al compás de múltiples y mágicas atracciones. Hay una intención cercana al misticismo en estas formas impresionantes que surgen como colosos sobre los ríos, en las paredes, abovedándose bajo la presión desconocida de una mano gigantesca, hinchándose y deshinchándose como las medusas sobre las playas. Un guijarro viviente posee dentro de sí a un latido poderoso que ha hecho elásticas las paredes, obligándolas a permanecer alertas a toda clase de atracciones y repulsiones como un sismógrafo espiritual.

Boman, Erik: *Antonio Saura* (cat. exp.), Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, 1956

cuando conocí a Antonio Saura, llegaba directamente de España donde llevaba siete años trabajando en el silencio de un aislamiento total y todavía yo, como muchos más, no había tenido la oportunidad de tomar contacto con la obra del joven pintor español recientemente instalado en París. Sin embargo, de este primer encuentro, aún recuerdo la exaltación singular con la que me habló de la pintura actual y en particular de las posibilidades, ilimitadas según él, que se presentaban al pintor de hoy desde la brecha abierta por algunos de los pintores de la generación anterior entre los cuales citaba a Wols, Matta y Hartung entre los más prestigiosos: "trabajar con una libertad absoluta", me dijo en otra ocasión enseñándome algunos de sus lienzos en el estudio pequeño y oscuro que ocupaba entonces. "quisiera llenar kilómetros de lienzos, es una fuerza plástica desbordante, tiránica: para sentirme calmado, tengo que trabajar diez horas al día". Sin ninguna duda, hubiera aceptado cualquier contrato con un "marchante" a cambio del material suficiente para poder trabajar libremente. Por mi parte, no tardé en comprobar la autenticidad de este pintor para quien ser libre significaba simplemente pintar. ¿pero acaso sospechaba él que, a medida que profundizaba con tajos fulgurantes en lo desconocido se quedaba atrapado en su obra cada día más?

raras veces, un pintor estuvo tan poseído, en el sentido literal de la palabra, como Saura desde el día en el que realizó su primer cuadro después de haber tenido una alucinación en un duermevela, punto de partida seguramente significativo de una aventura plástica que iba a convertirse en una de las más audaces y sinceras que he tenido la oportunidad de conocer. Esto ocurrió en 1947, cuando todavía no se había recuperado de una larga enfermedad que le inmovilizó, durante varios años. Saura se apasiona en los dos años siguientes por el descubrimiento de "paisajes del subconsciente" que reproduce con una técnica rigurosa y tenaz que contrasta curiosamente con el lirismo del contenido; lirismo que parece tanto más exacerbado, cuanto que la concreción ascética de la forma aumenta. Quizás hay que ver en esta aparente contradicción la propia clave del clima de *vehemencia petrificada* que habita los paisajes marinos de sus primeros lienzos donde, en una quietud glacial de otro mundo, se elevan verticalmente formas oníricas obsesivas y obsesionantes. En 1949 una nueva experiencia psíquica inaugura una segunda etapa en su pintura. Las formas, que siguen siendo muy concretas, *flotan* ahora, liberadas de toda gravedad, en espacios misteriosos, submarinos y cósmicos a la vez. En esta "serie" de paisajes interiores, se ha querido ver una muy evidente inspiración surrealista, lo que no debía de disgustar a Saura que se sentía atraído por este movimiento, en particular por la importancia que daba al automatismo psíquico, y el retorno a las fuerzas de lo irracional que defendía André Breton.

ya, en los últimos lienzos que había pintado en España, se presentaba un nuevo dinamismo a través de un curioso estallido de las formas. Pero antes de llegar a la desintegración total de las mismas con la violenta explosión del expresionismo que se desencadena en las pinturas que realiza en 1954, Saura, en una etapa preparatoria, había eliminado definitivamente de su pintura de todo elemento que no fuera exclusivamente plástico. Es el descubrimiento por su cuenta de una poesía específicamente provocada por los meros medios pictóricos, y esta *ascesis* se puede seguir a través de toda la "serie de formas" de los años 1953-1954, que componen en mi opinión un conjunto sorprendente de obras entre las más "españolas" elaboradas en estos últimos años.

En su origen, la serie de formas era, ante todo, un intento experimental en busca de técnicas y materiales nuevos. Sobre fondos en general negros, diversas modificaciones estructurales aportan una multiplicidad de soluciones al elemento aislado: reguero de magma, viejos muros de tierra, y de salitre, moho, pelo de rinoceronte, ceniza de hueso o tejido celular. La riqueza extraordinaria de las texturas anima una forma casi siempre invariable cuyo carácter obsesivo es evidente. La utilización de materiales tan ajenos a la pintura como el asfalto, la arena, y a veces el polvo de cristal o posos de café, se añade a la densidad y al carácter insólito de estos lienzos, y sin duda el predominio de los colores apagados (estrictamente los ocreos y los tonos terrosos, que son los suyos) contribuye a su dramatismo, que parece nacido de la misma tierra de España.

Al margen de esta serie, Saura, a quién una inquietud constante impulsa a investigar siempre más a fondo en lo desconocido, en todos los lienzos de esta época realiza sus primeros grandes "grattages" en los que se pueden observar grandes chorros de pintura, a la vez que una mayor libertad de gesto. La materia, animada de la más absoluta libertad, es lanzada por el impulso violento del gesto, y gira orgánicamente, trazando en su trayectoria fulgurante unos espacios-formas nacidos únicamente del encuentro explosivo del elemento plástico, aquí reducido a su mínima expresión, con el gesto dinámico más intenso. Si Saura, contra toda prudencia, no ha dudado en tirar por la borda todo lo que en su opinión podía considerarse adquirido a fin de lanzarse a la aventura total sin ninguna garantía, libre de toda atadura, si optando por un lenguaje puramente plástico y en continua elaboración, ha revolucionado su pintura de manera radical, una cierta continuidad, lo bastante singular como para llamar la atención, permanece para quien sabe ver esta búsqueda apasionada de lo "nunca visto", surgida de las profundidades opacas o transparentes de "la noche oscura del alma" que él perseguía anteriormente mediante una sucesión de indagaciones cuyo carácter lento y progresivo estaba estrechamente relacionado con la técnica que utilizaba entonces; ¿no es esa misma técnica la que reconocemos en sus misteriosos y lujuriantes bosques, en sus enmarañamientos convulsivos de lianas, deseos, éxtasis, terrores atávicos, que aquí son más inmediatos y totales? Estas inmersiones vertiginosas se hacen ahora durante un momento de delirio extremo y de máxima lucidez a la vez, y su actual control técnico es lo que le permite esta espontaneidad que le confirma en la certeza de conseguir una plena eficacia.

Sin embargo, Saura, consciente del peligro que acecha a esta pintura —el

peligro de convertirse en mero acto mecánico en cuanto la pasión deje de actuar como propulsor inmediato— se aleja por un tiempo para volver a ella un poco más tarde. al haberse liberado de las obligaciones de los viejos principios académicos de composición, preocupaciones por las tonalidades, etc... (si notamos en algunos de sus antiguos lienzos una cierta conciencia de estas nociones, nos percatamos que siempre era para contradecirlas, sacando de ello ciertos efectos inquietantes de rupturas de equilibrio o de disonancias), saura accede ahora a un espacio sin límite, sin principio ni fin, en el que la repartición y la densidad de los colores es homogénea en todos los aspectos y cuyos centros de gravedad se multiplican a medida que se desplaza la mirada. este mundo plásticamente bidimensional (la principal preocupación pictórica de saura sigue siendo la búsqueda de una bidimensionalidad absoluta mediante la cual el espacio parece crearse por sí mismo a través de medios estrictamente plásticos) y espiritualmente multidimensional, resiste a una confrontación permanente con la naturaleza, sin amputarla con cualquier elección arbitraria y tranquilizante, aprehendiendo más bien su más maravillosa y temible totalidad. el mundo caótico y barroco de la pintura de saura, donde el dinamismo espasmódico del gesto prolonga y repite hasta el infinito los ritmos biológicos y telúricos de las más inconcebibles metamorfosis, no admite fronteras y se corresponde con las pulsaciones misteriosas del cosmos dentro y fuera de nosotros.

una nueva serie de formas, en las que reconocemos ciertos elementos de la serie anterior, aunque esta vez más dinámicos y concebidos con una mayor economía de medios, le conducen a sus primeras obras figurativas, de un expresionismo feroz, entre las cuales sus cuatro últimas versiones de "la venus de cuenca" alcanzan una expresividad óptima a pesar de (o precisamente a causa de) la austeridad aséptica de los medios reducidos a lo estrictamente imprescindible (1).

saura está convencido de que lo no figurativo ofrece un campo de investigación prácticamente ilimitado así como posibilidades muy parcialmente percibidas hasta ahora. apenas acaban de darse los primeros pasos (gigantes, ciertamente, y esenciales) y sus promesas de descubrimientos fundamentales son cada vez más vertiginosas en el campo del conocimiento. no es el momento de desviarse y nunca lo será. pero para él no existe el problema figurativo-no-figurativo. su realidad se sitúa en la antípoda del realismo y si sus muy hermosos lienzos de "paisajes filtrados" parecen estar ardiendo como la misma tierra de esta castilla en la que vivió desde su más remota infancia (¿cómo no iba a estar impregnado de sus radiaciones?) en este caso, tampoco se trata de representación sino de una realidad trascendida. de modo natural las salvajes figuraciones de su nueva producción "expresionista" han surgido de una amalgama caótica, de una visión del mundo que quiere ser total pero que también con la introducción de elementos en relieve, "arbitrariamente" elegidos o destacados, pierde al mismo tiempo su integridad. asistimos al fenómeno apasionante de un encogimiento vertiginoso del espacio (anteriormente desmesurado) y de una intensificación simultánea de este espacio en un tamaño proporcionalmente inverso. explosiones espontáneas en instantes de paroxismo. no hace falta discutir sus nacimientos; fuera de toda justificación dialéctica, la obra auténtica se justifica por su propia existencia. en cuanto a saura,

el carácter de necesidad impetuosa de la obra se le impone y él encuentra allí, así como en su pintura no-figurativa, un terreno apasionante de búsqueda de nuevos lenguajes plásticos. sin embargo, el paso de una abstracción absoluta a un expresionismo exagerado en el que se *imponen* figuraciones alucinantes al espectador, muy probablemente, se manifestará periódicamente y según su contexto vital, por lo que me parece importante señalar una relación significativa y sorprendente que existe entre el planteamiento de saura y un fenómeno de orden más general. es un hecho, como decía a propósito de "la venus de cuenca", que de la amalgama caótica, plásticamente bidimensional, de una visión del mundo que quiere ser total, es decir nueva y libre de modas rutinarias y limitativas de la forma de ver y concebir que bloquea la parte más importante y fértil de la realidad, surgen las apariencias espectrales aunque terriblemente presentes de los nuevos lienzos de saura, que son, como todas las pinturas figurativas válidas en el día de hoy (wilhelm de kooning, dubuffet, pollock, appel, etc...) elaboradas a partir de elementos abstractos o si preferimos, no diferenciados (planteamientos a la inversa, en este punto, de los que marca el paso de lo figurativo a lo no figurativo, donde el objeto se vuelve totalmente sensorial por el impresionismo, y torturado y convulso por el expresionismo, reducido a su mínima apariencia estructural en el cubismo, y acaba por desintegrarse enteramente en las obras del " periodo dramático" de kandinsky).

estos "personajes", cuya repentina y violenta irrupción a partir de la más pura expresión informal no tiene absolutamente nada que ver con un retorno a cualquier formalismo, no tienen nada que ver tampoco con ciertas artes salvajes a las cuales a veces se ha hecho alusión. en nuestra época, sería absurdo y contradictorio aspirar a la "inocencia del buen salvaje". si saura busca conscientemente, con una resistencia activa a todas las fuerzas de la inercia y de la costumbre, una ausencia máxima de esquemas prefabricados, es también un pintor que vive apasionadamente con su siglo el gran sueño de una liberación total de las fuerzas espirituales latentes que cada hombre lleva en sí: el sueño de un descuartizamiento innumerable y multidimensional de nuestro campo de consciencia.

me parece mas acertada la sugerencia de los que vieron ciertas relaciones entre la "pintura negra" de goya y la fuerza telúrica siempre desbordante en el mundo pictórico de saura (al igual que su manera de tratar el negro). se ha evocado también al greco en cuanto a la permanencia mística –¿ por qué no emplear más justamente el término panteísta?– que marca profundamente todas las etapas de su pintura, del dinamismo de sus formas y de su concepción bidimensional del espacio plástico. pero todas estas referencias a obras del pasado no dejan de ser infinitamente discutibles y siempre vanas. acaso estén vivas estas obras, como es el caso de las que acabamos de tratar, que han dado seguramente en gran parte su peso y su significado al mismo concepto de "pintura española". el pintor de hoy no olvida que también son historia. como mucho, se puede hablar de la afinidad secreta que relaciona al joven pintor con sus grandes ancestros. en españa, la tradición expresionista se remonta mucho antes en el tiempo a la extraordinaria aparición del greco en la pintura española; la encontramos ya en la pintura de dos grandes primitivos: bermejo, cuyo dramatismo alcanza en fuerza el de una de las

obras más profundas de konrad witz y de van der weyden pero en su expresión específicamente ibérica, y berruguete, a quien los manuales reprochan en general una oscuridad excesiva y la dureza del trazo. si el humanismo del renacimiento no tuvo ninguna resonancia válida en españa (al igual que más recientemente la pintura abstracta geométrica), es porque parecería que el temperamento español torturado, cruel y fanático, no se prestaría a ello, como lo expresa muy bien jacques lassaigne en su libro sobre la pintura española: "el artista español no se abandona nunca a esta embriaguez de descubrir una belleza ideal y natural reducida a sí misma, a esta embriaguez de desnudar unas formas plenas y seductoras. el artista español necesita vencer la carne, atormentar las formas para que expresen ideas terribles y también los pensamientos amargos que le inspira la angustia de su destino". esta pintura esta más cerca de la pintura germánica que de la pintura francesa o italiana, pero siempre con una diferencia fundamental; que aquí lo cruel no tiene rastro de sadismo, lo mórbido deja lugar a lo lacerante, la línea, sea recta o curva, se señala por una misma fuerza, contenida o desenfrenada, y siempre apasionada. aquí ya no se trata de referencia alguna al pasado, que a saura no le interesaría y que, con razón, no se tomaría en serio, se trata más bien del encuentro único y singularmente acertado de un conjunto extremadamente complejo de factores históricos y atávicos, se trata de un individuo en plena posesión de todos los medios que le permiten asumir una parte esencial de la gran aventura plástica de nuestra época.

aunque su irrupción aparentemente brusca y casi universal haya llevado a calificar de "maremoto", es decir, de fenómeno espectacular y de corta duración que no responde a una necesidad real establecida en el tiempo, esta nueva orientación lírica y dinámica de la pintura en la cual saura participa activamente, parece no sólo en armonía profunda con las preocupaciones y las aspiraciones más transcendentales de la consciencia moderna, sino también propiciada dentro de una perspectiva histórica del arte (occidental), por los descubrimientos fundamentales de los grandes movimientos pictóricos anteriores (2), y no se trata evidentemente de una síntesis: el arte actual, el arte vivo, no se va a hacer nunca con retornos al pasado ni con estancamientos sino con superaciones constantes y misteriosas transmutaciones operadas por las obras más subterráneamente maduras a la vez más imprevisibles.

(1) y cito aquí algunas líneas de michel tapié, extraídas de "un art autre", porque ellas me parecen ilustrar de la manera más adecuada posible lo que he sentido delante estos lienzos nuevos: "el problema no consiste en remplazar un tema figurativo por una ausencia de tema, bien que se le llame abstracto, figurativo o no-objetivo, sino de realizar una obra, con o sin tema, delante de la cual, sea cual sea la agresividad o la banalidad del contacto epidérmico, *se percibe poco a poco que se pierde pie* (soy yo quien subraya), que al espectador se le llama a entrar en éxtasis o en locura, porque uno tras otro se cuestionan los criterios tradicionales. Una obra semejante lleva en sí misma una propuesta de aventura, en el verdadero sentido de aventura; es decir, cierto elemento desconocido, donde es imposible

predecir qué va a pasar y dónde se situará el espectador, tras dejarse llevar a vivir hasta lo extremo esa propuesta otra, sea lo infinitesimal que sea, sea lo terriblemente violenta que sea". Por otro lado, ¿no se podría ver en esta sola frase la proposición más útil de una pedagogía del espectador pendiente de realizar, cuya primera e indispensable etapa se resumiese así: "dejarse llevar hasta el fondo".

(2) el expresionismo (por su clima lírico y vehemente), el cubismo (concepción bidimensional del espacio del cuadro, que los cubistas fueron los primeros en sistematizar), y en fin el surrealismo (liberación de las fuerzas de lo irracional).

[Traducción: Matilde Torres Assuar]

[quand je rencontraï antonio saura pour la première fois, il arrivait droit d'Espagne où il travaillait depuis sept ans dans le silence et un isolement total et, comme bien d'autres je n'avais pas encore eu l'occasion de prendre contact avec l'œuvre du jeune peintre espagnol tout récemment installé à Paris. pourtant, de cette première rencontre je garde encore le souvenir de l'exaltation singulière avec laquelle il me parla de la peinture actuelle et en particulier des possibilités, illimitées selon lui, qui s'offraient au peintre d'aujourd'hui depuis la grande brèche taillée par quelques-uns de ses aînés dont Wols, Matta et Hartung parmi les plus prestigieux. « travailler dans une liberté absolue », me disait-il une autre fois, quand il me montra quelques-unes de ses toiles dans « l'atelier » petit et sombre qu'il occupait alors. « je voudrais remplir des kilomètres de toiles, c'est une force plastique débordante, tyrannique : pour me sentir tranquille il faut que je travaille dix heures par jour ». sans la moindre hésitation, il aurait accepté n'importe quel contrat avec un marchand à la seule condition de recevoir en contre-partie le matériel suffisant pour être libre de travailler à l'échelle de son exigence quand à moi je ne tardais pas à vérifier l'authenticité de ce peintre pour qui être libre signifiait simplement : peindre. mais se doutait-il qu'à mesure que son œuvre s'élaborait en profondeur et par fulgurantes tailles dans l'inconnu, elle l'emprisonnait chaque jour davantage ?

rarement peintre ne fut plus « possède », au sens littéral du mot, par la peinture que saura depuis le jour où, c'était en 1947 alors qu'il n'était pas encore rétabli d'une maladie qui l'immobilisait depuis des années, il réalisa son premier tableau à la suite d'une hallucination de demi-sommeil, de but sans doute significatif d'une aventure plastique qui devait devenir l'une des plus hardies et sincères qu'il m'ait été donné de reconnaître. deux années durant saura se passionner à la découverte des « paysages du subconscient » qu'il reproduit avec une technique d'une rigueur opiniâtre qui contraste curieusement avec le lyrisme du contenu, lyrisme d'autant plus exacerbé, semble-t-il, que la concrétion ascétique de la forme augmente. peut-être faut-il voir dans cette apparente contradiction la clé même du climat de *véhémence pétrifié* qui habite les paysages marins de ces premières toiles où, dans un calme glacial d'un autre monde, se dressent verticales des formes oniriques obsessionnelles et souvent obsédantes. en 1949 une nouvelle expérience psychique inaugure une seconde étape dans sa peinture. libérées de toute pesanteur, les formes, toujours aussi concrètes, *flottent* maintenant dans des espaces mystérieux, sous-marins et

cosmiques tout à la fois. dans cette « série » de paysages intérieurs, on n'a pas manqué de reconnaître une très évidente veine surréaliste, ce qui ne devait pas déplaire à saura qui éprouvait une forte sympathie envers ce mouvement, en particulier pour l'importance qu'il accordait à l'autantisme psychique et pour le retour préconisé para andré breton aux forces de l'irrationnel.

déjà un nouveau dynamisme se laissait pressentir dans ses dernières toiles d'Espagne par un éclatement curieux des formes. mais avant d'en arriver à la désintégration totale de celles-ci, dans l'explosion du violent expressionnisme qui se déchaîne dans ses toiles de l'année 1954, saura traversa une étape préparatoire au cours de laquelle il libéra définitivement sa peinture de tout élément non exclusivement plastique. c'est la découverte pour son compte d'une poésie spécifique provoquée par les seuls moyens picturaux, et cette ascèse on peut la suivre à travers toute la « série de formes » des années 1953-1954, qui compose à mon sens un ensemble surprenant d'œuvres parmi les plus « espagnoles » qui aient été élaborées ces dernières années.

à l'origine, la série des formes était une entreprise avant tout expérimentale à la recherche de techniques et de matières nouvelles. sur des fonds en général noirs, diverses modifications structurales apportent une multiplicité de solutions à l'élément isolé. coulées de laves, vieux murs de terre et de salpêtre, moisissures, poils de rhinocéros, cendres d'os ou tissus cellulaires, la richesse extraordinaire des textures anime une forme presque toujours invariable dont le caractère obsessionnel est évident. l'emploi de matières aussi étrangères à la peinture que l'asphalte, le sable et parfois de la poudre de verre ou du marc de café ajoute encore à la densité et à l'insolite de ces toiles et sans doute la dominante sourde des couleurs (strictement limitées aux siennes, ocres et terres) contribue-t-elle à leur dramatisme qui semble né de la terre même de l'Espagne.

en marge de cette série, saura, qu'une inquiétude constante pousse à investiguer toujours plus profond dans l'inconnu, réalise ses premiers grands « grattages », dans toutes les toiles de cette époque, on observe de grandes masses « coulées » de peinture en même temps qu'une plus entière liberté du geste. la matière animée de la plus totale liberté gicle puis, sous l'impulsion violente du geste, tourne « organiquement », traçant sur sa trajectoire fulgurante des espaces-formes nées de la seule rencontre explosive de l'élément plastique, ici réduit au minimum, avec le geste dynamique le plus intense. si saura, contre toute prudence, n'a pas hésité à balancer par-dessus bord tout ce qui à ses yeux pouvait passer pour acquis afin de se lancer dans l'aventure totale, sans garantie d'aucune sorte et libre de toute entrave, si, en optant pour un langage purement plastique et en continuelle élaboration, une transformation radicale a bouleversé sa peinture, une certaine continuité, assez singulière pour être signalée, demeure pour qui sait voir. cette quête passionnée d'un « jamais vu » issu des profondeurs opaques ou transparentes de « la noche oscura del alma », qu'il poursuivait antérieurement par une succession de sondages dont le caractère de progressivité et de lenteur était étroitement lié à la

technique qu'il utilisait alors, n'est-ce-pas la même que nous reconnaissons à travers ses mystérieuses et luxuriantes forêts, dans ses enchevêtrements convulsifs de lianes, désirs, extases, terreurs ataviques, seulement ici plus immédiate et totale ? ces plongées vertigineuses sont effectuées maintenant dans l'instant d'un délire extrême en même temps que hautement lucide et seule sa maîtrise technique actuelle lui permet cette spontanéité qui en assure la pleine efficacité.

cependant saura, conscient du danger qui guette cette peinture –celui de se convertir en simple acte mécanique dès que la passion n'agit plus sur lui en propulseur immédiat– s'en détourne momentanément pour revenir à elle quelques temps plus tard. libéré depuis longtemps de la contrainte des vieux principes académiques de composition, souci des tonalités, etc. (si l'on relève quelque fois dans ses anciennes toiles une certaine conscience de ces notions, on remarque que c'était toujours pour les contredire, tirant de là certains effets inquiétants de rupture d'équilibre ou de dissonance), saura accède maintenant à un espace sans limite, sans commencement ni fin, où la répartition et la densité des couleurs sont homogènes en tous points et dont les centres de gravitation se multiplient à mesure que se déplace le regard. ce monde, plastiquement bidimensionnel (la principale préoccupation picturale de saura continue d'être la recherche d'une bidimensionnalité absolue où l'espace se fait comme de soi-même par des moyens strictement plastiques) et spirituellement multidimensionnel, résiste à une confrontation permanente avec la nature, celle-ci non pas amputée par quelque choix arbitraire et tranquilisant, mais appréhendée dans sa plus merveilleuse et redoutable totalité. le monde chaotique et baroque de la peinture de saura, où le dynamisme spasmodique du geste prolonge et répercute à l'infini les rythmes biologiques et telluriques des plus inconcevables métamorphoses, se veut sans frontière et accordé aux pulsations mystérieuses du cosmos à l'intérieur et hors de nous.

une nouvelle série de formes, où l'on reconnaît certains éléments de la série antérieure mais cette fois plus dynamiques et réalisés avec une plus grande économie de moyens, le conduise à ses premières œuvres figuratives d'un expressionisme féroce, parmi lesquelles ses 4 dernières versions de « la vévus de cuenca » atteignent à une expressivité optimum en dépit de (ou justement à cause de) l'austérité ascétique des moyens réduits au stricte indispensable (1).

saura est persuadé que le non-figuratif offre un champ d'investigation pratiquement illimité et des possibilités qui n'ont encore été que très partiellement entrevues. à peine quelques pas ont été faits (géants certes et essentiels), et ses promesses de plus en plus vertigineuses de découvertes fondamentales dans le domaine de la connaissance, le moment n'est pas venu de s'en détourner, et ne viendra sans doute jamais. mais pour lui il n'y a pas à proprement parler de problème figuratif-non-figuratif. son réel est à l'antipode du réalisme et, si ses très belles toiles des « paysages filtrés » nous semblent brûler comme la terre même de cette castille où il a vécu depuis sa plus jeune enfance (comment ne serait-il pas imprégné de ses radiations ?), il ne s'agit pas là non plus de représentation mais d'un réel transcendé.

tout naturellement les sauvages figurations de sa nouvelle production « expressionniste » ont jailli de l'amalgame chaotique d'une vision du monde qui se veut totale mais qui, par l'intrusion de certains éléments en saillie, « arbitrairement » élus ou privilégiés, perd du même coup son intégrité, et l'on assiste au phénomène passionnant d'un retrécissement vertigineux de l'espace (auparavant démesuré) et d'une intensification simultanée de cet espace en grandeur inversement proportionnelle. jaillissements spontanés dans certains instants de paroxysme, il n'est pas besoin de discuter leurs naissances, en dehors de toute justification dialectique, l'œuvre authentique se justifie par sa seule existence. quant à saura, leur caractère de nécessité irrésistible les lui impose et il y trouve, comme dans sa peinture non-figurative, un terrain passionnant de recherches de nouveaux langages plastiques. cependant à propos de ce passage, que pour l'instant, en raison même des circonstances qui semblent avoir participé à son existence, l'on peut prévoir plus ou moins périodique, d'un « abstrait » absolu à un expressionnisme outré où des figurations hallucinantes *s'imposent* au spectateur, il me paraît intéressant de noter une relation significative et frappante qui existe entre la démarche de saura et un phénomène d'ordre plus général. c'est le fait que, surgies, comme je le disais tout à l'heure au sujet de ses « vénus de cuenca », de l'amalgame chaotique, plastiquement bidimensionnel, d'une vision du monde que se voulait totale, c'est-à-dire neuve et libérée des modes routinières et limitatives de voir et de concevoir qui nous bloquent à coup sûr la part la plus essentielle et fertile du réel, les apparences spectrales mais terriblement présentes des nouvelles toiles de saura sont, de même que toute peinture figurative valable aujourd'hui (wilhelm de kooning, dubuffet, pollock, appel, etc.), élaborées à partir d'éléments abstraits ou, si l'on préfère, non-différenciés (démarche inverse, sur ce point, de celle qui marque le passage du figuratif au non-figuratif, au cours duquel l'objet, sensorialisé à l'extrême par l'impressionisme, torturé convulsé par l'expressionnisme, réduit à sa plus mince apparence structurale dans le cubisme, finit par se désintégrer entièrement dans les œuvres de la « période dramatique » de kandinsky).

ces « personnages », dont la soudaine et violente irruption à partir du plus pur des informels n'a rien absolument à voir avec un retour à quelque formalisme que ce soit, n'ont rien à voir non plus avec certains arts sauvages auxquels on a parfois fait allusion. à notre époque, il serait absurdement contradictoire de prétendre à « l'innocence du bon sauvage ». si saura recherche sciemment, par une résistance active à toutes les forces d'inerties de l'habitude, une absence maximum de schèmes préfabriqués, il est aussi un peintre que vit passionnément avec son siècle le grand rêve d'une libération totale des forces spirituelles latentes que chaque homme porte en soi : celui d'un écartèlement innombrable et multidimensionnel de notre champ de conscience.

on a cru découvrir aussi, et cette suggestion me paraît beaucoup plus justifiée que la précédente, certaines relations entre la « peinture noire » de goya et la force tellurique toujours débordante dans le monde pictural de saura (également son emploi du noir). le greco a également été évoqué à propos de la permanence mystique – pourquoi pas dire plus justement panthéiste ?– qui marque profondément toutes les

étapes de sa peinture, du dynamisme de ses formes et de sa conception bidimensionnelle de l'espace plastique. mais toutes ces références à des œuvres du passé demeurent en général infiniment discutables et toujours vaines. seraient-elles vivantes ces œuvres, comme c'est le cas de celles dont il vient d'être question, qui ont sans doute donné en grande partie son poids et sa signification au concept même de « peinture espagnole », le peintre d'aujourd'hui n'oublie évidemment pas qu'elles vivent aussi dans l'histoire. tout au plus est-on en droit de parler de l'affinité secrète que relie le jeune peintre espagnol à ses deux grands prédécesseurs. en espagne la tradition expressionniste remonte à loin. avant l'extraordinaire apparition du greco dans la peinture espagnole, on la trouve déjà chez les deux grands primitifs : bermejo, dont le dramatisme atteint en force celui des œuvres les plus profondes de konrad witz et de van der weyden, mais dans son expression spécifiquement ibérique, et berruguete, auquel les manuels reprochent en général une obscurité excessive et la dureté de son trait. si l'humanisme de la renaissance n'eut aucune résonance valable en espagne (de même que plus récemment la peinture abstraite géométrique), c'est bien, semble-t-il, parceque le tempérament espagnol, torturé, cruel et fanatique, ne s'y prêtait guère. comme l'exprime très justement jacques lassaing dans son livre sur la peinture espagnole : « l'artiste espagnol ne s'abandonne jamais à cette ivresse de découvrir une beauté idéale et naturelle réduite à elle-même, de dénuder des formes pleines et séduisantes. il lui faut vaincre la chair, tourmenter les formes pour leur faire exprimer les idées redoutables et les pensées amères que lui inspire l'angoisse de sa destinée ». sous cet aspect cette peinture est beaucoup plus proche de la peinture germanique que de la peinture française ou italienne, mais toujours avec cette différence fondamentale qu'ici le cruel n'a plus trace de sadisme, le morbide fait place au perforant, la ligne, qu'elle soit droite ou courbe, se signale par une même force contenue ou déchainée, toujours passionnelle. ici il ne s'agit plus de référence au passé dont saura n'aurait que faire et se moquerait à juste titre, mais de la rencontre unique et singulièrement heureuse d'un ensemble extrêmement complexe de facteurs historiques et ataviques et d'un individu en pleine possession de tous les moyens qui lui permettent d'assumer une part essentielle de la grande aventure plastique de notre époque.

bien que son éruption apparemment brusque et quasi universelle ait fait parler de « raz-de-marée », autrement dit de phénomène spectaculaire et de courte durée ne répondant pas à une nécessité réelle établie dans le temps, cette nouvelles orientation lyrique et dynamique de la peinture à laquelle participe activement antonio saura semble non seulement en accord profond avec les préoccupations et les aspirations les plus transcendentales de la conscience moderne, mais également préparée, dans une perspective historique de l'art (occidental), par les découvertes fondamentales des grands mouvements picturaux antérieurs (2), et il n'est pas question bien entendu d'une synthèse : l'art d'aujourd'hui, l'art vivant, ne se fera jamais par des retours en arrière ou stagnation, mais par dépassements constants et mystérieuses transmutations opérées par les œuvres les plus souterrainement mûries en même temps que les plus imprévisibles.

1. et je cite ici quelques lignes de michel tapié, extraites de « un art autre », parcequ'elles me semblent illustrer de la manière la plus adéquate ce que j'ai ressenti devant ces nouvelles toiles : « le problème ne consiste pas à remplacer un thème figuratif par une absence de thème que l'on la nomme abstrait, figuratif, non-objectif, mais bien à faire une œuvre, avec ou sans thème, devant laquelle, quelque soit l'agressivité ou la banalité du contact épidermique, *on s'aperçoit petit à petit que l'on perd pied* (c'est moi qui souligne), que l'on est appelé à entrer en extase ou en démente, parce que l'un après l'autre, aucun des critères traditionnels n'est mis en cause, et que cependant une telle œuvre porte en elle une proposition d'aventure, mais dans le vrai sens d'aventure, c'est-à-dire quelque chose d'inconnu, où il est bien impossible de prédire comment cela va se passer, où en sera le spectateur vis-à-vis de tout après s'être laissé aller à vivre jusqu'au bout cette proposition autre, dans quelque infémitesimal que ce soit, dans quelque stupéfiante violence que ce soit ». par ailleurs, ne pourrait-on pas voir dans cette seule phrase la plus utile proposition d'une pédagogie du spectateur que resterait encore à faire, dont la première et indispensable étape se résumerait ainsi : « se laisser couler à pie » ?

2. l'expressionnisme (pour son climat lyrique et véhément), le cubisme (conception bidimensionnelle de l'espace du tableau, que les cubistes furent les premiers à systématiser), et enfin le surréalisme (libération des forces de l'irrationnel).]

Popovici, Cirilo-Luis: *Las arpilleras de Millares* (cat. exp.), Madrid, Ateneo, 1957

Es de suponer que no pocos de los espectadores, incluso aquellos bien dispuestos para el arte abstracto, se quedarán perplejos ante las arpilleras de Millares. Pero una perplejidad parecida despertaron los primeros "collages", las primeras soldaduras de chapa o los primeros plásticos, materiales todos ellos introducidos en el arte que plantearon nuevos problemas a una estética entreabierto ya a otros horizontes.

Ciertamente, antes de Millares se utilizó la arpillera. Pero esta utilización quedó limitada, en las obras de un cierto constructivismo de índole "dadá", bien a fragmentos tonales en el cuadro, como un color más, bien como "collages", junto a otros materiales heterogéneos. Es también cierto que algunos han confeccionado, Bissière por ejemplo, tapices a base de trapos cosidos, pero buscando tan sólo un efecto decorativo. Nunca se ha empleado la arpillera como materia en sí, como discurso plástico autónomo, como mundo propio.

De aquí que esta primera aparición de las arpilleras de Millares adquiere una significación que la historia del arte la consignará debidamente en su día. En la lista de los inventores, al lado de un Braque-Picasso, de un Julio González, o de un Pevsner-Gabo, se juntará con harta seguridad el nombre de Millares, el inventor, o si se quiere el descubridor, de la arpillera. Igual a sus ilustres antecesores, Millares viene a derrumbar el mito de la materia "noble" y a elevar otro material humilde más a la dignidad del arte.

Pero ¿cuál es el nuevo lenguaje artístico que nos trae la recién ennoblecida arpillera? Los espectadores de esta primera exposición de arpilleras tienen, a cambio de su momentánea incomodidad, el privilegio que tal vez no lo tendrán los de las venideras exposiciones de nuestro pintor. A saber: el privilegio de asistir al descubrimiento fraccionado y progresivo de este nuevo arte, puesto que Millares les brinda la oportunidad de que se le siga en su fabulosa aventura del tejido en cuestión. Desde los cuadros donde la arpillera aparece tímida e insegura, como elemento adjunto o subsiguiente a los elementos plásticos tradicionales, pasa a los cuadros donde la arpillera se enfrenta dialécticamente con estos mismos elementos, para quedar al fin sola en su pura desnudez vegetal. En verdad, si se miran bien las últimas obras se ve la abolición total de esos elementos. Si persisten todavía algunos leves tonos de color, éstos no tienen ya ninguna individualidad, sino que pertenecen al tejido mismo, al tejido natural. El tejido no está impregnado –como en los demás cuadros– por una pasta y un color allí puestos, que lo aniquilen como tal tejido, sino que es una materia y un color natural, real, genuino. El tejido guarda intactas sus cualidades como materia para la exploración artística.

El hecho es que las arpilleras de Millares nos traen hoy un nuevo lenguaje plástico.

El arte abstracto tiene todavía candentes (afortunadamente) una serie de problemas por resolver, y uno de los cuales –que además es esencial a toda la plástica– se relaciona con la materia y el color. Se han podido notar nuevas corrientes

que quieren romper con lo que podríamos llamar el clasicismo abstractista. A saber: eliminar cada vez más la materia y el color tradicionales que dicho abstractismo no logró superar. La expresión de un mundo puramente imaginario, de formas (o de no-formas) no es del todo compatible con los medios de expresión que son tan típicos del mundo natural. Por ello se ha ido hacia un color "abstracto", esencial, y hacia una materia librada de lo pincelado y oleífero, o sea rechazando el color y la materia "sentimentales". Más que los pétalos de rosas, el terciopelo o el mármol, al nuevo artista le gusta la arena, la cal o la chapa. De hecho, a este artista poco le importa el material y lo que le interesa es emplearle en la menor medida posible.

Por este camino se puede llegar a una materia sin materia y a un color sin color. Quiero decir a unas obras que no sean cosas. Es lo que busca precisamente Millares con sus arpilleras. Estos cuadros no tienen color y, no obstante, son coloreados. No tienen materia y, no obstante, son plásticos. Hay que tener siempre presente la idea de que tanto la materia como el color no son nada en sí, puesto que cobran sus *valores* tan sólo y en cuanto contestan a una exigencia puramente plástica.

Mirando una de sus últimas arpilleras topamos, no obstante, con una materia. Pero ésta no viene de ninguna parte, sino que es la del mismo tejido. El saco banal, extendido sobre un bastidor cobra una sorprendente cualidad plástica. Por esta operación lo mecánico se vuelve libertad, lo inerte se mueve y los poros opacos se cubren de una luz que se pega literalmente al tejido como una pasta iridiscente. Las formas se dibujan, ya flotando como en un espacio irreal, ya constituyendo accidentes de este mismo espacio, que a veces se perfora sincopadamente, dejando ver, como en un contrapunto, el otro espacio, el espacio real. Las variaciones de los tejidos dan la sensación de una cierta vibración cromática que siguiendo los diversos registros de la arpillera la animan como si fuera un "verdadero" cuadro. Los sutiles agujeros quemados se combinan con las sombras de los bordes de estas flotantes formas en un grafismo que lo estructura todo.

De este modo, los elementos plásticos de la arpillera tienen su pausa y su prisa, su estrecho y su ancho, su cerca y su lejos; en fin, todo lo que se suele llamar el ritmo de una obra, este ritmo que es lo esencial y al que hay que descubrir poco a poco (o tal vez de golpe).

Pero estas arpilleras plantean también problemas de tipo escultórico, puesto que encierran valores espaciales. Se trata de una síntesis entre los elementos pictóricos y escultóricos, pero conjugados orgánicamente y no yuxtapuestos, como se pueden ver en algunas obras de esta índole recién representadas en París por Germaine Richier y Vieira da Silva. Las arpilleras de Millares tienen de por sí, intrínsecamente, este doble carácter, que de hecho es uno solo, pero al que lo inédito de la situación lo priva todavía de la terminología adecuada.

III. ARTÍCULOS DE REVISTA

Cirlot, Juan Eduardo: “La esencia del arte de Salvador Dalí”, *Cartel de las Artes*, n.º 5, Madrid, 15-VIII-1945

El anhelo subversivo empieza cuando en la entidad creadora se fragua la sospecha de que el mundo empírico (la realidad del “hombre de la calle”) no corresponde al mundo real.

Metafísicamente se admite la no correspondencia de ambos planos. No sabemos si lo “real” es racional, y sí únicamente que en ese aspecto de la racionalidad es por donde podemos aprehender ciertas apariencias cuyo desdoblamiento infinito presumimos.

Esta angustia “esencial”; esta protesta contra las apariencias, al exacerbarse dentro de una mentalidad hipremotiva, es la que genera los tipos de arte subversivos, cuyo máximo exponente en nuestra época, fecunda para ello por causas que no es del caso profundizar, es con Pablo Picasso, Salvador Dalí.

En uno de los puntos en que más presión hicieron los teorizadores surrealistas fué en el de la “reconstrucción de los objetos reales”. Contrariamente a toda actitud superficial o impresionista, ellos intentaban, ante todo, fijar indeleblemente la realidad apariencial, para luego vulnerarla con la sistematización de relaciones irracionales o, mejor, antiracionales.

Siendo problemática la cognoscibilidad racional de lo real, es evidente que se garantizaba un refugio filosófico contra toda crítica sustancial.

Técnicamente, pictóricamente, el propio Dalí se halla también, por la sutilidad y lucidez de su visión, por su dibujo impecable y por su fuerza, más allá de toda duda de legitimidad.

Se ha entendido mal el surrealismo por considerarlo meramente como “fin”, cuando, en realidad, es “otro modo” de perseguir todos los fines. En su ámbito caben desde el aforismo y el chiste, hasta el intento de solución de los problemas personales o cósmicos. Dalí, en la mayor parte de su obra, cuya sinceridad tanto e inútilmente se ha discutido, no intenta sino una liberación de sus –usemos la palabra famosa– complejos, para los cuales ha seguido un camino puramente surrealista, paralelo a una indudable actividad onírica.

Esos monumentos desgarrados que, como en “El espectro del Sex-Appel”, levanta en sus queridos paisajes de la costa brava; de Cadaqués, Port-Lligat, etc., son la clarísima concreción de una formidable inquietud total ante la vida. La exhibición de entrañas desgarradas, el andamiaje ensangrentado que las sostiene, la vasta escenografía que todo ello supone, hablan con simbolismo preciso de una actitud haidgeriana, complicada con cierto morbo demasiado humano, ya de artista y también de catalán.

En otros cuadros como el “Angelus de Gala” (1935), la pureza de la

intención, corroborando mi anterior aserto sobre la extensión del ámbito y temario surrealista, alude a unas interrogaciones de carácter espiritual y también espiritista. El ser, ante sí, oscila entre la categoría de muro y la de espejo, y en ello radica el misterio que se desprende de la composición. A la hora del ángelus, Gala Dalí se sienta ante sí misma e intenta sondear la profundidad suprema del núcleo esencial. “¿Qué soy?”, parece preguntarse, la oímos preguntarse, y también: “¿Qué es el mundo? ¿Somos lo mismo?”

Cuando un artista despliega un fidelidad tal a sí mismo, una tal pompa mágica frente a los demás, y encima de ello logra el triunfo, es ya difícil para él evitar ser motejado con el nombre de “encantador” con que Nietzsche bautizó a Ricardo Wagner. Es significativa la atracción que hacia el creador de “Tanhauser” siente Dalí. Como él, ha servido fielmente sus postulados estéticos, hasta que a éstos ha llegado la hora de la correspondencia.

Gran orquestador de sus temas, mítico, metafísico y perdidamente freudiano, el autor de tantos “Guillermo Tell”, el obeso de las mesillas de noche, me parece extraordinariamente wagneriano en cuanto a sus ambiciones y en cuanto a su vida, falsamente revolucionaria, fuera del arte.

En medio de la soledad de las playas y de los páramos se levantan, efectivamente, aunque invisibles esos hitos del horror y del apasionamiento. En su idioma, si algo infantil respecto a la simplicidad del proceso; maduro, indudablemente, por la calidad artística, Dalí nos ha contado todas las posibles interrogaciones del alma de nuestro tiempo; como Hierónimo Bosco, lo hizo con las del espíritu medieval, que tan desacertadamente, a nuestro juicio, ha explorado Huizinga.

La efectiva desorientación mística, la inadaptación a los objetivos terrestres, la protesta contra la residencia temporal, aparecen en este creador tan nítida, tan cínicamente expuestas, que por esta última causa, si suscita nuestra incondicional admiración, se atrae también, a veces, nuestra antipatía. Schomberg en la música o Neruda, en la poesía, sufren más; ello les justifica y asimismo da otra dimensión entrañable a sus creaciones.

Jeeves: “De arte. Los once”, *Informaciones*, Madrid, 7-II-1946

En esta segunda crítica de la Exposición organizada por la Academia Breve de Crítica de Arte –la primera la dedicamos al pintor Solana–, procuraremos comportarnos con mayor ecuanimidad. Esto no quiere decir que no sea norma nuestra la imparcialidad; más bien debida aclaración a la dificultad natural que ha de tener el cronista, pareja a la del mero espectador, para juzgar estas obras, expuestas, al lado del más grande de los pintores españoles contemporáneos. Nos referimos, como es natural, a la vecindad con las obras de don José Solana.

En primer lugar haremos constar nuestra extrañeza, exenta por completo de mala fe, al encontrar mezclados a unos artistas de una ideología con los de la opuesta. Pero esto requiere una pequeña e íntima aclaración.

Nosotros creíamos, no sabemos por qué, que esta Academia Breve hacía una selección de artistas afines, aunque de técnicas diversas, para agruparles y mostrar a la admiración del público unos valores, mejores o peores; de esto el tiempo es el que dice la última palabra, pero todos ellos producto de una rebusca o selección rigurosa. A nuestro juicio no ha sido así.

Artistas hay entre estos Once que parecen de otra Academia. Y no Breve. Pero veamos la exposición...

* * *

José Caballero, inquieto y magnífico pintor y dibujante, en la presente Exposición no está bien representado. Tan sólo un pequeño cuadro, de unas hilanderas, fino, lleno de armonías y bellamente pintado, nos dice de sus talentos.

El resto de sus obras, añoranza de un sur-realismo a lo Salvador Dalí. Sur-realismo madrileño, sin adeptos, frío, de una calidad pobre; como hecho de mala gana. El más flojo de estos cuadros es el retrato de una señorita de baja calidad.

Zabaleta presenta un paisaje magnífico. Luminoso, sólidamente pintado y construido. Quizá el mejor cuadro de su envío.

Morales ha enviado unos desnudos de gran solidez pictórica. El mejor elogio que de ellos podemos hacer es que parecen cuadros de Museo. Un bodegón con un antifaz rosa, inefable. Su “Paisaje”, bello, delicado, parece de otro pintor. Con frecuencia este artista parece gustar del placer de evadirse de su personalidad, pero siempre en buen pintor y con buen gusto. Este juego inocente e íntimo no le hace ganar, ni le hace falta tampoco, para destacar su gran personalidad.

Eduardo Vicente no está representado como debiera. Este gran pintor, de sensibilidad y valores de todos conocidos, envía seis obras, a nuestro juicio prematuramente enmarcadas.

Su “Paisaje” y “La lechera”, finos, de gran poesía el primero; el segundo,

resuelta la aridez del tema con pericia, resultan poco terminados, quizá débiles. Acrecienta esta debilidad de los cuadros de Vicente la proximidad de la obra de Solana, tan fuerte. Claro que esto les ocurre a todos los cuadros de la Exposición.

De todas maneras, una labor concienzuda, más sólida, haría ganar extraordinariamente la obra del gran artista que es Eduardo Vicente.

No creemos nosotros en la bondad de la obra por las horas de trabajo en ella invertidas, sino por el que requiere, es decir, por el esfuerzo que el artista realiza en él. Y Vicente, con perdón, opinamos no ha hecho un esfuerzo grande, como está obligado, en estos seis cuadros que presenta.

El señor Vaquero disiente de todo este conjunto con unos cuadros que, dicho sea con todos los respetos, no nos muestran las cualidades por nosotros imaginadas para figurar entre Los Once.

Su "Bailarina centroamericana" no ha debido ser expuesta en este Salón. Los ropajes, sin resolver, planos, exentos de gracia y pintura. Es su obra más débil.

Sus paisajes, quizá, sean desolados, terribles. A nosotros, como pintura, no nos estremecen. Como su bodegón del maletín y los borceguíes tampoco nos gustan.

El señor Marsá pinta magníficamente. Sus bodegones, de un realismo asombroso -¡aquella raja de merluza en una cacerola, aquellos pescados!- harán felices a los más exigentes admiradores de esta clase de pintura, pero.. a nosotros esto no nos parece pintura. Sobre todo, para figurar entre Los Once. Seguramente sale perjudicado el señor Marsá al venir con los "fauves" y sur-realistas.

El señor Ricart, dibujante de técnica magistral, tampoco parece encajar en certámenes como éste. Esto no quiere decir que su arte sea censurable. Lo que nos parece, repetimos, es que no están en su elemento.

Los envíos del señor Dampierre, discretos. Ni se propone descubrir nada, ni hace mal papel entre Los Once.

* * *

Angel Ferrant, espíritu abierto a todos los horizontes, nos trae el mejor regalo. "Objetos menores" los califica él.

Para nosotros, con la obra de Solana, lo más interesante de esta Exposición.

Escultor, escuadriñador de formas, sugeridor, inquieto. ¡Cuánta belleza en toda esta menudencia de piedras, conchas, maderas! El hombre que es capaz de conjuntar, armonizar estos pequeños elementos, merece nuestro homenaje.

Gran escultor Ferrant, por el conjunto de estas obras, menudas y grandes.

Un día, y ojalá sea pronto, nos regalará con esa obra grande que de él esperamos.

Esa obra, monumento quizá, que nos deje plenamente satisfechos para contarle definitivamente como el mejor de los mejores.

Por ahora, con estas figuras y “objetos menores”, aún siendo bellas, muy bellas, nos deja con la miel a flor de labios.

Crespo, Ángel: "Juventud en Buchholz", *La Hora*, n.º 60, Madrid, 4-XII-1947

Cinco pintores y un escultor exponen poco más de una veintena de sus obras en la Galería Buchholz. Para juzgarlos, se necesitan mucha comprensión y mucho tacto. En general –y dentro de su vanguardismo–, hay un aire de ingenuidad, digamos de bondad, en sus creaciones. Salvo el caso de Guerrero, que trata de asustar un poco con su ferocidad exaltada y poco sincera, los jóvenes artistas pintan y modelan con sana intención y buenos resultados. Es muy agradable el cubismo, exento de durezas, de Palazuelo, en cuyos cuadros hay armonías coloristas tan bellas como las de la "Mujer con sombrero" y el bodegón verde. Asimismo es admirable el color –suave, inquieto, vibrante– que se apoya en el dibujo sencillo y antiproblemático de Lago, que es quizá el más hecho de los cinco pintores. En Valdivieso son de admirar el bodegón y el "Paisaje con guarda", más que las otras obras, una de las cuales –"La Anunciación"– está tratada con poco acierto, aunque con buenos trozos de color, de ese color fuerte, casi de vino tinto, que, no obstante, armoniza con tanta elegancia. En la obra de Lara hay que separar la ingenuidad –tal vez excesiva– que caracteriza a sus interiores de las "Niñas dibujando" y el retrato de Lago, cuadros estos dos últimos con reminiscencias de Van Gogh.

Ferreira de la Torre expone un desnudo en el que la desproporción progresiva no rompe el equilibrio, lleno de serenidad y de trozos finamente estudiados, y una "Estatua" de inspiración egipcia verdaderamente elegante, además de una cabeza y un relieve bien trabajados.

Crespo, Ángel: “Nuestra exposición de arte nuevo”, *La Hora*, n.º 80, Madrid, 23-IV-1948

Hace unas semanas dimos en esta columna una nota sobre la exposición que preparábamos y en la que intentamos recoger toda la inquietud estética de nuestros jóvenes artistas. No quisimos ser extensos porque no había motivos para hablar mucho, ya que las dificultades eran grandes y el camino que debíamos andar, largo. Por fin, hemos conseguido formar un catálogo y encontrar una sala de arte. Ya es hora de hablar más extensamente.

Nuestra intención es dar el espaldarazo universitario –nuestra conformidad y nuestra atención– al arte moderno, verdaderamente moderno y progresivo. Con esta exposición no hemos agotado la cantera. Quedan muchos y muy buenos pintores y escultores que serán objeto de exposiciones venideras. Para ésta hemos dejado aparte a grupos ya conocidos, como el de la Joven Escuela Madrileña, y a determinados plásticos cuyas obras apenas se discuten y cuyos nombres gozan de la admiración unánime de los entendidos, entre ellos, Zabaleta y Ciruelos. En cambio, aparte de los maestros, que dan su visto bueno a los demás, hemos preferido recoger la obra de los menos conocidos o recién empezados a conocer. Así creemos que la exposición de "LA HORA" ha de ganar en interés.

Dos catedráticos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando –Daniel Vázquez Díaz y Chicharro Hijo– son los artistas presidenciales. El primero es uno de nuestros más gloriosos maestros y uno de los primeros renovadores de nuestro arte. No hay por qué hablar de sus méritos sobradamente conocidos, y así debemos repetir nuestro deseo –casi unánime entre la juventud– de que en la Exposición Nacional de este año le sea concedida la Medalla de Honor, que tan ganada tiene. El segundo, merecedor de la Primera Medalla a que aspira, es una de las figuras más interesantes de nuestra pintura. Aparte de ser un buen pintor dentro de la línea tradicional, es uno de los fundadores del poco estudiado movimiento post ista. Con él vienen otros pintores de la misma tendencia: Nanda Papiri, que cae de lleno en el post ismo, y Francisco San José, que se acerca a él instintivamente. Es el mismo caso de Lasa Maffei.

También colaborarán con nosotros Agustín Redondela, dado a conocer por la Academia Breve de Crítica de Arte; Gregorio del Olmo, José Planes, que nos cede unos dibujos de Rodríguez Luna; Luis Planes, Vázquez Aggerholm, Guijarro, Molina Sánchez y Castelló. Bastantes de entre ellos exponen por primera vez.

Para dar variedad a la exposición hemos reunido trabajos de tres poetas: Camilo José Cela, Enrique Núñez Castelo y Carlos Edmundo de Ory. Este, es justo decirlo, ha sido nuestro auxiliar infatigable e inteligentísimo, en las tareas que nos ha impuesto esta colección de obras de arte, que tan discutida ha de ser y que exponen las galerías Buchholz, a las cuales agradecemos públicamente el interés de que han dado muestra desde el primer momento de nuestras gestiones.

La exposición, olvidábamos decirlo, se inaugurará, Dios mediante, el próximo martes y será clausurada el 10 de mayo.

Sobre ella y las conferencias que en ella se pronuncien ofreceremos más información en los próximos números.

Gullón, Ricardo: “Nota incompleta sobre Picasso”, *Ínsula*, n.º 34, Madrid, 15-X-1948

I

Cuando oye decir “Picasso”, la mayoría entiende simplemente “Cubismo. Es una limitación, pero no del todo un error. Pues esa mayoría atribuye al “cubismo” una extensión que en realidad no tuvo, y bajo tal término acoge cantidad de fórmulas diferentes cuando no opuestas. Por de pronto, permítasenos enunciar este teorema un tanto esquemático y árido: Picasso es un fenómeno determinado por la exigencia constructiva de hallar para la pintura unas posibilidades netamente pictóricas, ajenas a cualquier sugerencia literaria o de otro orden que no sea el del cuadro mismo.

Partiendo de esta tesis se advierte que Picasso es una experiencia y también un renunciamiento. La experiencia no pudo resultar más cerrada, hosca e indiferente a los murmullos de la grey profesional. El renunciamiento implicaba rehusar comunicarse con el público –ese ente torpe y vagamente amenazador– por las vías usuales, y aun, al enfrentarlo, golpear con dureza su caparazón de prejuicios hasta conseguir que la embotada sensibilidad acusara al fin alguna conmoción, vibrara, siquiera negativamente y en contra.

Y aún, se objetará, sobre la pintura emerge otra cosa: fluida, etérea, luminosa, emerge la poesía. Cierto: al renunciar a tanta facilidad, al constreñirse a tantear y reordenar la pintura conforme a un juego estricto de formas y colores, se reservó la parte más capaz de influir sobre la fantasía, que, reducida a límites irreductibles, buscaba sin cesar nuevas sugerencias, modos de obtener el máximo rendimiento al territorio reservado. Así la fantasía creció y vino a parar en la más rica imaginación creadora desde Goya al presente. Como tal imaginación debe ser estudiado Picasso, y no como un pintor ordinario, aunque extraordinario.

Será, pues, preciso considerarle, no en concretas obras “hechas”, sino en plena marea, como un huracán de cuya fuerza obtenemos testimonio por sus vestigios. Y para que en las artes plásticas se registrara este acontecimiento, fué necesario que las tendencias disociadoras y anárquicas del impresionismo condujeran la pintura hasta un punto de mortal delicuescencia, y que, coincidiendo con ellas, el genio picassiano conociera su aurora cuando el musicalismo y la desintegración ponían en peligro muchas cosas.

Frente a la gran ola de grandes notaciones, de ensueños quiméricos, el pintor malagueño situase a cuerpo limpio: no manifiestos, no teorías ni declaraciones programáticas. Tan sólo pintura, pintura “desnuda”, expresión por medio de líneas y colores; no pretende sino pintar, y por eso su frase al contemplar un cuadro impresionista –frase que copio de un trabajo de “Corpus Barga”, publicada en el número de marzo de 1929 de la *Revista de Occidente*–: “En este cuadro hay lluvia, hay árboles, hay casas: hay todo menos pintura.” Hablar a este propósito de mentalidad cartesiana, como lo hace Huyghe, me parece pura pedantería o acaso simple manifestación de esa tendencia absorbente, tan francesa, incapaz de concebir que los grandes fenómenos estéticos se determinen por impulsos ajenos a la mentalidad gala.

Situados en ese punto tal vez no sería más arbitrario evocar la figura de Diego Laínez, el rígido teólogo de Trento, ordenador también y revolucionario por amor al orden, justamente como Picasso.

Pues el fenómeno picassiano si es una revolución, es también un esfuerzo por establecer sólidamente la que considera certeza única. Recusa cualquier dogmatismo, pero en el fondo su necesidad de afincar en esa verdad insobornable y cambiante que es la pintura acabará por vencerle. Era inevitable que esta postura polémica condujera a negaciones poco convincentes y aun diría tópicos; no en Picasso, confinado en el quehacer pictórico, pero sí en otros menos cautos o más exagerados. Se combatía el realismo de los copistas, servidores de una caligrafía sin imaginación ni poder transfigurador; se combatía contra los inventores de fórmulas conservadoras y burguesas donde la conciencia artística era necesariamente ignorada. Esto era justo. No lo era, en cambio, equiparar impresionismo a anarquismo pictórico y negar a los impresionistas sus virtudes más evidentes: su decisión de abordar el mundo real de un modo directo, desentendiéndose de los modelos tradicionales; su negativa a aceptar las habituales convenciones en cuanto a la proporción y la intensidad del colorido; pero, sobre todo, la inclusión de la luz en el cuadro como un elemento esencial, significando con todo ello la adopción de una nueva técnica, más rica, difícil y exigente.

Picasso, naturalmente, se sabe sus clásicos. Trabaja con una tradición tras de sí, y no la ignora, pero se niega a vivir de ella, para poder, mediante un esfuerzo ascético o increíble, llegar a ser él mismo. Acaso esta idea resulte un tanto oscura. Trataré de ponerla en marcha, y así su sentido parecerá sencillo. Hay artistas para quienes la autoridad lo es todo; se apoyan en ella para dirimir íntimas discordias, y cuando un sentimiento personal entra en colisión con las opiniones recibidas –no con cualquier enseñanza directa, sí con la auténticamente poderosa lección de los grandes maestros– ceden, sin debate o tras lucha más o menos ardua, según la fortaleza y la personalidad de cada uno, y se inclinan ante el dictado ajeno. A trueque de esta sumisión reciben un patrimonio: son los herederos a quienes legítimamente viene adjudicado el conjunto de bienes que componen la tradición. En ese patrimonio hallan armas para hacer frente al repertorio de problemas que su trabajo les plantea, y es pueril creer que la aceptación de respuestas dadas a preguntas siempre nuevas no comporta algunas veces dolor, vacilación y rebeldía. Lo importante es cómo, al fin, acaban sometidos.

Mas existen, mirando a la otra vertiente de esta cordillera, los aventureros, los insumisos, los dispuestos a abandonar la seguridad que podría proporcionarles el confortable albergue de lo tradicional para salir al aire libre, preparados a correr cualquier riesgo antes de abdicar sus puntos de vista. Ellos, imaginando el arte como enorme cadena de montañas, Alpes gigantescos, se negarán a seguir al guía, a dejarse amarrar con la cuerda que atrallando depara seguridad, y buscarán en las rocas pasos no transitados hacia lugares antes inaccesibles, horizontes y paisajes nunca usados. En conflicto con los criterios ajenos mantendrán la primacía del suyo y sólo en sí hallarán aceptable solución a sus problemas. No debe entenderse que este tipo de artistas ignore el pasado, ni aun que lo desdeñe –y de hecho entre ellos se reclutan los admiradores más lúcidos y nobles de los viejos maestros–, sino que no lo estima válido, como tal pasado y lección recibida, para suplir su esfuerzo personal y

para ahorrarse, mediante recurso a fórmulas hechas y perfectas, la tensión creadora e inventora de su propio afán.

Y queda por hacer otra salvedad: necesariamente, cada artista recibe del mundo exterior un caudal de impresiones y de conocimientos "útiles" que no puede desdeñar. (Como el alpinista más arriesgado no prescinde de la cuerda y del pico al emprender su solitaria ascensión). No puede desdeñarlos, pero sí amoldarlos a imagen y semejanza de sus intenciones. En nuestros aventureros y en Picasso concretamente, el oficio está sólidamente adquirido: de espaldas a la tradición, pero sin perder ese lastre salvador comúnmente llamado experiencia, gracias al cual pudo atravesar oscuros y amenazantes abismos.

Así, el esfuerzo de Picasso concilia, sin paradoja, los dos extremos de que escribió un día Guillermo de Torre: "la aventura y el orden". Renuncia conscientemente a cualquier apoyo ajeno y emprende solitario su maravillosa empresa. No pretende descubrir mediterráneos —es demasiado listo y sensible para ello—, mas dar expresión plástica a inquietudes personales; sus aspiraciones son claras y limitadas: pintar, pintar para en la pintura reconocerse íntegramente, sabiendo suyos y no venidos de fuera los elementos de ella. Por ahí podrá ya entenderse aquel "llegar a ser él mismo" a que antes me referí, muy alejado según se ve de cualquier veleidad tendente a preferir lo nuevo únicamente por serlo, lo raro por su sola rareza. Picasso, como decía Chesterton a propósito de Robert Browning, es original porque "trata de orígenes", no porque a todo trance pretenda ser nuevo"

II

Pablo Ruiz Picasso es un dibujante extraordinario. Supongo innecesaria la demostración de esta evidencia. Basta ir y ver. Pero hay algo menos detonante, menos llamativo que la fuerza y la seguridad de su trazo: me refiero a la alegría interior revelada en su obra. Cuando Picasso dibuja lo hace con tal espontánea seguridad y al mismo tiempo con tan alta conciencia de sus posibilidades, que la obra supera las fronteras previstas; esa combinación de espontaneidad y lucidez conducen su mano y, suma de la destreza, depara creaciones inesperadas. No podría decirse que el artista emprendió la tarea con una idea preconcebida sobre cómo iba a realizarla; sabía lo *qué* iba a intentar, pero nunca estaba seguro de *cómo* lo conseguiría. Si esta interpretación no es equivocada, aquí tenemos la clave de esa gracia, esa permanente sorpresa del arte picassiano, tan sugestiva y en último término conmovedora —por la humildad de su actitud—, a despecho de las alharacas incomprensivas de quienes gritan a la mixtificación en cuanto algún acaecimiento desborda sus limitadas entendederas.

El dibujo de Picasso ha sido el arma decisiva de su combate por la libertad y el orden pictórico. Si hay paradoja en esta frase entiéndase como noción previa que nuestro artista es una paradoja viviente, una pugna de contrarios mejor aún que una conciliación de contrarios. La norma se hacía en sus manos tan flexible que a los menos avisados parecía una negación. Pero nunca una Ley marca claramente sus excelencias y su utilidad como cuando en manos de un juez inteligente, es aplicada, siempre idéntica en el espíritu y, sin embargo, acomodándola al suceso concreto, en tal forma, que de su innovación resulte en cada caso justicia estricta. Así el dibujo y aun la

pintura genéricamente, guarda en Picasso, conjugándolas, sus leyes peculiares y las del creador. Difícil equilibrio y aun –si la palabra no fuera demasiado vaga y comprometedor– diríamos milagro.

Ante los dibujos de Picasso, “el contemplador puede quedarse solo”, escribió Eugenio d’Ors. En esos dibujos, por obra y gracia de la suprema maestría de su autor, la significación aparece luminosamente lograda. Y no es que tal significación fuera pretendida, existiera como algo ajeno a la obra y anterior a ella; diríase que en el curso de la tarea, por sugestión de la línea naciente, acaso por el deseo de vencer una dificultad no pensada, crecieron los contornos en direcciones imprevistas hacia la consecución del resultado. Pero ya concluso, el dibujo adquiere firmeza, una pujanza reveladora tan alta y completa, que cuesta trabajo entender cómo espontaneidad y significación pudieron concertarse en esa jugosa armonía final.

De esa armonía depende que el espectador de buen discurso pueda dialogar fructíferamente con los cartones picassianos. El negado a este elemental entendimiento deberá renunciar a cualquier avenencia con el en un tiempo llamado “arte vivo”. Pues Picasso hizo su puesta sobre el dibujo; apoyó en la perfección de la escritura lo mejor de su buen arte de pintor, y para eso acató con rara docilidad los rigores de una disciplina llena de arduas exigencias. Esto puso en sus manos los útiles necesarios para cumplir la tarea; herramientas sin las cuales nunca su lección hubiera llegado hasta nosotros con la radiante pureza en que ahora es dado captarla.

En su dibujo hay, sobre la maestría, una calidad poética que suscita las inequívocas reacciones de la emoción lírica; se siente la confianza depositada en el papel, pero depositada por necesidad estética, nunca por caprichoso azar de la creación. Pues ésta, bien tentendido, es espontánea, pero no caprichosa. Picasso no persigue realizaciones determinadas, sino más bien escapar de otras prefabricadas y mostrencas; su evasión de la realidad debe interpretarse como la consecuencia fatal de aspirar a la invención de vías intactas para el arte.

Pero no es la búsqueda de “lo nuevo” –así, genéricamente, pues más concreción no cabe al delimitar el ámbito de la tentativa picassiana– lo importante en esta actitud. El acento debe cargar sobre la espontaneidad con que tal experimento se emprende. Tiene razón Guillermo de Torre para preguntar si “el cubismo, en última instancia, ¿no es una suerte de intento heroico para crear un mundo artístico que no se haya dado antes jamás, que tenga autonomía, raíz y fin en sí mismo?” Es eso y también el ansia de perfección, de hacer las cosas de acuerdo con el consejo que, según cuenta Jaime Sabartés, le diera el propio Picasso a un solicitante: “Si quieres hacer un círculo y pretendes ser original, no trates de darle una forma extraña que no sea precisamente la del círculo. Trata de hacer el círculo lo mejor que sepas. Y como quiera que no te ha de salir nunca un círculo perfecto, tu circular será enteramente tuyo.” Es decir: espontaneidad y veracidad. Sea cada cual fiel a su peculiar manera de hacer las cosas y apóyese esencialmente sobre esa misma pureza de intención, sobre el deseo de perfección, que es también, en mucha manera, deseo de plenitud.

Otros artistas han buscado “lo nuevo” sin que su obra haya trascendido. La de Picasso, sí. ¿A qué se debe esta trascendencia? Si decimos que a causa de ser él un estilo, puede parecer la respuesta un tanto vaga e insatisfactoria. Con todo, es la más

adecuada. Es un estilo de creación artística revelador de cierta manera personal de enfrentarse con la realidad y de considerarla en su relación con la pintura; tal actitud consiste –esencialmente– en guardar el mundo dentro de los confines del cerebro y trasvasar al lienzo una parte de las impresiones suscitadas por la realidad exterior, impresiones que revisten un carácter abstracto, y, claro está, preferentemente intelectual.

Con este ademán concilia el impulso de reducir la pintura a sus desnudos elementos, prescindiendo de cuanto sea accidental y superfluo, y por eso las ideas se presentan con valor de símbolos cuya interpretación no es siempre fácil ni aun a los iniciados. Este hermetismo no fué buscado deliberadamente; es consecuencia de su altivo desdén hacia los consejos y comentarios interpretativos, y de “su intolerancia hacia las formas comunes de las cosas”, como decía Walter Pater del gran Leonardo. Lo abstracto entró definitivamente en la pintura, si es que no estuvo siempre en disponibilidad, en situación de ser admitido tan pronto como un gran pintor quisiera proponérselo.

III

Gertudis Stein cuenta en su “Autobiografía de Alicia Toklas” una reveladora anécdota de Picasso. Ella y su hermano acababan de conocer al artista, cuando un día le invitaron a su casa. Todavía no existía intimidad entre ellos. Después de cenar, el hermano de Gertrudis extrajo de sus carpetas una serie de estampas japonesas y las fué mostrando al pintor, “Picasso, obediente, las miraba gravemente, una por una, y escuchaba las explicaciones de su dueño. Pero, de pronto, le susurró a Gertudis Stein: –Tu hermano es encantador, pero, como a todos los americanos, le encanta enseñar estampas japonesas. Y a mí no me gustan. No, no me gustan nada en absoluto.”

Este desagrado tajante es temperamental, connatural; tales estampas son como los antípodas del arte picassiano. Aquel cercenamiento de la fantasía creadora, aquella sujeción oriental a fórmulas convencionales, habían de repeler a la sensibilidad de un espíritu cuyas tentativas obedecían justamente a la voluntad de plantearse en cada tela nuevos problemas. La anécdota, transcrita ilustra, mejor que largas divagaciones, sobre la reacción casi mecánica e imposible de ocultar, producida en él por la obra de quines subordinan la invención al primor; trastrueque tal de valores escandaliza al hombre cuyos esfuerzos se centran en conseguir identificarse con la tarea, sintiéndola como empeño colonizador y misionero. Los grabadores japoneses entienden el suyo a modo de permanente y paciente busca de lo perfecto tratando cada día de hacer lo mismo un poco mejor que el día anterior. Picasso no acepta nunca hacer “lo mismo”, y por eso, en contraste, el vuelo de su arte revela ardor de ambición más crecida y voluntad de empeñarse en mayores trabajos (trabajos en plural, para expresar que no son únicamente horas de dura faena conocida, mas acometimiento de heroicas gestas, en verdad sólo a él reservadas).

Por eso Picasso, como fenómeno estético, ha dado signo a una época. No ha sido el único, pero sí el más importante entre los grandes inventores de este siglo. Sigmund Freud y James Joyce son, por este orden, los únicos que pueden en algún sentido, comparársele. De los tres la influencia de Joyce es la menos visible, la que

menos ha llegado al público por razones que he tratado de explicar en otra parte. Creo que incluir a Freud entre los inventores no parecerá exagerado. Son tres nombres que se completan, y reunidos suministran la cifra de un importante momento en la evolución del espíritu europeo. El hombre actual siente –por lo menos, siente, si no lo sabe– la influencia de los hallazgos y aportaciones que, arrancando de la obra coincidente y diversa de esos tres hombres, gravitan hoy sobre su vida. Gravitan ineluctablemente, pues, aun en el supuesto de traducirse su reacción en ademanes hostiles, a nadie le está concedido tornar la espalda al tiempo, ignorando los supuestos fundamentales en que se asienta su existencia. Podrán legítimamente contradecir, pero no desconocer. Y aun al debate deberá preceder un severo examen crítico de las posibilidades y los argumentos del adversario.

Acéptese, pues, esta verdad deslumbrante. De Picasso –y con cierta injusta falta de precisión, forzados por los límites de este artículo a evitar la reseña histórica de la evolución estética de los últimos cien años, sacrificamos a los predecesores como a los coetáneos de menos significación–, de Picasso, principalmente, nació un resplandor cuya lumbré percibimos por doquier. Si no es un estilo, por lo menos es una época, como diría Eugenio d’Ors. No ya los Reyes, sino un artista dió nombre a tres o cuatro décadas de este siglo. Al “Luis XV” y al “Isabelino” sustituye hoy el “picassiano”. ¡Qué derivación y qué sorpresa para muchos! Picassismo se toma como sinónimo de aventura, de inquietud estética. A despecho de protestas filisteas, los cuarenta primeros años del siglo XX serán ya designados en la historia del arte, como la época de Picasso.

**Goeritz, Mathias: “Las últimas obras de Henry Moore y Angel Ferrant”,
Cobalto, n.º 5, Barcelona, [XII]-1948**

Con razón se han visto en la Antigüedad griega los fundamentos y la base de la plástica occidental. La mayoría de los escultores del mundo cultural cristiano recibieron siempre un impulso renovado de la plástica griega; pero los más notables no actuaron como imitadores y clasicistas, sino como artistas libres, independientes, creadores por iniciativa propia, y para los cuales el helenismo fue sólo un valor intrínseco. Toda obra plástica libre e independiente se halla en esencia mucho más cercana al verdadero arte clásico que las de imitadores y copistas, que no exteriorizan su creación interna, sino que pretenden llegar al espíritu del helenismo trabajosamente y desde la superficie.

Verdad, pureza, naturalidad, juventud y grandeza interna son las premisas de un espíritu clásico. La forma externa puede adoptar el aspecto que se quiera, pero debe ser nueva y nacida de lo hondo; así son las estatuas de las catedrales góticas de Chartres o Reims, cuyo espíritu es mucho más afín al helénico que las columnas pseudo clásicas de la iglesia de la Magdalena; y las esculturas del Barroco bávaro respiran con más intensidad el espíritu de una mentalidad libre, clásica, que las imágenes de los clasicistas de Munich del ochocientos, e incluso del siglo XX. Lo mismo puede afirmarse del Arte, y sobre todo, de la plástica actual.

En el *Jugendstil* (estilo joven), con tanta frecuencia injustamente vituperado, se puso ya la primera piedra de las nuevas formas. Georges Minne y Aristides Maillol, Ernst Barlach, Carl Milles, Charles Despiau, Wilhelm Lehmbruck, Hermann Haller, Georg Kolbe, Gerhard Marchs y otros, superaron las tendencias pictóricas del arte de Rodin, procurando volver por diversos caminos a los valores plásticos fundamentales, del mismo modo que en la pintura los Cézanne, Seurat o Vicent van Gogh estaban llamados a poner fin a las tendencias disolventes del impresionismo y a abrir nuevos caminos. De esta manera colocaron la base sobre la que fundamentarían su independencia y originalidad los artistas de una nueva época intelectual.

Los artistas jóvenes de entonces se enfrentaron con el problema de representar la forma pura, *abstracta*, la cual es, como en toda plástica, sumamente *concreta*; y plasmar la misma belleza, la energía, vigor y grandeza interna, que hasta aquel entonces habían sido inseparables de la reproducción de ciertos modelos, cuya ejecución se aproximaba en mayor o menor grado a la Naturaleza.

Y también en este arte *concreto-abstracto* puede descubrirse ya una línea definida de evolución, tanto en el lenguaje de las formas como en la fuerza expresiva. Constantin Brancusi, Pablo Gargallo, Henri Laurens, Alexander Archipenko, Ewald Materé, Ossip Tadjine –y en cierto modo los maestros del *Bauhaus*, del edificio–, y en otros muchos, fueron quienes plantearon los problemas. Sus aspiraciones eran revolucionarias; y sin embargo tenían algo de avance a saltos, pues siendo constructivos eran al mismo tiempo destructores.

Estaba reservado a una nueva generación el llegar, con el tiempo y por sus propias fuerzas, a la serenidad y a la línea clara y precisa. Son hombres como Hans Arp, Jacques Lipschitz, Angel Ferrant, Henry Moore, Alexander Calder, Alberto

Giacometti y Max Bill, los que han alejado el peligro de caer en un decorativismo exclusivo, desarrollando la plástica moderna hasta llevarla a nuevos valores y a un nuevo simbolismo.

La nueva producción de Angel Ferrant, titulada *Grupo 47*, no sólo tiene gran importancia para la evolución del artista, sino que posee el interés de ser expresión de la cultura española de nuestros tiempos, e incluso demuestra con cuánta intensidad y analogía se está formando el sentimiento de varios artistas de la época actual por encima de fronteras y naciones. Sugiramos una comparación con la plástica moderna de otros países, y escojamos para ella, como ejemplo, una obra del escultor inglés más importante en la actualidad, la *Reclining Figure* (Figura Reclinada), de Henry Moore.

Debe advertirse que Moore y Ferrant no se conocen personalmente, y que jamás se ha preocupado ninguno de ellos con particular interés de la obra del otro. Y puede casi asegurarse que Moore nunca ha visto en la realidad una obra de Ferrant, y que éste tampoco ha contemplado un original de Moore. (Las fotografías de libros y revistas que uno y otro hayan podido ver, no pueden influir gran cosa en los principios estéticos de un artista.)

Y, sin embargo, puede establecerse una comparación. La misma inspiración en forma, idéntica armonía anima la expresión estructural de ambos artistas. Aquí se abre una escotadura a través de una curva, que se amplía en la línea perfecta y vuelve a cerrarse ; allí aparece una superficie descendente, un ritmo de movimiento que tiene su correspondencia en el juego de planos existente en la obra del otro artista; y aquí como allí son formas redondeadas las que determinan el sentido de la expresión plástica.

Por otra parte, los caracteres de los artistas son muy distintos, como puede apreciarse comparando las obras con más atención. La obra de Moore es grave, solemne, trágica; el grupo de Ferrant, juguetón, humorístico, irónico. El primero tiende a la unidad monumental de la forma; el segundo intenta resolver los problemas por un juego armonioso de libertad y contención.

Ferrant, partiendo de los elementos naturales, crea un conjunto de formas que recuerdan a veces conchas o gotas, y una división en diversos planos sabiamente ordenados, a los que acompaña un sentimiento muy sutil; sobre ellos reposan a veces las grandes masas de los cuerpos quebrados. Las múltiples formas particulares que Ferrant amontona como pedazos de roca, se agrupan en forma de torre en un todo, de manera que apenas parecen tocarse, y da la impresión de que el grupo se mueve, y que se ha convertido en el *mobile* de Alexander Calder, sin peso ni gravedad. Y no obstante, al contemplarlo más de cerca se aprecia con cuánta perfección se mantiene la gravedad, que da al grupo la unidad que alcanza su máximo en las formas monumentales aisladas.

A pesar de esto, la *Figura Reclinada* de Moore posee una monumentalidad más intensa. Su expresión formal recuerda la combinación de los huesos o la ramificación de troncos o raíces de árboles; pero a pesar de esto, proceden de la fantasía humana, y tienen una relación insignificante con el juego libre, voluntarioso, de la Naturaleza. La forma abstracta aparece pletórica de vida orgánica, que determina su ritmo y movimiento. A partir de lo animado, de lo humano sobre todo, llega la fantasía de Moore a la abstracción, mientras que Ferrant, por el contrario, saca de la materia unas

cuantas formas elementales que después compone, resultando así un conjunto que recuerda la apariencia humana. La *Figura Reclinada* de Moore está trabajada en un gran bloque, su tamaño supera al natural; mientras que el grupo de Ferrant, tal como lo vemos hoy, es pequeño, aunque concebido para grandes dimensiones.

Y aquí reside la diferencia esencial entre los caracteres de los dos artistas: predilección de Ferrant por las formas primitivas de la Naturaleza, su amor a la roca y el guijarro, elementos fundamentales de sus creaciones. Resalta la pronunciada semejanza entre su plástica y los grandes monolitos que surgen en el paisaje, e inmediatamente se vuelve el pensamiento hacia los vestigios de la cultura prehistórica o las obras de los pueblos primitivos. Se advierte que el *Grupo 47* está destinado a elevarse sobre el agua de un lago, o descansar en una espaciosa llanura, acaso en un paisaje castellano.

Ferrant se dirige con su obra a un grupo humano, no a individuos determinados, lo que le contrapone a Henry Moore. Para éste lo humano es decisivo; y no porque en su *Figura Reclinada* esté concebida la humanidad con más precisión que en Angel Ferrant, cuya pareja yacente no puede echarse en olvido; lo esencial es que la forma de Henry Moore parece salida de dentro, es dramática y evoca emociones y sentimientos que aluden al yo personal, no al mundo circundante. Se creería reconocer en uno de los artistas al hombre fáustico, y en otro al panteístico, según la concepción de Goethe.

Otro criterio puede servir para arrojar nueva luz sobre la originalidad de los caracteres de uno y otro: Angel Ferrant usa raramente, casi nunca, el dibujo como medio de crear formas, le basta una piedra bien formada, un pedazo de madera o una concha, para dar forma, mediante la unión de varios de tales cuerpos; sólo con algunas formas plásticas consigue con éxito lo que quiere expresar. Es plástico ante todo y sobre todo; un lápiz o un pliego de papel sólo los concibe como objetos materiales para formar figuras corpóreas; y todo lo que queda en el plano es extraño para él. Así crea los *objetos*, que constituyen lo mejor del conjunto de su producción. Vive en ellos el problema del tiempo y del espacio; esconden algo de la tragedia del siglo XX y, sin embargo, es como si el espíritu humano hubiese hallado aquí la salida de un callejón para entrar en la vía de un nuevo futuro de posibilidades estéticas de la plástica.

Estos *objetos*, compuestos con la más fina ironía —que a veces denota una afinidad esencial con Juan Miró—, juegan en el conjunto de la obra de Ferrant el papel que en Henry Moore ha asignado al dibujo. Tan original e importante es el medio de expresión de Ferrant, tan vasta es, por otra parte, la obra dibujística del inglés, que pueden citarse no sólo entre los mejores escultores, sino que también —y juntamente con Paul Klee y Marc Chagall—, entre los más famosos dibujantes del siglo XX. Los esbozos hechos por Moore durante los bombardeos de la segunda Guerra Mundial en las bodegas, y en los corredores del metropolitano londinense, representan quizá el cuadro más bello y conmovedor llevado al lienzo por la mano del pintor. Y también en este *Shelter Sketch Book* (Libro de Apuntes del Refugio), se encuentran siempre nuevas creaciones, esbozos abstractos para formas plásticas que confirman la originalidad de la rica fantasía y el vigor de las formas anheladas por el artista.

El observador de los diversos temperamentos artísticos se encuentra en ambos

casos, Ferrant y Moore, ante una plástica absoluta, de la que se puede afirmar, con buen sentido escultórico, que puede ser percibida por el sentido del tacto mejor que por el de la vista. En unas y otras obras se trata de un ejemplo de sabiduría, de una vasta experiencia y, sobre todo, de una gran madurez intelectual que sólo podían ser concebidas por almas de artistas que durante años trabajaron ensimismados, hasta llegar –en el apogeo de su potencia estética–, a su arte *clásico*. Y ambos artistas, a pesar de tener el uno más de cincuenta años, y estar cerca de ellos el otro, han conservado el vigor de una juventud interna como pocas veces se halla en el arte de nuestros días.

Anónimo [Santos Torroella, Rafael] et al.: "Debate en torno al arte abstracto", *Revista de Ideas Estéticas*, t. VII, n.º 25, Madrid, I/III-1949, pp. 75-107

Una ojeada a las producciones más recientes en los dominios de la pintura bastará para hacernos ver que asistimos hoy a un recrudescimiento general de las tendencias que, desde algunos años, han sido calificadas de "abstractas" y cuya mejor caracterización estriba en rechazar con inusitada violencia cualquier sentido imitativo en las representaciones de la realidad. Como ya señaló tempranamente Franz Roh, lo que se advierte aquí es un profundo desdén por el objeto, repugnando, "de antemano, la imagen de la naturaleza existente, en favor de un mundo, por así decir, exclusivamente espiritual".

Junto con las confluyentes o radicadas en el cubismo de una parte, y en el surrealismo, de otra, la tendencias abstractas constituyen los torcedores máximos de las inquietudes artísticas de este medio siglo próximo a colmarse, coyuntura en la que se nos brinda la mejor ocasión para recapitular las encontradas divagaciones y los múltiples trances —de anécdota y de teoría— que en su transcurso se han producido.

Cada una de las tendencias apuntadas aporta soluciones peculiares, o se paga, al menos, de hacerlo así; pero todas ellas, aparte de los elementos comunes a que la común circunstancia histórica ha dado pie, obedecen al mismo punto de partida: el de hacerse problema de la realidad. Ya no se da ésta por admitida simplemente, como algo que está ahí, inmutable y eterno, con solidez de apoyo necesario e inevitable, sino que en todas direcciones se desdobra o resquebraja, sugiere trasfondos sorprendentes y, en suma, tórnase problemática, para estímulo de interpretaciones audaces y comprensible justificación de apasionadas rebeldías.

Quienes ante las agudas inquietudes en los dominios de las artes que tal estado de cosas evidencia, adoptan una actitud de ira o de desdén y atribuyen aquéllas, las más de la veces, a gratuidad o a prurito de desbarajuste, sin otro ton ni son que el de escandalizar a las gentes, yerran, por de pronto, en no advertir que cincuenta años son muchos años para mantener en vigor determinaciones sin sentido, y que ningún fenómeno que, como el aquí indicado, rebase grupos y fronteras, deja de tener justificación histórica necesaria, por rayano en lo absurdo que pueda parecernos. Sólo por ello, y aunque no existieran razones más importantes, que sí las hay, desde el ángulo de observación de la teoría del arte, habría más que suficiente para intentar un estudio a fondo de las inquietudes antes mencionadas, de su problematismo inicial y de las soluciones que para su conjuro se nos brindan.

Entendiéndolo así, muy oportunamente, el Congreso Internacional de la Crítica de Arte, celebrado en París en junio del año pasado, propuso como uno de los temas fundamentales en sus deliberaciones el del "arte abstracto". Veteranos de la crítica, como los franceses Waldemar George y André Lhote, el británico Herbert Read, el italiano Lionello Venturi, el belga Víctor Sevrancx, expusieron sus puntos de vista respectivos, una vez en pro y otras en contra, acerca de la tendencia referida. Por su indudable interés, como testimonios de preocupación aguda por el destino del Arte de nuestro días, así como por hallarse estos temas casi inéditos entre nosotros, consideramos que no puede resultar inoportuno ni baldío verter aquí las aportaciones

de algunos de estos críticos al mencionado Congreso. Para mejor noticia y cabal comprensión de cómo se ha producido el planteamiento de llamado "arte abstracto" ofrecemos también dos textos aparecidos en la revista Cahiers d'Art hace varios años. Fueron redactados estos últimos por el pintor ruso W. Kandinsky, al que cabe considerar como fundador y máximo representante de la tendencia aludida, y por el profesor Alexandre Doerner, director por aquellas fechas del Museo de Hannovre. La ocasión les fué brindada por los *Cahiers d'Art* al dirigir esta publicación un llamamiento a los artistas y escritores de Arte que se interesaran por el calificado de "abstracto", con objeto de que respondieran a las acusaciones que contra el mismo se habían formulado. Estas acusaciones comprendían los cuatro puntos que transcribimos a continuación:

"Al arte abstracto se le acusa: 1.º de ser voluntariamente inexpresivo y por extremo cerebral, hallándose, por ello, en contradicción con la naturaleza misma del verdadero Arte, que es, esencialmente, de orden sensual y emotivo; 2.º, de haberse propuesto reemplazar la emoción proveniente de las profundidades abisales del inconsciente por un ejercicio más o menos mañoso y sutil, pero objetivo siempre, de tonos puros y de dibujo geométrico; 3.º, de haber restringido las posibilidades que se ofrecían a la pintura y la escultura hasta reducir la obra de arte a un simple juego de colores inscritos en formas de un racionalismo plástico muy restrictivo, todo lo más conveniente para el cartel y el catálogo publicitario, pero en modo alguno para las obras que se acogen a los dominios del Arte, y 4.º, de haber llevado al Arte, por despojamiento total y severidad técnica, a un callejón sin salida que frustra todas sus posibilidades de evolución y desarrollo".

Reflexiones acerca del arte abstracto

W. Kandinsky

Los pintores "abstractos" son los acusados, es decir, que tienen que defenderse. Han de demostrar que la pintura sin "objeto" es pintura realmente y que tiene derecho a la existencia junto a la otra.

Esta manera de plantear la cuestión es inexacta e injusta.

Estaría tentado a invertir los términos del problema y solicitar de los partidarios exclusivos de la pintura objetiva la demostración convincente de que sea ésta la única verdadera.

En otras palabras; que los partidarios de la pintura objetiva *demuestren* que el objeto es tan indispensable para la pintura como el color y la forma (en sentido restringido), sin los cuales no podría concebirse el arte pictórico.

La experiencia de épocas diversas ha dado lugar a pinturas que no recurren a la representación, aumentando de este modo el valor de los elementos indispensables: el color y la forma.

Algunas de nuestras pinturas "abstractas" actuales se hallan dotadas, en el mejor de los sentidos, de vida artística: poseen la pulsación de la vida y actúan sobre el interior del hombre por medio del sentido de la vista, *de manera estrictamente pictórica*. Del mismo modo puede afirmarse que no existen, entre las innumerables pinturas sin objeto de hoy, sino unas cuantas que se hallen dotadas de vida artística, en el mejor sentido de la palabra.

Quisiera subrayar brevemente que la etiqueta "abstracto" induce a error y resulta falsa si se la toma al pie de la letra. Pero en cuanto se me alcanza, el marbete "impresionismo", en su tiempo se creó y fué empleado para ridiculizar este movimiento. El término "cubismo", tomado literalmente, resulta una confusión trivial de cuanto de nuevo existe en el cubismo.

Los reproches que se le dirigen a la pintura "abstracta" me son conocidos desde hace tiempo.

Sería un callejón sin salida: los impresionistas, los cubistas, los expresionistas y los post-impresionistas, ¿no han tenido que escuchar las mismas profecías? Todas estas tendencias —así se denomina de ordinario a las revelaciones— han sido consideradas por la prensa, el público y los mismos artistas como "anárquicas" (entonces no había sobrevenido aún el bolchevismo), trayendo consigo una amenaza y destrucción del principio "eterno" de la pintura. La manera de consolarse era decir que conducían a un callejón sin salida.

Se afirmó que los impresionistas rebajan el Arte con su afición al paisaje, y que esta afición corresponde a una catastrófica disminución de la fuerza creadora. No se hablaba solamente de callejón sin salida, sino también de la muerte de la pintura, etc. Por lo que a ejemplos se refiere, no es difícil dar con ellos en la historia del Arte.

La naturaleza del Arte es eternamente inmutable, trátase de la pintura o de la música, por ejemplo. ¿Sería posible encontrar a alguien que sostuviera que tan sólo el *lied* o la ópera responden a la verdadera esencia de la música, y que la música sinfónica pura, esto es, intelectual y artificial, conduzca a un callejón sin salida? Hubo un tiempo en que se escuchaban afirmaciones semejantes.

Lo único que conduce a callejones sin salida es aquello que se vuelve de espaldas al espíritu, mientras que lo que de éste nace y se coloca a su servicio abre todos los callejones sin salida y conduce a la liberación.

Trabajo intelectual. Siempre resulta un tanto peligroso no apoyarse más que en el pasado. Es peligroso pretender que las novedades tienen que ser errores en virtud de que nunca hayan existido. Ante todo, por la simple razón de que nuestro conocimiento del pasado es en gran parte defectuoso. En efecto, pueden encontrarse con frecuencia en el pasado fenómenos estrechamente emparentados, cuando menos, con los fenómenos "más recientes"; pensemos, por ejemplo, en Frobenius y en sus descubrimientos de los tiempos últimos.

En lo que respecta al trabajo intelectual, tenemos derecho a afirmar que existieron períodos en la historia del Arte en los cuales la colaboración de la razón (trabajo intelectual) desempeñó un papel no solamente importante, sino decisivo. Resultaría, por tanto, innegable que el trabajo intelectual constituyó, entonces, una

fuerza de *colaboración* necesaria.

Además, podemos sostener con la misma legitimidad que, hasta el presente, el trabajo intelectual por sí solo, es decir, sin el elemento intuitivo, nunca ha dado pie a obras llenas de vida.

Pero lo más que se puede hacer es estar "convencido", "creer firmemente", profetizar que nunca podrá ser de otro modo, por la simple razón de que no *puede* sino ser así.

Tal es mi convicción personal, pero sin que me sea posible demostrarlo teóricamente. No puedo hablar sino de mi personal experiencia: mis tentativas de proceder de un modo exclusivamente "razonable" desde el principio hasta el fin no han alcanzado nunca una verdadera solución. Dibujaba, por ejemplo, la imagen proyectada sobre una superficie, que calculé previamente según proporciones matemáticas, pero ya el mismo color venía a modificar las proporciones del dibujo tan profundamente que no resultaba posible confiarse tan sólo a la "matemática".

Esto lo sabe todo artista para quien los elementos son cosas vivas. Por añadidura, tan sólo por lo que al color se refiere (haciendo abstracción de la forma en la medida de lo posible), la matemática "matemática" y la matemática "pictórica" resultan ser dominios completamente distintos. Cuando a una manzana se le añade un número cada vez mayor de manzanas, la cantidad de manzanas aumenta y puede ser contada. Pero cuando a un amarillo se le añade más amarillo cada vez, el color no disminuirá, sino a contrario (el que teníamos al principio y el tenemos al final no puede ser contado).

Pobre del que se atenga sólo a la matemática, a la razón.

La ley fundamental que rige el método de trabajo y las energías del pintor "objetivo" y del pintor "no-objetivo" es exactamente la misma.

Las obras *normales* de la pintura abstracta brotan de la fuente común a todas las artes: la intuición.

La razón, en todos estos casos, desempeña el mismo papel: colabora, trátense de obras que reproduzcan o no determinados objetos, pero siempre como factor secundario.

Los artistas que se dan el nombre de "constructivistas puros" han realizado ensayos diversos para construir sobre una base puramente materialista. Se propusieron eliminar el sentimiento "prescrito" (la intuición) para servir al tiempo presente "razonable" por medios adecuados a él. Olvidaban que existen dos clases de matemáticas. Y, además, nunca consiguieron establecer una fórmula precisa que respondiese a todas las proporciones del cuadro. Se vieron forzados, así, o a pintar malos cuadros, o a corregir a la razón con ayuda de la "intuición ya prescrita".

Henri Rousseau dijo un día que sus cuadros resultaban particularmente conseguidos cuando escuchaba dentro de sí y con extraordinaria claridad "la voz de su difusa esposa". Del mismo modo, yo aconsejo a mis alumnos que aprendan a pensar, pero que no pinten cuadros sino cuando escuchen la voz "de su mujer muerta".

Geometría. ¿Por qué a una pintura en la cual se reconocen formas "geométricas" se le da el nombre de "geométrica", mientras que a otra en la que se reconocen formas vegetales no se le llama "pintura botánica"?

¿Es que puede calificarse de "musical" un cuadro en el que pueda distinguirse sobre un lienzo una guitarra o un violín?

Se la reprocha a algunos pintores "abstractos" su interés por la geometría. Cuando en la Escuela de Pintura tenía que estudiar Anatomía (a la que no me inclinaba ninguna afición por ser pésima la enseñanza del profesor de la asignatura), mi maestro Antón Azbe me decía: "Los conocimientos anatómicos le son *necesarios* a usted, pero una vez ante el caballete *tiene* que olvidarlos".

Tras el período del paisajismo, una vez admitido éste, la prensa, el público y los artistas mismos se estremecieron de nuevo cuando, de pronto, se empezaron a pintar cada vez en mayor medida "naturalezas muertas". El paisaje, al menos, es algo vivo (naturaleza viva), se decía entonces, y por algo se le llama a este otro género "naturaleza muerta".

Pero el pintor sentía necesidad de objetos discretos, silenciosos, casi insignificantes. ¡Qué silenciosa resulta una manzana al lado del Laocoonte!

¡Un círculo es más silencioso todavía! Más aún que una manzana. Nuestra época no es ideal, pero entre las raras "novedades" importantes o las cualidades nuevas del hombre hay que saber apreciar esa facultad creciente de escuchar un sonido en el silencio. Y así fué cómo el hombre rumoroso se vió sustituido por el paisaje, más callado, y éste por la naturaleza muerta, más callada aún.

Se ha dado un paso más hacia adelante. Hoy, un punto dice más en pintura que una figura humana.

Una vertical asociada a una horizontal produce un sonido casi dramático. El contacto del ángulo agudo de un triángulo con un círculo no produce efecto menor que el del contacto del dedo de Dios con el dedo de Adán en Miguel Ángel.

Y si los dedos no son anatomía o fisiología, sino algo más, esto es, medios pictóricos, el triángulo y el círculo tampoco son geometría, sino algo más: medios pictóricos. Acaece que el silencio resuena más, en ocasiones, que el ruido, y que el mutismo llegue a adquirir una clara elocuencia.

Naturalmente, la pintura abstracta puede, aparte de las formas llamadas geométricas, muy rigurosas, hacer uso de un número ilimitado de formas libres, y junto con los colores primarios emplear una cantidad ilimitada de tonalidades inagotables, de acuerdo en cada caso con los fines de la imagen dada.

En cuanto a saber el por qué de que esa facultad, nueva en apariencia, comience a desarrollarse entre los hombres, trátase de una cuestión harto compleja, que nos conduciría demasiado lejos. Bástenos decir aquí que se halla ligada a esa otra facultad, nueva al parecer, que le permite al hombre tocar bajo la *piel* de la *Naturaleza* su esencia, su "contenido".

Con el tiempo, llegará a demostrarse con seguridad y netamente que el arte

"abstracto" no excluye en modo alguno la ligazón con la naturaleza, sino al contrario, que esta ligazón es mayor y más íntima de lo que fué en los tiempos últimos.

Aquellos que al ver algunos triángulos sobre un cuadro permanecen prisioneros de ellos, incapaces, por tanto, de ver la pintura, son los mismos que sobre cualquier figura masculina de la antigüedad hicieron poner una hoja de parra.

Pero, a mi entender, esa hoja de parra no poseía la virtud de hacerles abrir los ojos para la forma plástica de la antigüedad.

No olvidemos, además, que, como afirma en su historia del teatro un gran hombre de teatro, Nelidoff, nada se combate tan encarnizadamente como una nueva forma de arte.

Lo inacostumbrado enmascara el fondo: así acontece para la mayoría de los hombres.

El tiempo es el único capaz de cambiar este estado de cosas.

Consideraciones sobre la significación del arte abstracto

Prof. Alexander Doerner

Existe un medio para determinar la significación de las tendencias abstractas en la evolución de la pintura. Este medio es ajeno al gusto individual; es objetivo, puesto que su naturaleza pertenece al orden intelectual, y podremos dar con él indagando si la pintura abstracta comporta síntomas de una transformación y ensanchamiento de la imagen que el hombre se forja del universo.

La pintura es el reflejo de las representaciones que de la realidad se forma cada época. En nuestro caso, dicho se está que las nociones de espacio y materia se encuentran en primer lugar, puesto que ellas constituyen la base y el medio para el desarrollo de las otras representaciones de la realidad. Desde el descubrimiento de la perspectiva, esto es, desde hace unos cuatro siglos, domina la imagen espacial de la misma. El espacio, según ella, es considerado desde un punto de vista fijo, absoluto, como una extensión infinita, homogénea, de tres dimensiones, y las partes que en él se distinguen, como los volúmenes (macizos o transparentes), quedan netamente delimitados, recubriéndose entre sí desde el punto de mira en que uno se coloque.

Esta representación del espacio, objetivada por la construcción en perspectiva, ha sido fundamental hasta nuestros días. El cuadro ha sido siempre semejante a lo que se descubre desde una ventana; el marco de aquél reemplaza al de ésta; la porción del espacio se extiende ante nosotros como una escena considerada desde un punto de mira fijo.

Este principio no se modifica en nada durante el barroco ni en los períodos siguientes, y el impresionismo y el puntillismo no son más que los últimos productos de una concepción del espacio cuyos orígenes se remontan a la época del Renacimiento,

para concluir en nuestros días, en los que han quedado sentadas ya las bases para una nueva concepción de aquél.

El impulso fué dado por el Romanticismo al comienzo de la pasada centuria. El Romanticismo, como puede comprobarse por numerosos ejemplos, trató de resquebrajar, utilizando los medios más diversos, las bases de la antigua visión del espacio, haciendo saltar sus límites. El último acto de esta lucha, que se prosigue durante todo el XIX, lo constituye el expresionismo. Este es el estadio final de la evolución romántica, que concluye en la disolución completa de la antigua forma de la imagen. El Romanticismo subsiste en tanto que la representación del espacio comporta ese estado híbrido en el que aun no se han abandonado los fundamentos de la antigua imagen de aquél, pero ya han recibido las sacudidas de algunos elementos, en los que es preciso advertir la preparación de una nueva visión espacial.

El primero en aportar esta base esencialmente nueva es el arte abstracto. La novedad decisiva del cubismo es la sustitución de la visión perspectiva del espacio por el punto de mira relativo en relación con el punto de mira absoluto, es decir, por una "sobreperspectiva". La "naturaleza muerta" de Juan Gris (1913) muestra un violín en sus diversos aspectos; la parte del espacio y los objetos que en él se encuentran son presentados los unos junto a los otros desde un punto de mira variable (lo que recibe el nombre de "simultaneidad"). Los artistas consideran limitada y unilateral la visión tradicional del espacio; se dan cuenta de que, en esta última, lo esencial del espacio, es decir, *su extensión real en todos los sentidos*, no es aprehendida y que es menester moverse en el espacio para adquirir cabalmente conciencia de las tres dimensiones, lo que viene a querer decir que el punto de mira absoluto se sustituye por el relativo. Y es así como el cubismo descompone el espacio en cubos que, dejando de hallarse sujetos por el ordenamiento de la perspectiva, flotan libremente.

Mas, ¿por qué esos diversos aspectos del mismo objeto en el espacio se hallan reunidos y constituyen una imagen? ¿Qué es lo que sustituye a la ordenación de la perspectiva? Se requiere un sistema que muestre que las diversas facetas del espacio no sirven en su conjunto más que a la realización del nuevo espacio que se extiende en todos sentidos, evidenciando así que todas ellas son igualmente legítimas. Y como nosotros no podemos pasearnos y cambiar de punto de mira cuando contemplamos semejante composición, es preciso que los diversos aspectos del espacio que se hallan representados en ella permanezcan independientes y sean, a la par, puestos en movimiento los unos hacia los otros.

Y he ahí la razón de ser del fenómeno a primera vista sorprendente y que yo denominaría *contacto sobre-espacial*. También aquí los primeros indicios aparecen en los comienzos del Romanticismo, pero éste, en dicha época, se hallaba aún en conflicto con la ordenación de la perspectiva. Ahora los objetos próximos o distantes se delimitan por el mismo trazo: las superposiciones de planos en perspectiva desaparecen en los puntos decisivos. Tan pronto lo distante parece avanzar, tan pronto es, a su vez, el primer plano. Se trata de un perpetuo ir y venir bajo nuestros ojos. Por tal manera, *el factor tiempo se convierte en un elemento de la representación del espacio*. Se trata, con ello, de un fenómeno concomitante necesario a la relatividad del punto de mira.

Comoquiera que el contacto sobre-espacial y, en general, la esencia de la nueva visión del espacio no pueden ser mostrados sino por medio de formas abstractas, se concluye naturalmente por representarlas. *Pero la forma abstracta no es sino un medio para llegar a un fin, no es en sí misma ni ese fin ni lo esencial.*

Como consecuencia natural de subvertirse la representación del espacio, el marco del cuadro tiende a desaparecer, y ello en virtud de abandonarse la representación, ligada al punto de mira en perspectiva, del espectáculo que se descubre desde una ventana. Otra consecuencia es la de que deja *de representarse la materia concebida como una masa opaca*. De un solo golpe se abate también ese modo representativo medieval –la masa considerada como unidad trascendente de todos los cuerpos– al cual todas las épocas posteriores obedecieron como a un hecho inmutable. Debe desaparecer ese modo, puesto que desde un punto de mira relativo el espectador se ve obligado a imaginar las partes que componen el espacio como si se le ofrecieran, a la par, desde fuera y desde dentro. Esas partes son, a un tiempo mismo, cóncavas y convexas. Así desaparece, en un momento dado de la evolución del arte abstracto, como, por ejemplo, en el constructivismo del último período, la extensión absoluta de los cuerpos. La materia se descompone finalmente en simples superficies y en líneas simples, como ya puede advertirse anteriormente en Mondrian, en cuyas obras los planos quedan yuxtapuestos y no entran en movimiento sino en virtud de la contraposición de los colores, o bien haciéndose transparentes para penetrar los unos en los otros. *Así se produce en el espacio cúbico, inmóvil, extenso y rellenado con una masa compacta, el espacio concebido como entrecruzamiento de movimientos y de energías*. En el lugar de la extensión de los cuerpos sólidos, que evidencian y a la par edifican el espacio, he aquí la actividad de energías sin extensión, y entre ellas la tensión generadora de movimiento sin fin. Es una visión sobre-perspectiva y, a la vez, la forma más pura de representación del espacio, del cual se ha convertido en parte integrante la noción del tiempo. Si en el *cubismo* el contacto sobre-espacial producía un deslizamiento pasivo, posible tan sólo de adelante hacia atrás, en el constructivismo engendra un impulso real, activo y simultáneo hacia adelante y hacia atrás. Una comparación entre dos conjuntos arquitectónicos, tales como el castillo de Versalles y la *Bauhaus* de Dessau, demuestra que esta representación del espacio no se limita tan sólo a la pintura. La disposición del castillo y del parque de Versalles es el tipo ideal del ordenamiento frontal del espacio. La "perspectiva" del conjunto, en la que la masa de la construcción se prolonga por el ordenamiento de los jardines como un escenario, es rigurosamente frontal. El conjunto de la construcción y del parque es lo que le confiere al espacio su unidad. Masa y espacio han sido hechos tangibles en su extensión ilimitada; pero, no obstante, sigue siendo condición el punto de mira frontal.

Por el contrario, el *Bauhaus* de Dessau es un conjunto liberado de la masa, no se compone más que de planos y líneas, reflejándose en el espacio todas sus partes y afluyendo éste por todos los lados de aquél. Este conjunto no posee un punto de mira principal e inmutable. Para captar el carácter que le es propio se hace preciso dar la vuelta a su alrededor.

La predilección por el cristal y la repugnancia hacia todo cuanto se oponga (en forma de masa impenetrable, fachada de piedra o techo oblicuo pesado) al contacto con el espacio ambiente, interior y exterior; la predilección por los efectos de luz que

confieren una forma al espacio sin medios tangibles, y una masa de innovaciones en los más diversos dominios de la creación artística, no se explican sino por la modificación acaecida en la representación del espacio y de la materia.

En las artes plásticas, la pintura y la escultura abstractas poseen un valor capital en la nueva representación del espacio, pues es en ellas en las que puede expresarse con mayor nitidez la nueva situación.

Pero la cuestión no se plantea antes de saber si las nuevas representaciones reales persistirán en las artes plásticas. No será así bajo la forma de la *Neue Sachlichkeit* (*Nueva objetividad*), que no viene a constituir sino una nueva recaída en el Romanticismo. Bajo la denominación de "surrealismo" se hallan en curso tendencias muy heterogéneas, las unas representando el estadio cubista o pre-cubista, y las obras, verdaderamente creadoras, trasvasando la realidad a su nueva representación. En cuadros tales como "Cabeza", de Picasso, de 1926, o en las últimas composiciones de Hans Arp, la ausencia de masa, la "multilateralidad" del espacio, la relatividad del punto de mira se encuentran combinadas con representaciones nuevas de objetos y sus representaciones psíquicas consiguientes. Los efectos de esta transformación repercuten, desde hace varios años, en los diversos dominios de la pintura de objetos, como puede observarse a través de la mayoría de las grandes exposiciones.

Pero conjuntamente surge una nueva cuestión: la de si será posible, a la larga, no adquirir conciencia de esta noción de tiempo, convertida en parte integrante de nuestra experiencia vital del espacio, sino bajo la forma indirecta de una violenta comprensión sobre la superficie del cuadro. Ello será posible a la larga, toda vez que, paralelamente, ya ha sido inventada una forma de arte que hace desfilar ante nuestros ojos, exteriorizándolo, ese sentimiento del tiempo como parte de la experiencia vital del espacio, bajo una forma natural y libre. Me refiero al *film*. El secreto de la preferencia extraordinaria de que goza el *film* no reside en la pacotilla que produce aún en un 97 por 100, sino en el hecho de que se amolda mejor que otro procedimiento cualquiera a nuestra representación de la realidad. En él, la relatividad del punto de mira resulta posible bajo todas las formas, y lo mismo acaece con la penetración del espacio. La unión de espacio y tiempo se da en él de una manera absoluta. Los artistas abstractos, en virtud de una interior necesidad, como comprenderemos en seguida, obedecen a una representación cinemática (Eggeling, los cubistas, Moholy). ¿Y no será esta última, en cuanto a procedimiento, la que deba hacerse cargo de la dirección?

Si la representación fílmica continúa adscrita a la escena frontal, se dice de ella que es "teatral" en un sentido de crítica adversa. Los comienzos del *film* y, a su vez, también los del *film* sonoro se hallan detenidos aún en esta concepción escénica tradicional, semejante a la también condicional concepción del espacio.

Que el teatro, bajo su forma actual, no pueda satisfacer nuestras nuevas exigencias en lo que atañe a la representación de la realidad, puede explicarnos en gran parte la crisis por que atraviesa. Nuevos proyectos de teatro –tales como el de Gropius– tratan de disimular este defecto. Tales proyectos producen la ilusión del espacio indefinido, trasladándose de la escena al espacio, como de la pantalla en donde se pasa el film al espacio en donde se despliega. Ni siquiera en la danza debe dejarse de ir a buscar el impulso hacia nuevas transformaciones.

Pero el *film* también es superficie y posee, además, con respecto a la composición abstracta y surrealista, el inconveniente de dar siempre imágenes del espacio en perspectiva, compenétrense o no dichas imágenes, condicionadas como quedan por la cámara oscura, mientras que la pintura puede liberarse de esa perspectiva.

Esta es la razón de que el cuadro y el *film* se desarrollen paralelamente, cada cual con sus ventajas y con sus inconvenientes propios en cuanto a la representación ideal de la realidad tal como uno quiere percibirla.

Pero, ¿qué sería hoy de la pintura sin la acción de las tendencias abstractas? Se habría quedado petrificada en la tradición del barroco y habría perdido todo contacto con nuestra nueva visión del universo. Pues no sólo en la nueva arquitectura se traducen ideas fundamentales emparentadas con las de la pintura abstracta, sino también en una serie de concepciones científicas que no son, por su parte, sino fenómenos del mismo género que los de las artes plásticas. A título de ejemplo, daré aquí un paralelo entre las ideas nuevas de las ciencias naturales y la nueva especie de visión que ha adquirido la pintura abstracta por las vías instintivas del sentimiento. Por distantes que se encuentren estos dominios, nadie podrá negar que tales fenómenos paralelos han tomado pie, a la par, en el suelo común de una nueva concepción del universo.

Así, hemos podido advertir:

1.º Que desde hace poco las artes plásticas han abandonado la representación de la masa que, unida y compacta, se aparece como volumen, y la han sustituido por el entrecruzamiento de la energía sin masa.— Que las *ciencias naturales* proceden de este modo desde hace tiempo, pues ya sucede así con Roentgen.

2.º Que en arte, el punto de mira absoluto, inmóvil, de la representación perspectiva ha sido reemplazado por un punto de vista móvil, relativo.— Que en el caso de las *ciencias naturales* esto corresponde a la sustitución por el sistema relativo de las relaciones del sistema absoluto.

3.º Que en el arte abstracto, a la representación tradicional de las tres dimensiones del espacio se añade la de la cuarta dimensión, que es el tiempo.— Que la nueva Física habla de una continuidad del espacio y del tiempo.

Aproximaciones análogas pueden establecerse con otros dominios, tales como, por ejemplo, el de la literatura.

Así, pues, si se consideran, no los aspectos externos del arte abstracto, sino lo que constituye su esencia, puede afirmarse con objetiva certeza que la pintura abstracta no es una moda, sino un fenómeno históricamente necesario y de gran alcance. Sin duda, el gusto personal podrá no hallarse satisfecho, pero la razón no puede hacer otra cosa que reconocer el valor de tal fenómeno.

Realismo y abstracción

Lionello Venturi

Siendo la primera condición de un pensamiento claro y preciso la definición de los términos que para expresarlo se utilicen, es necesario recapacitar acerca de lo que se entiende por realismo y por abstracción. El realismo, como se sabe, es una modalidad del gusto que depende de la teoría estética de la imitación de la naturaleza. Pero esta última palabra posee muchos sentidos. Los señores Levejoy y Boas han registrado un gran número de éstos. Sería suficiente con que yo indique tan sólo dos:

1.º La naturaleza *exterior*, que es un concepto empírico, para denotar el conjunto de las cosas percibida por nosotros: una montaña, un río, un árbol.

2.º La naturaleza *del hombre*, es decir, sus sentidos y sentimientos diferenciados de la actividad intelectual.

Con respecto a la naturaleza exterior, es evidente que una imitación objetiva y pasiva no puede constituir arte, sino reproducción mecánica, como la de la fotografía. Desde Platón ha sido condenada la simple imitación de la naturaleza como inútil y nociva, considerándose la ilusión del engaño a los ojos como un acto de mala fe.

Por consiguiente, los verdaderos artistas de tendencias realistas no imitan a la naturaleza exterior, sino que representan la naturaleza del hombre, las reacciones de sus sentidos, la vida de sus sentimientos. Como se decía en tiempos del impresionismo, es el *temperamento* del artista el que modifica la realidad exterior.

En cuanto a la idea de *abstracción*, hay que preguntarse: ¿abstracción de qué? Si lo que se entiende es abstracción de la naturaleza exterior, resulta evidente que toda obra de arte constituye una abstracción y que siempre ha sido así. En efecto, la obra de arte necesita de una forma, conferida a lo que es informe, es decir, a un trozo cualquiera de la naturaleza. La forma es un orden intelectual aplicado a la materia; constituye, por tanto, el resultado de una abstracción.

Pero nosotros sabemos también que cuando una forma es la resultante del simple cálculo intelectual, lo que precisamente falta es el Arte. En consecuencia, la estética ha formulado ideas, como la de *creación*, y ha sugerido condiciones, como la de la *espontaneidad* (¿os acordáis del artista que pinta de la misma manera que florece el almendro?) para distinguir la imaginación creadora del trabajo cerebral.

Por consiguiente, la abstracción que a la forma artística le es propia es abstracción de la naturaleza exterior, de la materia, pero no de la naturaleza del hombre, de sus sentidos y sentimientos. Mejor aún, la forma artística es la forma de los sentidos y sentimientos que constituyen la materia de esa otra forma en que consiste el Arte.

Si se aceptan estas definiciones, resulta evidente que el llamado arte realista y el llamado arte abstracto son al propio tiempo concretos (es decir, reales) y abstractos (esto es, formales). No existe entre los dos sino una diferencia de grados, permaneciendo fiel el pintor realista a los datos inmediatos de la conciencia, mientras

que el pintor abstracto se interesa, sobre todo, por la elaboración de la fantasía más allá de esos datos inmediatos.

Por añadidura, los pintores, hoy, han planteado con mucho acierto este problema al calificar su ideal de *abstracto* y *concreto*, o cuando han denominado *nuevas realidades* a sus obras pertenecientes al género abstracto. La única objeción que puede hacerseles es la de que sus realidades no son nuevas, antes bien, siempre han existido: esas realidades son formas y colores.

A este respecto es necesario precisar que la imaginación del artista expresa las sensaciones y sentimientos de éste, no *por medio* de formas y colores, sino *en* las formas y *en* los colores. No existe ninguna otra realidad en el Arte. Las formas y los colores son los que constituyen la realidad artística. Ya lo sabía Leonardo cuando dijo que "un ciego, al abrir los ojos por vez primera, si no es artista, ve árboles, ríos o montañas; pero si es artista, lo que ve son líneas, formas y colores". No existe ninguna razón, por tanto, para creer que los colores, las formas y las líneas necesitan la ayuda de los ríos, de los árboles y de las montañas para representar los sentimientos del artista.

Por otra parte, la arquitectura ha revelado la manera de sentir del arquitecto sin tener que recurrir para ello a las cosas de la naturaleza. La columna no constituye la representación de un árbol, y, sin embargo, no puede negarse que sea una obra de arte. No existe ninguna ley estética que impida a la pintura ser tan abstracta como la arquitectura. La estética no posee otra finalidad que la de descubrir el carácter común de todas las obras de arte, que es en el que reside la razón de que sean arte cada una de por sí. Todas las tentativas de imaginar una estética de la arquitectura diferente de la que corresponde a la pintura, o de la pintura diferente de la que corresponde a la música, han fracasado. No existe, pues, ninguna objeción estética posible contra el llamado arte abstracto.

Entiéndase bien, sea cualquiera la preferencia que se tenga, se realizan obras de arte, obras maestras u obras fracasadas, según la presencia o ausencia de la imaginación creadora. Misión del crítico y no del esteta es estudiar cada obra y juzgar si ha logrado o no su propósito. La misión de la estética consiste en destruir todos los prejuicios relativos al gusto y afirmar el papel relativo que caracteriza a cada época frente al absoluto del Arte.

El problema de conocer el sentido actual de la evolución del Arte es, por consiguiente, un problema de gusto más que de arte, un problema de historia más que de estética. Y en este sentido me parece evidente que desde el comienzo de nuestro siglo pintores y escultores han adquirido mayor conciencia a cada paso de la autonomía del Arte frente a la naturaleza exterior; la idea de estilo predomina sobre la de la habilidad manual, y la forma encuentra su coherencia en sí misma. Esta tendencia del gusto nos ha proporcionado algunas obras maestras célebres y algunos artistas de gran envergadura; ha esbozado una nueva interpretación del mundo, y, por añadidura, se encuentra de acuerdo con los principios de la estética moderna. Además y por encima de todo, debemos tener confianza en los artistas, pues ellos saben lo que hacen y la historia nos dice que son los críticos y no los artistas quienes se equivocan con mayor frecuencia.

El llamado arte abstracto

André Lhote

En los tiempos heroicos del cubismo, una de las cuestiones más debatidas era la siguiente: "¿Hay que partir del plato para llegar al círculo, o, por el contrario, hay que partir del círculo para llegar al plato?".

Hoy, cuando ya se han olvidado esas discusiones y son los cuadros los únicos que hablan, advertimos que semejante acaloramiento en debatir cuestiones pueriles servía, por curiosa manera, para excitar el genio creador de los artistas y para que los críticos de arte, que juzgaban el valor de las obras por los argumentos invocados, mantuvieran en el público, aun cometiendo alguna falta desde el punto de vista profesional, una curiosidad propicia, en definitiva, a la más o menos rápida comprensión.

La pintura hoy, al igual que en tan sonados días, trata de encontrar a tientas su camino; pero en mayor medida aun que en la época del cubismo, artistas y críticos parecen conceder menos importancia de la debida a la argumentación. De esta sola es de la que me propongo trazar aquí el proceso, convencido de que con ello no ocasiono ningún prejuicio a los artistas, puesto que quienes posean genio ya lo pondrán de manifiesto más pronto o más tarde, a despecho de cualquier programa.

Lo que, a mi juicio, importa saber es si los argumentos invocados para conseguir el triunfo de la pintura falsamente llamada abstracta son susceptibles de conducir al público al estado de gracia que les permita simpatizar con una estética nueva.

He aquí, a mi entender, los tres argumentos más peligrosos y que es preciso refutar:

1.º "El Arte debe evolucionar a través de rompimientos sucesivos; debe sobrepasarse lo ya realizado anteriormente. Cuanto se mantenga ligado con el cubismo representativo, incluso con sus creadores, se halla condenado al estancamiento".

2.º "Ha llegado la ocasión de reivindicar para la pintura las prerrogativas de la música, la cual no se propone representar nada, sino que se expresa a sí misma".

3.º "Los artistas que todavía se complacen en representar objetos de la realidad, incluso si lo hacen con el máximo de arbitrariedad posible, quedan considerablemente rezagados. Ya nada significa el mundo exterior; tan sólo el mundo interior debe ser expresado, pues es el único que puede hacer vibrar el mundo interior del espectador".

A este tenor, será lícito preguntarse si el público de 1948, tan trabajosamente conducido por los críticos de arte de ayer a aceptar la estética de la máxima

transposición del mundo exterior (y de eso que, en buen francés, puede denominarse "la abstracción figurativa"), no se desalentará ahora si se le pide, de pronto, que renuncie a cualquier representación reconocible.

También estará permitido preguntarse si en virtud del retorno inexorable a lo que ya ha sido realizado una vez, el desaliento del público decepcionado no correrá el riesgo de favorecer una sórdida reacción en favor del arte naturalista, o si la abstracción cubista, tan trabajosamente edificada, no perderá toda eficacia. A este respecto, me permito recordar que la eterna ley de la alternancia, que obliga a un despiadado desfile de contrarios sobre la pantalla del mundo, se ve ayudada hoy más que nunca por la ley del mínimo esfuerzo.

En cuanto a la cuestión de las artes plásticas afectadas de musicalidad, resulta evidente que, tras la invención del impresionismo, el arte pictórico tiende a rebelarse contra la ley de la gravedad. El impresionismo y su austera derivación, el cubismo de 1912, cuyas innumerables facetas resuenan suavemente al ser tocadas por el arco divino de la abstracción, tienden a reemplazar la opacidad del mundo por su transparencia, su peso por sus alas, visibles dondequiera. El bitumio, preferido por el más grande de todos los pintores naturalistas, Caravaggio; el bitumio y las tierras, símbolos de la pesantez, dejan paso, al comienzo de los tiempos actuales, al arco iris o a los más sutiles juegos de los más claros valores. Cézanne, el padre de todos nosotros, denomina magistralmente a estos subterfugios "modulaciones". También él, por tanto, habla como músico; pero comoquiera que es pintor poderoso, posee el derecho a sustituir por los vocablos del músico los de los aprendices de pintor contemporáneos suyos, e incluso el de entremezclar los procedimientos de uno y otro arte, ya que, como dios de la pintura, conoce los límites de cada uno de ellos y sus coeficiente de elasticidad.

Resulta pertinente, pues, hablar de música a propósito de la empresa de espiritualización del mundo por los pintores modernos. Pero sería conveniente detener aquí la analogía, poniéndose de acuerdo en dejar a cada arte lo que le sea específico, y en cuanto a las de índole plástica, no pretendo llevar sus especulaciones a los dominios de lo imponderable, pretextando que la música sí puede hacerlo.

Por otra parte, también resulta conveniente recordar que el ideal de la no representación nunca fué el de los músicos, los más grandes de todos los cuales siempre se propusieron no solamente expresar las pasiones, sino incluso *pintar* aspectos de la naturaleza, de los animales y hasta de los objetos inanimados. Asignar a la música un ideal de gratuidad es, literalmente, violentar la verdad histórica.

El tercer argumento que ha de refutarse es el del solo "mundo interior". Hasta ahora, a los amantes de la pintura les impresionaban prodigiosamente los *mensajes luminosos* que surcan los museos. Cada mensaje era la expresión del "mundo interior" de un maestro. Estos prodigiosos vigías de las más humanas tierras desconocidas eran de una talla que les permitía aprehender sus fantasmas interiores sin el rodeo de la representación de los objetos exteriores. Si no lo hicieron así, no fue, ciertamente, por falta de inventiva, sino más bien por superabundancia de genio. Yo pido, por ello, que se les preste a los pintores modernos un poco de esta generosidad de los antiguos. Pido que se deje de espolear, por medio de sugerencias impertinentes, una

vanidad a la que ya son de suyo excesivamente inclinados los pintores de menor inventiva entre los jóvenes.

Hay que ir más lejos. En toda empresa artística existe una finalidad práctica: se trata, para el artista más desinteresado, de "comulgar" con los demás hombres. Esos confidentes, esos cómplices que cada cual busca en la masa, tienden a multiplicarse a medida que el ideal común adquiere mayor amplitud. Pero, decidme: si hay que comulgar con el mayor número posible de amigos, ¿cómo podrá llegarse a ellos si no es acumulando en la obra propia la mayor cantidad de elementos comunes? El dominio común es el laberinto de las formas reales y no quién sabe qué mundo interior cuyos meandros son inverificables y que sólo pueden interesar a su poseedor. Es preciso reconocerlo: cada hombre, si no es un místico o un santo, no se interesa más que en sí propio. El mundo interior del artista no interesará al espectador más que si puede reconocerse en él, y no podrá conseguirse ese reconocimiento sino a través del espejo de la representación exterior. Moraleja: no hay que buscar lo único, sino lo universal.

En fin, puesto que me es preciso concluir, recordaré, en dos palabras, que el genio de los pueblos, hasta el presente, hallaba su expresión en la representación de un mundo de formas condicionado por sus fronteras históricas. Suprimáanse estos límites materiales en beneficio de cualquier esperanto plástico, y al Arte no le quedará sino ir a colocarse entre las producciones anónimas, en el desierto espantoso del mundo mecanizado.

El problema del realismo y de la abstracción en el arte moderno

Herbert Read

Si el artista moderno, partidario del realismo o de la abstracción, se viese forzado a hacer una declaración acerca de su posición filosófica, no tendría más remedio que admitir que eso que recibe el nombre de "realidad" no es otra cosa que un suceso de imágenes inventadas por el hombre. Sin duda, existirán filósofos que no participen de esta opinión; pero, para el artista, el sentido del Arte depende del hecho de admitir como verdadero que la realidad es una concepción nacida del hombre, y que quien la inventa es el creador de imágenes, es decir, el poeta. La realidad se acomoda a las imágenes que concibe el artista, y esas imágenes extraen su validez de ciertas características, como la integridad, la consistencia, la viabilidad, la satisfacción pragmática, la satisfacción personal, etc.

Una época, una civilización, puede aceptar una serie particular de imágenes que se acomodan a sus necesidades y que constituyen la expresión de estas mismas. De este modo —y porque las imágenes, que son personales, engendran críticas e imitaciones en espíritus ajenos—, un estilo se crea como se crea una religión o una ciencia. Estilo, religión y ciencia, que poseen, respectivamente, una consistencia propia y que forman una serie coherente de imágenes. El error —un error que la especie humana repite con trágica frecuencia— consiste en pretender que una colección

particular de imágenes es eternamente verdadera. La realidad cambia según las circunstancias mismas en que nos hallamos, a través de épocas distintas.

En las circunstancias actuales, ¿no existe alguna razón particular para que un artista adopte uno u otro de esos variados tipos de imágenes o de símbolos, catalogados bajo los epítetos de realismo y de abstracción?

En la Unión Soviética existen, naturalmente, muy buenas razones para que el acento se cargue sobre el realismo y, en la disyuntiva, se suprime pura y simplemente la cualidad de artista. No creo en modo alguno que semejante prejuicio en favor del realismo socialista sea tan estúpido como los mismos rusos parecen dar a entender. Debe existir entre ellos alguna vaga noción del dilema existencial que preocupa al hombre moderno; aún diría más, debe darse entre ellos un cierto temor de que las soluciones concernientes a la creación de una realidad en Arte, o en sus relaciones con Dios, ofreciera una huída de la realidad misma, imposible de ser concretada por Stalin o por el Estado. La dictadura comunista no teme tan sólo a un cierto estilo artístico, sino que es el Arte mismo el que la inquieta, sean cuales fueren sus manifestaciones con fuerza suficiente para subyugar el espíritu de los hombres. Y, lógicamente, los soviets se han esforzado en reducir el Arte a su más estricta insignificancia.

Considero que una tendencia iconoclasta idéntica se presenta en ciertas fases del pensamiento moderno fuera de la Unión Soviética. Desde que Kierkegaard ha formulado su "lo uno o lo otro" existen pensadores ahincadamente preocupados en convencernos de que la confianza en la realidad creada por el artista conduce, finalmente, a la desesperación. No es ésta, a mi entender, sino la actitud de una edad que ha perdido todo contacto con la actualidad del Arte, de una edad que no puede concebir al Arte sino como una idea y que se halla completamente separada de la experiencia creadora, incluso en aquellos casos en que ésta se presenta bajo la forma humilde de la artesanía.

Personalmente, rechazo el "lo uno o lo otro" de Kierkegaard", así como cualquier teoría de la vida, u ontología, que insista sobre una simple y, con exceso, exclusiva reacción contra la experiencia. Existen diferentes modos de comprensión y diversas formas de expresarla. ¿En virtud de qué razón podríamos pretender nosotros que la vida, manifestada por la gran variedad de criaturas, no podría quedar comprendida sino dentro de una sola categoría de concepciones? La vía del Arte y la de la religión, del mismo modo que la de la ciencia o la del materialismo dialéctico, son alternativas igualmente válidas. La única cuestión que se plantea, en una valoración comparativa, es la de saber si una construcción particular favorece la continuación de la vida misma y la hace más intensa.

A este respecto, quisiera proponer una teoría acerca de esas tensiones recíprocas que, ya las denominemos realismo-abstracción, ya consciente-inconsciente, ya vida-muerte, constituyen en realidad la expresión de un proceso del mundo entero. La conciencia del artista va de un extremo a otro de esta tensión. Uno de los polos puede evidenciarse sin poder de atracción, y entonces el creador es enteramente realista o enteramente abstracto. Pero parece razonable suponer que un mejor equilibrio, incluso de no existir más que en el espíritu del artista, podrá realizarse por la abierta manifestación de las dos polaridades extremas de la expresión.

En este ir y venir psíquico, en esta alternancia de las fuerzas positiva y negativa de la vida, la libertad interviene en un punto determinado. Libertad que permite crear una nueva realidad. Solamente mediante esta hipótesis nos resulta posible explicarnos cualquier forma de evolución de la conciencia humana, al mismo tiempo que todo crecimiento espiritual. Existe una libertad de creación nueva, obtenida en virtud de la misma intensidad que engendra la conciencia estética. Un progreso, que es una evolución y que procede del acto mismo de la expresión.

Cualesquiera que sean las implicaciones filosóficas más vastas que estos hechos de experiencia estética puedan producir, plantean una cuestión que merece discutirse abiertamente. Pero si se me permite concluir con un punto de vista personal, confesaré que siempre me ha parecido que la oposición que subrayamos en la teoría crítica entre la razón y el romanticismo, y, para emplear términos filosóficos más importantes, entre el pragmatismo y el idealismo, no puede ni debe ser resuelta. Consiste puramente en las diferencias de la resonancia de cada uno, expresadas en el momento en que –simplemente, abandonados por todo y sumergidos en el abismo de la nada– interrogamos el sentido y la naturaleza de la existencia. Respondemos como podemos, es decir, según nuestra constitución psicofísica propia. Respondemos maravillados o con terror, y cada respuesta se expresa en un lenguaje particular, de estilo o de forma. Pero la poesía reside en la libertad, que es la que dicta nuestra respuesta. El Arte es, en suma, la afirmación, la aceptación y la intensificación de la vida misma.

El arte abstracto no figurativo

Víctor Servranckx

El arte abstracto no figurativo es un *no-algo*. Este no, esta *ausencia* de lo figurativo natural es lo que el público percibe en primer término. Pero esta ausencia, esta negación, no es el vacío. Pues el arte es abstracto no porque carezca de figuración, negativamente, sino porque es abstracto positivamente, porque plasma la "realidad nueva" de la abstracción actuante; realidad nueva indispensable, sin la cual podría reprochársele el no ser ni siquiera naturalista y, por consiguiente, de menos valor que el arte figurativo.

El arte abstracto no figurativo es un arte de acción, no decorativo, mural, agradable, sino agresivo y liberador, proponiéndose cambiar la faz del mundo. ¿Superficie plana? ¿Arte mural? La pintura no debe someterse previamente al muro, sino animarlo, hacerle entrar en la cuarta dimensión espacio-tiempo y conferirle su máximo esplendor y fuerza.

En el pasado, el arte abstracto se manifestó frecuentemente acompañado de la abstracción-síntesis del mundo, equivalencia plástica de la vida, no solamente naturante, sino naturada en la eclosión de sus formas visibles. Pero hoy sabemos, tras haberle consagrado largos años, que el medio naturalista que prevaleció anteriormente,

incluso si pudiera reinstaurarse de nuevo, transformado y rejuvenecido, alimentado por las investigaciones actuales, ya no podría servirnos para la elaboración de los fines del hombre. Actualmente, sólo por la abstracción cósmica, naturante, pero no naturada, el hombre no malogrará su destino.

El arte abstracto espiritual y mágico, ritual y religioso en su base, posee todas las ventajas si no abandona esta base sagrada y se mantiene como plástica pura, sin que lo espiritual se vea amalgamado con el materialismo sensualista.

La ausencia de figuración no le impedirá ser la desembocadura de las fuerzas instintivas y mágicas del universo, las grandes fuerzas inevitables que, para realizar sus poderes invisibles más allá del mundo formado actual, necesitan del hombre como obrero ejecutor. El pincel, por el que se prolonga la mano, se convierte en el resorte de un mensaje percibido para su transmisión exacta...

La expresión de la tensión del espacio únese a la ciencia en lo concreto y en lo abstracto, reconcilia al hombre, en su exteriorización, con el progreso mecánico ineluctable, coloca en sus manos las palancas de mando de la máquina y, en el otro sentido, en el de la concentración, reconcilia al hombre con el destino oculto, no ignorando aun por las edades en las que la humanidad se hallaba en sus comienzos. Hacia el redescubrimiento de ese oculto destino dirigen sus investigaciones esos verdaderos adivinos que son, actualmente, algunos plásticos iniciados. Han adquirido conciencia, por manera notable, del recuerdo que duerme en su sangre como un sueño antiguo, como el eco de un complejo planetario anterior al nuestro, en el cual se hubiera preparado espiritualmente al hombre.

Tenemos la impresión de que, en nuestros días, la crítica de arte se apoya con exceso en el valor de expresión individual privativa del artista, en la originalidad de éste. Leyendo tales críticas, llega a creerse que de cada artista digno de tal nombre se espera que sea un portaestandarte. Nosotros creemos que en los tiempos que vendrán la humanidad recibirá mejor servicio del artista que prosiga una verdad perfeccionándola hasta su plenitud, que no del artista que desplace los problemas por fatiga del verdadero problema inicial, no resuelto todavía.

La crítica de arte modernista no parece creer sino en los descubrimientos del artista que halla, indague o no, trabaje con ahínco o sin él; no cree lo suficiente en la virtud de transmisión entre los hombres de algo que no depende tanto del descubrimiento como de la realización en forma transmisible de hombre a hombre, único fundamento utilizable para un arte colectivo. El arte de mañana será colectivo o no será nada; pero si el arte muere, también morirá el hombre. Un arte colectivo no depende del genio enajenado, sino del trabajo metódico en torno a un conjunto de verdades espirituales, que continúen una experiencia conservada para ser transmitida de nuevo.

El arte abstracto también es un oficio concreto. El arte es un oficio.

Todo esto nos conduce a la comprobación de la insuficiencia del público que rodea al Arte. El arte moderno no triunfará si el público mismo no hace suyos los puntos de mira de dicho arte, y no los hará suyos más que si resultan transmisibles sin alteración. Para que así suceda, esos puntos de mira deben ser codificados en

fórmulas unificadas, esto es, simplificadas, pero no por supresión, sino por concentración de la más alta validez.

El vicio y el libertinaje son confusos y complicados; un gran amor es claro y sencillo. Un arte de artificio es complicado; un gran arte es luminoso en su rigor y en su fuerza.

La crítica no puede proseguir presentando el arte moderno como la expresión de un individuo genial en el artificio de su libertinaje. ¿Cómo queréis que la masa de los hombres pueda seguirlos? Por ello proponemos la resolución de que la crítica vaya al pueblo y le diga que el arte abstracto no figurativo, lejos de ser un descubrimiento reciente, no ha hecho sino recuperar una tradición milenaria que se había perdido; una tradición en la cual –a través de Asiria, Egipto, la Grecia antigua, Bizancio, China, India, África– las formas y los colores eran signos del espíritu antes de convertirse, desde el Renacimiento, en expresión sensualista de la materia.

Ory, Carlos Edmundo de: “Loa a una nueva exposición”, *Destino*, Barcelona, 19-III-1949

Angel Ferrant y Mathias Goeritz son dos jardineros iluminados.

Ellos, en una casa de la calle de la Palma, han introducido un jardín.

Ellos han hecho un jardín con sus manos y con sus sentimientos: un jardín inofensivo y cándido para la maravillosa entidad infantil. Todos los hombres y las mujeres pueden gozarlo.

Cuando he acudido a la Exposición he experimentado un calambre nervioso, predececor del arrobamiento. Me he creído en sueños, sobre un caballo con alas. Me he sentido irreal. ¡Quién iba a figurarse que tan lindo jardín cupiese allí dentro! Pues lo hay y no existe espejismo alguno. Aunque no se parece a los de la Naturaleza. Es diferente. No es vegetal. Nos referimos a un jardín hipotético. Algo que quisiéramos denominar el Jardín del Juego o el Jardín de la Novedad o, por último, el Jardín de los Siete Enanitos. Me he sentido enanito. Me he sentido niño de siete años. Me he sentido siete veces hombre y siete veces artista.

Estamos encantados y volvemos a soñar con los Reyes Magos y con los Cuentos de Hadas.

Lo que más me extraña es la gente que he visto paseando, o formando grupos, dentro de esos cuartos con sorpresa. Todos tenían la cara muy seria. Todos estaban medio indiferentes, medio comprometidos. Allí estaba el filósofo, como si nunca hubiera entrado en una barraca. ¡Qué gente más absurda! Tampoco estaban allí los propios jardineros, Angel y Mathias. ¿Por qué? ¡Trompetas, trompetas, trompetas! Además, ¡oh, crimen grandísimo!, a la puerta del abigarrado huerto he visto dos guardias de asalto. No me explico esta contradictoria gravedad. ¿Por qué semejante precaución, prudencia y academicismo solemne? Todo ello va en contra de este arte nuevo. Angel y Mathias son dos hombres sencillos y sinceros, que gastan piernas y manos, como todo el mundo, pero cuya alma es rica en colores, en formas y en ritmos. De aquí la belleza de sus producciones mágicas. La belleza, o sea la alegría... La alegría, o sea la índole más natural del espíritu sano. ¿Por qué, entonces, no reímos y gozamos? ¡Qué engaño se trafica! Entren y vean el jardín fantástico, lleno de invención, lleno de movimiento, lleno de poesía. Ha llegado el momento de manifestar nuestro contento y deleite, en vez de nuestro temor, puesto que no se trata de un arte embrujado. ¿No somos todos seres humanos? ¿No son ellos dos artistas? ¿No sentís deseos de aplaudir, de gritar y de componer un coro angélico? Si no es así, podéis salir fuera y que entren los dos guardianes armados. Yo y los postistas nos quedaremos admirando esta obra, hija de dos mujeres: la imaginación y la ingenuidad.

Angel Ferrant y Mathias Goeritz han desterrado la mentira. Porque son dos artistas sin ceros a la izquierda. Han desterrado la patología en arte; la extravagancia, el reclamo y toda suerte de onirismo sentimental. Aquí no hay virus plástico, ni colorismo enciclopédico, ni enajenamiento exótico, ni imaginación de arlequín, ni ingenio pasado de moda.

Aquí hay, sobre todo, una dulzura grande. Y una aptitud estética vital, emotiva, graciosa, aventurera, inocente. Hay niñez, es decir, frescura y verdad. ¡Qué más se puede pedir! Nosotros no podemos pedir más que lo que hay: Poesía.

Podríamos añadir estotra insinuación biocrítica: Son hombres enterados los que presentan hoy sus muestras fecundas. Son hombres que carecen de prejuicios histórico-artísticos. Hombres juiciosos, incansables, buscadores de estilizaciones estéticas superiores, buscadores de caballitos del diablo, buscadores de primitivismos matinales y arco iris. Son hombres de manos puras y espíritu plasmador.

Contemplan, espectadores, las esculturas y las pinturas de estos dos pájaros selváticos que vuelan bajo un cielo claro y sin nubes.

Westerdahl, Eduardo: “Angel Ferrant y su arte”, *Ínsula*, nº 43, Madrid, VI-1949

Angel Ferrant abre un nuevo período de su producción plástica con las denominadas esculturas móviles. Varias veces he escrito sobre Ferrant calificándolo como el hombre más ágil en la expresión artística de que disponemos en España.

Conectado a su tiempo, a nuestro tiempo de grandes inquietudes y velocidades, hemos visto, desde un punto de partida situado en 1925, las conquistas en el propio terreno de su espíritu que este hombre extraordinario ha realizado. Captar su rica personalidad a través de sus aparentes diversas muestras es una tarea de tipo monográfico, seductora por sí, pero impropia de los límites normales de este trabajo.

Para situar a Ferrant es necesario hacer historia de los procesos plásticos de estos últimos tiempos, de los empujones y mudanzas que ha recibido el volumen, de la estabilidad y quebrantamiento de su cuerpo, de los rigores a que los ha sometido esta época de penuria y crisis, de los halagos y miserias a que siempre se vió expuesta y de su comportamiento fiel a la propia verdad del hombre, a su revelación poética y a esa esencialidad reversible que nos dice de manera mágica Juan Ramón Jiménez en... “la transparencia, dios, la transparencia; el uno al fin, dios ahora sólo en lo uno mío, en el mundo que yo por ti y para ti he creado”.

Ese valor esencial de creación, de independencia del arte frente a las fuerzas que lo conturban y aprisionan, recogiendo muchas veces la crisis y angustia del hombre y otras su sueño, su irradiación constructiva, pero siempre dentro de la cosa creada, de la auscultación, del milagro y de salvar al hombre que naufraga en las aguas de la historia.

Pudiera venir a nuestra memoria el nombre de Picasso. Pero también pudiéramos recurrir a nombres atravesados como mariposas por un alfiler de oro: Goethe o Leonardo. En mayor o menor escala, a todos los grandes hombres los situamos en la historia por su capacidad de otear el futuro y por la captación de un nuevo fenómeno. Pero en ninguna época parece haberse registrado como en ésta mayor independencia, mayor autonomía expresiva, y más mutabilidad de escuelas, de tendencias desacordes, de problemas y de desvelo.

¿Para quién trabaja el artista? ¿Para quién? Jeanneret y Ozenfant ya contestaron a esta pregunta cuando quisieron localizar las apetencias del artista medieval. Ya lo tenemos, parecían exclamar, como dos hermanos siameses. El artista está en el medioevo al servicio del sacerdote, del príncipe y del magistrado. Y hace trabajos de tapizador, de gacetillero, de cómico, de maestro de escuela, de imaginero, de “fotógrafo”, de cuentista galante. Pero ¿a quién sirve hoy? Nosotros contestaríamos: al hombre y a la colectividad, acaso como en todos los tiempos, pero actualmente dispensado de muchos servicios humildes por el desarrollo mecánico industrial, por las invenciones y por la progresión lógica de la humanidad. Ya no es necesario explicar las cosas con escenas mudas narrativas de un suceso que debiera el pueblo tener presente: periódicos y libros, cine y radio, mantienen vivos los problemas. La fotografía ha inmovilizado las realidades de nuestro mundo visible, penetrando aún en lo que el ojo no recoge. Ya todas estas cosas son

lugares comunes y afianzan la posición no figurativa del arte, ya que hemos llegado a comprender ayudados por la ciencia en muchos aspectos, por el estudio introspectivo de la persona, que la emoción que nos puede producir una obra de arte histórica está no solamente sujeta a nuestra cultura, a un sistema de medios plásticos de valor universal, sino a una suma histórica de reverencia y a la emoción epidémica desarrollada en estos grandes lazaretos del arte: los Museos.

No es que vayamos a enfrentarnos con los museos como en los tiempos Dadá o en los manifiestos futuristas de Marinetti. Pero si aquella reacción saludable se produjo era como consecuencia de una necesidad de época, de la falta de función del arte naturalista. Desgraciadamente, todos estos manifiestos y reacciones siguen siendo válidos.

Pero ¿a quién sirve el hombre? ¿A quién sirven, concretamente en este caso, hombres como Angel Ferrant y su arte, como estos volúmenes que vulneran nuestro concepto de la escultura, de la realidad, de la tradición estática del volumen?

Angel Ferrant sirve en la misma proporción que Vitruvio o Le Corbusier, que Leonardo o Picasso, que Copérnico o Einstein, como tantos otros *spécimen*, que han transformando nuestras vidas y conceptos, enriqueciendo la palabra, el ojo, el oído y en general nuestra sensibilidad. Recuerdo cómo conturbó mi espíritu el año 1931 un libro de Ludwig Justi, una autoridad alemana de museos, comentando la colección de pintura moderna de la Galería Nacional, de Berlín, esta misma colección salvada en parte, que los alemanes vieron embalar y salir del puerto de Hamburgo rumbo a América del Norte, que ha sido paseada por las principales ciudades de América y que ahora es devuelta otra vez a Alemania para ser colgada como una de las grandes conquistas de la independencia del hombre. Así han venido las cosas a parar. El libro de Justi acababa de publicarse y llevaba el título *Von Corinth bis Klee*, es decir, desde el impresionismo secesionista, desde la aparición dionisiaca y brutal, hasta las últimas consecuencias enervantes de Paul Klee, creando un sistema introverso, excitante, a través de un humor infantil, entre ingenuo y cáustico. Era su compromiso con la sociedad en aquellos, menos que en estos, años difíciles, en que el expresionismo alemán pedía realidades para resolver sus problemas económicos y culturales. Klee huía a los ojos de Justi. Huía con hermosos juegos de colores, con caracoles y conchas, con nimiedades y coloraciones de cielo o vegetal. Era su contestación a su mundo en ruinas. Luchando con el compromiso, con su repertorio de figuras imbéciles, aparecía el propio dictado automático del hombre, la revelación, la construcción de un nuevo mundo y de una fuente actual de goce. Yo nunca pude admitir que la abstracción fuera una huida. La abstracción era el camino para construir al hombre nuevo, para dar con la forma de la materia que habría de utilizar en sus construcciones sometidas al progreso técnico y la reacción natural de su sensibilidad como consecuencia de su evolución intelectual.

Ben Nicholson, el pintor inglés de las grandes abstracciones, en la voluminosa obra monográfica que Herbert Read le consagra en las ediciones inglesas Percy Lund, Humphries & Co. Ltd., insiste en el problema con estas palabras luminosas: "Cada movimiento de la vida humana es afectado por la forma y

el color. Todo lo que vemos, tocamos, pensamos y sentimos, está conectado a esta influencia. Así, cuando un artista puede usar estos elementos libremente y en plan de creación, la influencia que ejerce en nuestras vidas es enorme, potencialmente considerada. El poder, por ejemplo, crear espacio (no espacio literario, sino espacio en sí), es seguramente de un valor incalculable. Yo creo también que, lejos de ser el arte abstracto una retirada del artista de la realidad (de encerrarse en una 'torre de marfil'), ha traído al arte, una vez más, a la vida cotidiana. Hay evidencia de esto en su espíritu común con su influencia sobre muchas cosas, como la arquitectura contemporánea, aeroplanos, coches, neveras, tipografía, publicidad, linternas eléctricas, estuches de lápices de labios, etc. Pero como todas las ideas más profundas, artísticas, religiosas, poéticas, científicas, musicales, su gran significado es comprendido solamente por unas cuantas personas, y el proceso parece ser que éstas lo traspasan a otras pocas, quienes a su vez lo ceden al resto del mundo, que inconscientemente lo incorporan a sus vidas. Un Rafael no es una pintura en la Galería Nacional, es una fuerza activa en nuestras vidas. Es interesante que durante la exposición de trabajos abstractos que yo hice en Londres varias personas de distintas profesiones escribieran diciendo que sentían una unión común entre sus trabajos y el mío: un diseñador naval, por ejemplo, escribió que era el grueso de un pelo, en el diseño, lo que decidía la velocidad o falta de velocidad en un *yacht*, y que parecía ser el mismo grueso de un pelo el que decidía el poder o falta de poder de un relieve. Esta gente parecía llegar a la raíz del problema mucho más que esos críticos que se ocupaban en dilucidar si eran trabajos en arte, y, si lo eran, por qué a primera vista eran tan distintos a los trabajos de Tintoretto.”

Estas palabras pueden en parte despejar la incógnita creada por hombres como Justi al enunciar una obra abstracta. El sentido de una colaboración y el establecimiento de una unidad se restablece. ¿A quién sirve Angel Ferrant en este caso concreto de sus esculturas móviles? Podríamos decir: al destino de la escultura, al desarrollo normal de las ideas que tenemos sobre la escultura, a la arquitectura que reclama sus aliados de animación estética, a la realidad poética del hombre, a la creación de un mundo nuevo y a la libertad de la persona. Nos encontramos ahora frente a unos nuevos objetos con movimiento, de construcción ceñida, volúmenes puros en sí que restablecen el principio concreto de sólidos, pero que participan de una fuerza expansiva, de transfiguración y dinámica, ajena a la estática, ajena a la pintura y en participación con el cine, con la música y con la poesía.

La pintura impresionista, reverberando en la luz de sus propios colores, creaba esta expansión y esta dinámica. Pero dentro de la línea de los futuristas italianos librarían la batalla. Pintores como Balla y Severini y escultores como Boccioni crearían estos nuevos ritmos expansivos. Sin embargo, el “Pájaro en el espacio”, de Brancusi, seguirá siendo una muestra ejemplar con la que habrán de contar los muros futuros, en cuya obra se resuelve la creación, la ingravidez, el volumen y la dinámica.

Algunas de estas composiciones pudieran relacionarse con la de Calder. Sin embargo, Calder parte del Constructivismo. Es decir, sus construcciones móviles, calificadas por los propios americanos como representativas del “humor yanqui”,

carecen de previa referencia y son elementales juegos de volúmenes con vida propia. A este respecto es interesante la reacción ante un Calder experimentada por el citado pintor inglés Ben Nicholson, y que tiene un alto valor descriptivo y entraña una nueva posición en el debate de clasificación artística: “La primera vez que me encontré un Calder –dice– fué en París hace algunos años. Pedí uno prestado y lo colgué en el centro del techo, en una habitación blanca que daba el Sena. Por la noche, con el río brillante, este objeto daba vueltas despacio, movido por la brisa, bajo los efectos de luz de las bombillas eléctricas. Una bola negra grande, cinco pequeñas blancas y una escarlata, también pequeña, daban vueltas en sus alambres entrelazándose, alrededor, por encima, por debajo unas de otras, con sus sombras persiguiéndose en las paredes blancas en un movimiento continuo y excitante. De pronto, al pasar por las esquinas, parecían aumentar su velocidad y desaparecer en el espacio al pasar por la ventana abierta a la noche. Tenía vida como el bullicio de la ciudad, como el río al pasar, como el olor de París en la primavera temprana. Pero no era una obra de arte como tantas personas piensas de una obra de arte prisionera en un marco dorado o muerta sobre un pedestal en uno de nuestros mausoleos de pilastras de mármol. Pero estaba viva.”

Estas obras de Ferrant se realizan más dentro de un concepto humanizado. Una figura, un maniquí, un relieve de la tauromaquia, sus célebres composiciones de utensilios conocidos, su serie gallega de objetos encontrados, sus esculturas para montañas o sus trabajos para jardines, se basarán siempre en un contenido de la realidad objetiva que le dará un rigor humano. Así, estas esculturas móviles son abstractas en cuanto evasión y retorno a determinadas realidades. Ellas no quieren ser sino cosas que deambulan entre nuestros problemas cotidianos. “Si estuviera en nuestra manos –son las propias palabras de Ferrant– un medio fácil, rico y variado de impulsar el volumen a nuestro gusto en el espacio, las posibilidades de expresión serían mucho más amplias, tanto, que en su evolución, lo que sería lamentable, se podría llegar a un realismo, el del cine, como la pintura llegó al de la fotografía. Pero, afortunadamente, los recursos, en este caso los resortes (un muelle o cosa análoga), son tan reducidos y las leyes físicas tan poderosas, que los límites en que ha de manifestarse la creación forzosamente son estrechos y lo impiden. Esta elementalidad no deja de ser la mejor amiga del arte.”

Dentro de este sentido elemental, Ferrant sitúa unas referencias, un título alusivo y la figura o el objeto adquieren un sentido real, bien sea una mujer hacendosa, una novia casquivana, una fiesta campesina o unos planetas en su fase amorosa. Por medio de abstracciones funciona en los problemas concretos del hombre. No se evade, se reintegra. Pero en este viaje que hace el objeto real al descubierto aparece un nuevo objeto, dotado de humor, de gracia y de insólita belleza.

Las esculturas móviles de Ferrant vienen a ser un nuevo elemento colaborador de la arquitectura. Recuerdo aquella célebre frase de Cocteau refiriéndose a un interior funcional.

–¡Qué bien está esto, pero qué lástima que lo hayan robado!

Faltaba, pues, en la arquitectura el elemento colaborador. Le Corbusier

acusó la crisis y hasta cierto punto sucumbió cuando en su célebre ático de la "Place du Village" conjugaba un bidet "standard" con un cuadros de abstracciones vegetales de Lèger, unas traperas de confección casera con una alfombra oriental, sillones de Viena con muebles de tubo, pieles de animales polares y lámparas opales de nueva configuración con tallas africanas. Aquello venía a significar un grito de locura en pleno aburrimiento. Pero aquello significaba ante todo una confusión y un claro acto de deserción.

Hombres como Ferrant contribuyen a situar el objeto plástico en el verdadero juego de la arquitectura. No es la decoración, sino el elemento llamado a crear los grandes acordes plásticos, a establecer la unidad, la síntesis y el estilo. El grito de Le Corbusier carece de sentido para el arte de Ferrant. La denuncia de Cocteau la corrigen estos hombres, que abren caminos, que tienden puentes, que enriquecen nuestras vidas y conceptos al pasar ante ciudades, amores y personas con los ojos abiertos y darnos luego el maravilloso relato de lo que han visto sus ojos de escultor, de lo que ha sentido su fibra poética y de lo que han realizado sus manos de artesano, a través de un dibujo lleno de rigor, de sólido aprendizaje, como una voz exacta, pro mágica y escuchada por vez primera, que no sabemos de donde procede, pero que se llama la voz de la creación o "el uno al fin, dios ahora sólito en lo uno mío".

Vivanco, Luis Felipe: "Realidad e irrealidad en el arte abstracto", *Escorial*, t. XX, n.º 62, Madrid, X-1949, pp. 537-544

¿Qué es la realidad del mundo frente al arte? ¿Qué realidad tienen las cosas? Crear es identificarse con la realidad, y esta identificación, a la larga o a la corta, adquiere su carácter de descubrimiento para los demás, que no habrían llegado hasta ella. El creador artístico se adelanta (tal vez quedándose retrasado en su contemplación activa que exige otro tiempo distinto del vital). ¿Es un adelanto, o un retraso, el que crea la comprensión o el malentendido entre su obra y el resto de sus contemporáneos? Cuanto más profundamente quiera identificarse con lo real, tanto más opuesta resultará su obra a las tendencias establecidas. Pero no se trata –cuando el creador ha alcanzado su madurez humana– de una oposición, por así decirlo, directa y polémica, sino secundaria, al par que necesaria. “Lo más importante de la forma, ha dicho Kandinsky, es saber si ha brotado de una necesidad interior o no.” (Aquí entra ya en escena una necesidad interior, en vez de un juego.)

La nueva realidad artística sigue perteneciendo a la realidad única del mundo. Pertenecía ya, desde siempre, y el espíritu no ha hecho más que desvelar o revelar un poco más lo que, a pesar de todas las apariencias, estaba ahí. O, diciéndolo en el lenguaje de los románticos: levantar el borde del velo de Sais (para encontrarse con que lo más misterioso era, precisamente, lo más real); la magia y el arte –el arte mágico– son apetencias humanas de realidad, de más realidad, de la mayor cantidad de realidad posible (religión). La ciencia y el arte empezaron siendo mágicos, y, tal vez, y en última instancia, no sólo el arte, sino también la ciencia, continúen siéndolo hoy día.

Para elevarse, el espíritu humano tiene que aspirar a lo hondo de las cosas y de la realidad del mundo. (Claro es que, por un lado, las apariencias no son la realidad y, por otro, la realidad plena y absoluta, a la que no llegan ni el arte ni la magia, es Dios.)

Cada día veo con mayor claridad que el problema del arte y de la realidad son el mismo. A través de las edades, son el mismo en Altamira, y son el mismo en Velázquez, y son el mismo en el arte abstracto contemporáneo. Ninguna de estas creaciones se detiene en la pura belleza idealista formal. Pero frente al realismo figurativo de Altamira o de Velázquez, el arte abstracto *no-figurativo* se caracteriza por una ofensiva de lo espiritual contra lo formal, es decir, por un replanteamiento formal a fondo del problema de la realidad. Por eso, el problema específico de este arte es el de hasta qué límite se puede adentrar el espíritu en sí mismo, sin perder contacto con la realidad. La expresión *arte no-figurativo* contiene una contradicción; el arte menos figurativo sería el naturalista, ya que la figura y la configuración es lo que pone siempre el espíritu. ¿Hasta qué punto existen realidades o configuraciones espirituales, independientes de toda comunicación con la *otra* realidad? ¿Y hasta qué punto pueden tener esas realidades espirituales existencia plástica, y descansar el espíritu casi inmediatamente en sí mismo, con la mínima intervención de la materia? (Debemos convenir, sin embargo, frente a las actuales creaciones *no-figurativas*, que la materia plástica ha sobrevivido a la forma, hasta llegar a suplantarla en algunos casos

extremos).

Dentro de este arte *no-figurativo*, y aun dentro de casi todo el arte contemporáneo, todos son casos extremos, algunos de los cuales caen ya fuera de los límites de la pintura o de la escultura (e incluso de la arquitectura). Es esta, quizá, la principal característica, que reúne a pintores de todos los *ismos*: *fauves*, cubistas, suprematistas, neo-plasticistas, superrealistas, etc.: un afán por extremar las cosas. Y es precisamente este afán el que, desde la psicología del artista, hace aparecer las actitudes de algunos de los más importantes –por ejemplo: un Kanchiusky o Mondrian– como actitudes pseudo-místicas. (Las llamo pseudo-místicas, desde un punto de vista católico, porque la comunicación de la realidad humana con la divina queda reducida a la de esa misma realidad humana con la del mundo, tomada en su dimensión más absoluta, pero sin llegar al absoluto de Dios). De esta comunicación de realidades es de donde brota la realidad plena de la obra de arte, lo mismo *figurativo* que *no-figurativo* (o *con-figurativo*, como yo preferiría llamarle). Pero en el proceso de la creación *con-figurativa*, todo el aspecto formal de la realidad de las cosas, ha sido negado y hasta suprimido. El artista, como el místico, se ha despojado de todas sus imágenes sensibles, para, a base de ese perfecto despojamiento, pisar el umbral de la realidad nueva de su obra. El lenguaje que emplean muchos artistas de esta época – inmediatamente anterior a la primera guerra europea–, entre ellos los principales creadores de tendencias *no-figurativas*, tiene también un gran parecido con el de los místicos. Por ejemplo, el pintor ruso Maleviitch, creador, en 1913 ó 1915 –la exactitud de la fecha ha suscitado grandes polémicas– del movimiento *suprematista*, que cae plenamente dentro de lo abstracto, ha escrito en su inevitable manifiesto:

“La subida a la cumbre del arte moderno es penosa y llena de tormento..., pero, a pesar de todo, satisfactoria. Las cosas habituales se deshacen más y más; a cada paso que uno da, los objetos se esfuman un poco más en la lejanía hasta que, por último, el mundo de las nociones habituales –en el que, sin embargo, vivimos– se borra por completo”.

Y más adelante:

“El sentimiento de satisfacción que experimentaba por la liberación del objeto, me llevó cada vez más lejos en el desierto, hasta llegar allí donde ya no había nada auténtico, a excepción de la sensibilidad. Y así es como la sensibilidad se hizo la sustancia misma de mi vida”.

Es un lenguaje impresionante y sincero, el que emplea aquí Malévich, que, precisamente por ser más propio de un místico que de un pintor, denuncia la crisis espiritual –interna al par que colectiva– de que ha brotado. Subida a la cumbre. Pena y tormento. Liberación de las cosas. Desierto. Y todo ello para caer en los extremos de una sensibilidad exclusiva, después de una visión y de una actitud negadoras del mundo.

Por aquellas mismas fechas, Max Jacob, convertido al catolicismo, traducía al francés *El libro del amante y el amado*, de Raimundo Lulio. Y hablando de las *Ventanas* o de los *Ritmos simultáneos*, del pintor francés Delaunay, que se aparta del cubismo en busca de la abstracción más pura, la crítica va a emplear, en español, la expresión: *todo y nada*.

Todos los grandes creadores abstractos han tenido que pasar por esa nada de la imaginación pura o de la sensibilidad pura, o de algún otro ingrediente de la íntegra actividad espiritual, tomado individual y aisladamente. Pero ¿puede decirse que sea un *todo* a lo que ha llegado a través de esa nada? La famosa frase extremista española está muy bien cuando se trata de jugárselo todo a un *todo* efectivo. En el terreno del arte *no-figurativo* se trata más bien de una aspiración hacia la totalidad. Existen, en el origen una serie de ritmos o impulsos rítmicos elementales expansivos que, al llegar a su imposibilidad de infinito, tienden a concentrarse en una configuración abstracta sin figuras. El resultado, en la mayoría de los casos, no puede ser más modesto, pero no deja de reconocerse, junto a la autenticidad y a la fecundidad de los descubrimientos, esa modestia de los resultados.

Aunque contemporáneos del cubismo, primero, y del superrealismo, después, las tendencias más puramente abstractas se diferencian radicalmente de estos dos movimientos y actitudes pictóricas. Claro es que aquello en que se diferencian del cubismo es distinto de lo que se diferencian del superrealismo. Frente al espiritualismo a ultranza –y sin objeto– de un Kandinsky, el cubismo adquiere una decidida vocación de impureza. Y es esta vocación la que le hace pintura *cien por cien*. No cabe, ni un arraigamiento más hondo en la realidad, ni una más clara y vigilante conciencia de ese arraigamiento. Tal vez el momento cubista dure poco –demasiado poco, para mi gusto–, pero ha hecho posible la madurez de tantos artistas! No sólo de los escasos que le siguieron siendo fieles, sino también la de aquellos otros que, como un Carrá en Italia o un Cossío entre nosotros, han evolucionado desde sus postulados juveniles dentro de una dimensión más figurativa. La influencia del cubismo siempre resulta beneficiosa a la larga. Su principal descubrimiento ha sido, tal vez, el relativo a la suficiencia de la materia pictórica, una materia que, al independizarse, organiza los valores líricos del cuadro. Hasta el mismo color queda sometido como nunca a su condición material. Para los primeros abstractos, en cambio, el color era lo más importante (era, casi, el único superviviente). Puede decirse que, inmunes a lo negroide, son, en cambio, los más influenciados aún por el impresionismo, a través de las teorías científicas de un Signac.

Las diferencias entre las tendencias abstractas y el superrealismo son de otro orden. El período de los *ismos* se caracteriza por una decidida participación de las potencias más oscuras del alma en el proceso de creación. La influencia del arte negro, por ejemplo, no es sólo de orden formal o expresivo, sino, por así decirlo, anímico y mágico. Se llega a dar expresión a estados de alma semejantes a los del primitivo actual, es decir, instintivos, subconscientes y hasta bestiales. Pero debido a esa tendencia al extremismo que veíamos antes, al par que las potencias oscuras, por un lado, adquiere mayor vigencia; por otro, la conciencia vigilante, si ebria de algo, de lucidez y de iluminación: de ardiente humanismo secreto.

Se trata de una lucidez y un humanismo orientados hacia una humanidad *normal futura*. Es decir, las obras de estos pintores están libres de todo deformismo desesperadamente impotente (expresionista, o fauve, o negrista), pero también *han llegado* a estar libres de todo *maquinismo* (y en esto se apartan de la actitud típicamente futurista). No valía la pena liberarse de los objetos naturales para caer en la servidumbre de los mecánicos e industriales, y crear o representar nada más que

objetos de objetos, sin referencia a ninguna realidad auténtica o viva. Precisamente, todas estas tendencias artísticas se nos aparecen hoy día en la distancia bajo el trágico signo rimbaudiano, teniéndole que hacer frente a la misma civilización mecánica dentro de la que viven.

Poseen estas obras una referencia inmediata a la vida del espíritu, concebido como espíritu de geometría, y, mejor, aún, como espíritu de arquitectura. Dentro de este espíritu resulta mucho más difícil determinar dónde termina lo concreto y empieza lo abstracto. (Las Pirámides son concretas y abstractas al mismo tiempo, y están, por un lado, en el límite entre la geometría y la arquitectura, y, por otro, en el límite entre la arquitectura y la Naturaleza.) A través de lo geométrico puro vuelve el arte abstracto a ponerse en contacto con la Naturaleza. Porque, además de su valor en sí, la geometría tiene un valor como configuración de lo natural. En este sentido, la arquitectura es el arte de la configuración, por excelencia, y todo orden arquitectónico –no sólo los famosos órdenes griegos o renacentistas, sino el mozárabe, el lombardo, y el románico, como órdenes espaciales y no sólo ornamentales– se imponen a la Naturaleza desde su más íntima y objetiva comprensión formal. Por eso, a la base de toda creación genuinamente arquitectónica –como las Pirámides, hay una intuición geométrica de lo natural. Podríamos emplear la palabra “cósmico” para designar el resultado espacial –constructivo de esa intuición. Sólo que raras veces ocurre que la intuición fundamental pueda desarrollarse sin el auxilio de todas esas otras formalidades de orden cultural o tradicional que, al condicionar temporalmente a la obra arquitectónica, hacen posible la aparición del estilo. Las Pirámides no tenían –y no tienen– estilo, propiamente hablando, como tampoco lo tienen ciertas estructuras del bizantino, del mozárabe o del gótico. Pues bien, hacia esta falta de estilo de la intuición arquitectónica es hacia la que se dirigen las mejores creaciones plásticas *con-figurativas*.

Por eso, en su reciente folleto titulado *No (Posizione dell'architettura e delle arti in Italia)*, ha podido decir Alberto Sartoris: “Para justificar su supervivencia en los tiempos modernos, la escultura italiana debe convertirse en una *arquitectura de formas no habitables*, siguiendo ese ritmo fascinante y universal que, sirviéndose igualmente de la realidad y de la metáfora, crea un mundo alusivo, poético, mágico”. Y, en la misma página, unos renglones antes, ha podido oponer el “yo *titánico* del sentir de Arturo Martini” al “yo *narcisista* de sus contemporáneos”. El mismo Sartoris, en su conferencia de Santillana del Mar, con motivo de la Primera Semana Internacional de arte abstracto, ha sostenido que “el arte abstracto asigna a la forma plástica una dirección que la orienta hacia la altura, le imprime una naturaleza propia, amalgamándola con el cuerpo mismo de una construcción absoluta”. (Ya no es este lenguaje de rústico, sino de arquitecto.)

No debemos creer que las obras abstractas son el fruto de una irresponsable audacia juvenil y revolucionaria. En la construcción absoluta del cuerpo del cuadro tendrán que armonizarse, orgánicamente, todos los impulsos creadores que acuden desde diversas fuentes. El cuadro, como integración viva, mejor aun que como unidad estática, supone una cierta madurez alcanzada. La misma tendencia abstracta de la pintura no es invención de jóvenes ilusionados y rebeldes, sino de pintores ya maduros y de vuelta de otras actitudes. Cuando Kandinsky, al que podemos considerar como el

Picasso del espiritualismo abstracto, pinta, en 1910, su primera acuarela abstracta, tenía ya cuarenta y cuatro años. También el pintor holandés Piet Mondrian cuando, unido a Theo Van Doesburg, lanza la revista *Stijl*, en Leyde, el año 17, fundando así el neoplasticismo (opuesto a las intenciones *Dada*), tenía ya cuarenta y cinco años y llegaba a su nueva posición desde el cubismo. Fuerza, nobleza, calma, serenidad son cualidades que viene atribuyendo la crítica positiva al arte de Mondrian, otro místico (o pseudo-místico) de la pintura. Tenacidad, humanidad, heroísmo callado y perseverante son también virtudes humanas que le corresponden.

Kandinsky y Mondrian son dos figuras culminantes y decisivas dentro de las múltiples constelaciones europeas de los primeros maestros *no-figurativos*. Al margen de la tendencia, pero afines a ella, están esos otros grandes nombres solitarios que logran afirmarse sin necesidad de pertenecer *de por vida*, a ningún *ismo*: el del escultor rumano Brancusi, el de nuestro Joan Miró, el del pintor alemán, residenciado en Suiza, Paul Klee, el del inglés Henry Moore...

Hablando de este último, podríamos emplear la expresión *yo titánico*, que Sartoris aplicaba a Martini. Porque Moore, como vocación de estatuaria, vuelve a plantearse el problema de las posibilidades escultóricas del cuerpo humano. Si, en nombre del más exaltado espiritualismo *con-figurativo*, había que suprimir el cuerpo con el resto de los objetos naturales, la realidad del cuerpo humano no se dejaría vencer tan fácilmente. El camino de la interioridad, después de descubrir todos sus desiertos inhabitables, vuelve, con Moore, a la construcción de la realidad de esos cuerpos en los que la forma viviente ha sido traducida en forma escultórica. Henry Moore hizo un viaje a Italia, y según el crítico Geoffrey Grigson, durante su estancia en Florencia, permanecía ritualmente todas las mañanas media hora en la capilla de Nuestra Señora del Carmen, contemplando las sólidas y solemnes figuras humanas agrupadas en los muros por Masaccio.

Esta contemplación del Masaccio por Moore nos lleva a la constatación de lo que podríamos llamar la peculiar tradicionalidad del arte abstracto. Sobre esta tradicionalidad estuvieron de acuerdo los tres conferenciantes de Altamira: Gasch, Sartoris y Westerdahl. Sobre esto y sobre tantas otras cosas, como, por ejemplo, no hablar para nada del arte como juego, ni de deshumanización del arte, ni de anti-museísmo, ni del artista *engagé*, ni de superrealismo...

Saura, Antonio: "Las últimas publicaciones sobre arte moderno", *La Hora*, 2ª ép., n.º 40, Madrid, 4-XII-1949

En determinadas librerías especializadas en la venta de libros artísticos aparecen a menudo ejemplares de ediciones limitadas, tiradas cortas muy interesantes que, en la mayoría de los casos, no alcanzan el éxito de venta que merecen. Son ediciones de indudable valor, pero no asequibles a todos. No solamente por su precio – necesariamente elevado por su carácter minoritario y exclusivo– sino por porque, y debido también a su poca edición y difusión, no se hallan a la venta del gran público.

Entre las últimas ediciones de obras de corta tirada destacan, sin ningún género de dudas, las que Mathias Goeritz nos ha ofrecido durante su estancia en España. Mathias Goeritz, nacido en Danzing, ha residido durante muchos años en nuestra nación y actualmente se encuentra en Méjico, en donde, según noticias, está trabajando copiosamente, con tanto entusiasmo como trabajaba aquí. Mathias Goeritz, además de ser un pintor muy interesante, que ha conseguido quizá lo más difícil para un artista joven: un estilo, y la permanencia segura dentro de él, es un luchador incansable y un editor de buen gusto.

La idea que presidió la colección "Artistas Nuevos", dirigida por él, es la de publicar un corto texto explicativo y a continuación una colección de doce dibujos. El último volumen aparecido, final de una serie de cuadernos, es el titulado "Los nuevos prehistóricos", con un poético prólogo de Carlos Edmundo de Ory.

Los nuevos prehistóricos son todos aquellos artistas de alma joven que prefieren la simplicidad de expresión, el juego sencillo de formas y líneas imaginadas, emocionadamente combinadas, para expresarnos con potencia utilizando un lenguaje abstracto. Los artistas elegidos en la publicación de dibujos, a pesar de diferir grandemente unos de otros en tendencias y resultados, pueden muy bien unirse bajo el lema que titula el cuaderno. El escritor nos dice en el prólogo que "Los nuevos prehistóricos", siempre jóvenes, se dirigen hacia el porvenir infinito y abierto desde la matriz prodigiosa del principio, recibiendo el estímulo magnífico del pasado remoto". Y más tarde nos advierte, necesariamente para evitar confusiones y malas interpretaciones, que "no calcan el arte anónimo, ingenuo y divino de la prehistoria; las imágenes, escenas, y demás concepciones del mundo cavernario, revelan, en sus espíritus, una afinidad de emoción estética y de purificación hacia los cuerpos naturales". Ciertamente, es así. El mismo Mathias Goeritz, cuando nos habla con entusiasmo de las prodigiosas pinturas de las cuevas, nos advierte que Altamira para él, y para todos los artistas encuadrados bajo su advocación, no es otra cosa que un nombre representativo, un patrimonio necesario como base segura, un punto geográfico que, además, reúne la maravillosa cualidad de inspirar a los artistas que contemplan las formas ancestrales del arte más puro.

La colección de dibujos está presidida por una de las soberbias litografías de Picasso, tan imitadas en la actualidad. Un dibujo en bermellón del propio Goeritz, nos muestra unas características formas de su obra. Entre los mejores dibujos podemos citar el del ceramista mundialmente conocido Llorens Artigas, que en su simplicidad y tosquedad resulta muy interesante. El de San José; el "toro-lechuza-mujer", como lo ha

querido bautizar, con su mirada inocente o bufa y los atributos reconocibles de los tres seres antedichos, posee un humorismo muy fino. El dibujo de Ferrant, airoso en su equilibrio es quizá, el más representativo de todos de la obra personal de un artista.

También figuran los nombres de Nieva, Laguardia, Aguayo y Lagunas, representados con un dibujo cada uno.

El cuaderno, como todos los de esta colección, está impecablemente editado. ¿Es difícil encontrar un libro, siquiera sea un folleto, conseguido plenamente, al que no se le pueda poner ningún pero, salvo el de su precio excesivo? Sí; muy difícil, por no decir imposible. Raramente se hallará en las ediciones españolas, que carecen de una dirección escrupulosa y rígida. Pues bien; aquí tenemos una muestra. No muy importante, porque aunque no se trata de ningún folleto, tampoco llega a ser un libro, pero sí suficiente para que pueda servir de modelo a posteriores ediciones de este estilo.

Santos Torroella, Rafael: "Joan Miró en su estudio", *Índice de Artes y Letras*, n.º 26, Madrid, II-1950

Joan Miro vive y trabaja aquí, en un rincón de la Barcelona vieja, donde ha vivido y trabajado casi siempre, rodeado de sencillos afectos familiares. Quien le visita percibe desde el primer instante que la atmósfera bajo la que se halla sumergido el pintor rezuma serenidad, orden, sencillez. No nos salen al paso colgadas de las paredes, esas obras tuyas, que estamos impacientes por conocer. ¿Es que el pintor no quiere abrumar al visitante, ni que éste se siente comprometido a emitir elogios, sinceros o no, pero siempre apresurados? Hace años, en París, confesó a un periodista, que fué a interrogarle, que, una vez concluido un cuadro, ya no le interesaba en absoluto:

– No puedo ver ninguna de mis obras –le dijo–. No tengo nada mío en casa, y hasta prohíbo a mi mujer que cuelgue nada en esos muros.

Subimos al estudio. Nada aquí, ni los objetos insospechados que exornan las paredes –un pedazo de corcho, unos viejos alambres retorcidos– sobresalta al visitante. En un extremo, un velador metálico, obra del escultor norteamericano Alexander Calder; en otro, un mueble con gran número de cajones, en los que se contienen los buriles y demás utensilios para grabar; casi en el centro, la mesa, donde, sobre una especie de atril, reposan sus pinceles, en perfecto orden y apuntando hacia el techo de la habitación como minúsculos cañones antiaéreos. Acaso, en una pequeña repisa advertiremos algún libro: San Juan de la Cruz, Rimbaud, Prevert... La poesía es el mejor y más constante alimento espiritual de Joan Miró. Y ¿es que no tendríamos que colocarle a él, por su pintura, entre los grandes poetas de este siglo? Entre mis mejores recuerdos de la primera visita que hice a su estudio está el del vivo interés con que me pedía noticias, nombres y títulos de la producción poética española más reciente.

Contra uno de los muros del taller hay un gran rintero de telas, clavadas en sus bastidores y vueltas contra la pared: son obras que se hallan en curso de ejecución y que, tras los primeros esbozos, descansan allí, a veces por espacio de años, hasta que el artista las reemprende de nuevo. Uno de los procesos de ejecución a que son sometidas estas obras es el siguiente:

La operación inicial consiste en coger uno de esos lienzos, y, sin atenerse a fórmulas previas, recubrirlo de diversos colores, dejándose guiar libremente el pintor por su instinto de colorista extraordinario. Hay algo en esto de salir a la aventura, abandonar el camino real para, bosque adentro, tropezar con lo inesperado, con esa sorpresa que constituirá siempre el clima mejor para el arte o la poesía. –Yo pinto –ha dicho Miró– como si fuera andando por la calle. Recojo una perla o un mendrugo de pan; y eso doy, lo que recojo. Cuando me coloco delante de un lienzo no sé nunca lo que voy a hacer, y yo soy el primer sorprendido de lo que sale.

En ocasiones, Miró "trabaja" el lienzo con materias, al parecer, extrapictóricas, pero cuyos valores táctiles o cromáticos le seduce; o frota las manchas de color, con objeto de conseguir un enriquecimiento de matices en esas manchas preliminares. Una

vez hecho esto, deja el cuadro vuelto hacia la pared, para que "descanse", para que "germine" por sí propio, como la semilla echada por el labrador en el surco. ¿Cuánto tiempo permanece así? Imposible determinarlo. Miró volverá a él en el momento oportuno: cuando se halle en disposición de reemprenderlo, o cuando una necesidad interior se lo reclame. Entonces, otra vez el cuadro sobre el caballete, lo contempla sin prisas, "meditando" acerca de él –con esa especie de meditación creadora, a un tiempo poética y visual–, y es el mismo cuadro, aquellas manchas primeras, las que ha de sugerirle lo que vendrá después: nuevas manchas, ahora más precisas, rasgos, configuraciones muy simples, infinitamente variadas, casi siempre sin gradaciones, de colores intensos, en azules, rojos, negros o amarillos, de pureza y brillantez inigualables. Otra vez vuelve el lienzo a reposar contra el muro, en espera de que el pintor, transcurrido otro lapso de tiempo, necesite volver a él. Y así, hasta que el cuadro llegue a su estado definitivo, a aquel en el que ya no admita, a juicio del pintor, ni una sola pincelada más.

– Yo pintor –le he oído decir al propio Miró– como el campesino que planta un árbol: dejo crecer el cuadro, y, después de algún tiempo, enderezo las ramas torcidas, podo los brotes inútiles, facilito el crecimiento de los que merecen desarrollarse.

Existe, pues, en el arte de Miró una estrecha colaboración entre espontaneidad y disciplina, entre fuerza creadora y riguroso equilibrio. Las obras surgen así, por lenta asimilación; no por azar y capricho, sino por madurez de sí mismas. Algunos puntos de semejanza tiene este modo de proceder con el de los antiguos pintores extremo-orientales. También ellos, antes de emprender una obra, dejábanla crecer en su espíritu; si tenían que pintar una montaña, retirábanse a ella, y durante largo tiempo permanecían en muda contemplación, sin tocar un pincel, sin trazar una sola línea, hasta que, colmado el proceso de saturación, regresaban a su hogar, para que, sin necesidad de confrontaciones con la realidad observada, surgiera ésta de por sí, madura como un fruto, sobre el blanco papel del "makimono". Cualquiera de estos pintores podría haber suscrito estas palabras de Miró, dirigidas a un amigo en 1928: "Del orgullo en la concepción de una obra, y de la extrema humildad al realizarla. Del extremo orgullo y de la extrema humildad. Lo que se necesita es esto: un 'extremo orgullo' al concebirla y una 'extrema humildad' al realizarla".

El arte de Joan Miró constituye una de las aventuras más extraordinarias del arte de pintar. No se hacen en él concesiones de ninguna índole a elementos espirituales extrapictóricos; y, acaso, sea por ello, por no aceptar ningún convencionalismo, por lo que muchos se nieguen a aceptar esta pintura, e incluso se indignan contra ella y contra su autor. Se indignan porque creen que esta pintura carece de sentido, cuando, en realidad, lo posee mucho más profundamente de lo que se imaginan. Lo que sucede es que ese sentido no se halla condicionado por las servidumbres que, tradicionalmente, para el arte se reclaman. ¿Por qué, si es éste el único dominio donde el espíritu del hombre puede gozar de entera libertad creadora –y la creación excluye la falta de armonía o el desorden–, quiérese que ésta quede constreñida a unos patrones determinados, a unas fórmulas elaboradas previamente, de una vez por todas, partiendo, no de la emoción estética en sí, vivida intensamente, sino de unos conceptos rígidos, estructuradores férreamente de una sola parcela de la realidad?

Pero no puede temer a tales inconvenientes un hombre como Miró, cuya historia personal se compone de una enorme perseverancia, una tenacidad y una afición al riesgo y a la aventura, de las que sólo pueden ser capaces quienes sientan su vocación como poderoso llamamiento, casi con fanatismo de iluminados.

-No comprendo a los hombres más que de dos clases –dice Miró– los que tienen alma y los que carecen de ella... Las virtudes pictóricas deben estar siempre puestas al servicio del espíritu. Puestas al servicio exclusivo de la pintura, no me interesan.

Sí; un iluminado, ciertamente, puede parecernos Joan Miró cuando le vemos, silencioso y distante, ajeno a toda concesión y desaliento, caminar por su estudio, entre sus obras, como por un mundo sobrenatural. Un mundo que ha sido despojado por él de las servidumbres que nos son habituales, y desde el cual nos ofrece, en toda su pureza y en todo su rigor, las mágicas creaciones de su arte y de su espíritu.

Saura, Antonio: "El séptimo Salón de los Once", *La Hora*, 2ª ép., n.º 50, Madrid, 12-III-1950

Esperábamos con verdadera ansiedad este Salón de los Once que se nos anunciaba prometedor de novedades y sorpresas. La ya tradicional exposición anual de la Academia Breve de Crítica de Arte no deja de ofrecernos siempre una novedad, un descubrimiento y una alegría para los que buscan en Arte nuevos y esperanzadores horizontes. Y ciertamente que en esta ocasión, los motivos de sorpresa son muchos. Muy interesantes, interesantísimo el conjunto de obras expuestas, y de acuerdo totalmente en concederlas esa calidad explosiva que don Eugenio d'Ors, alma del empeño, las da en el catálogo de la exposición.

Las obras de Miró expuestas aquí no son una verdadera y cabal representación de la obra del esquematista catalán. Es muy difícil, por no decir imposible, conseguir exponer obras del Miró actual, y nos hemos de contentar con observar sus pinturas más antiguas que, como en este caso, apenas nos hacen presentir al mejor Miró.

Torres García, sinceramente admirado, está representado con varias obras desiguales. Torres García, que ha fallecido recientemente, humildemente sencillo y sincero en su pintura, quedará más que como pintor, como un doctrinario; como un idealista que no llegó a la total realización de sus presentimientos.

Los veteranos del Salón de los Once son Rafael Zabaleta, que resuelve sus pinturas en un cromatismo en el que abundan los colores puros complementados en la arquitectura de la composición, con intermediarios en los que raramente aparece la tinta plana totalmente, y Santiago Padrós, el mosaísta magnífico e interesantísimo, que nos ofrece una obras tan potentes y vitales como la mejor pintura.

Junto a los paisajes tristes y nostálgicos de Zanini, se nos ofrece una pintura de Salvador Dalí. No creemos que ésta sea una representación realmente aceptable del pintor catalán. La composición es pobre, dislocada y pueril, y el color es falso, carente de vitalidad. La obra en sí es de una pobreza total. Nos dicen que la pintura está sin acabar, pero nos basta con presentirla. Nos contentamos con creer simplemente que es una obra desgraciada.

Las esculturas de Oteiza están proyectadas hacia lo monumental, siguiendo la fórmula de los modernos escultores que simplifican la masa, decidiéndose a lo natural, puro o tosco, pero reciamente expresivo. Parece increíble que un trabajo así, duro y bravo, tan semejante a las realizaciones casuales de la naturaleza, con apariencias de aerolito o rocas comidas por la erosión, pueda conmovernos tan profunda y sinceramente.

La sorpresa del Salón de este año son las obras de los tres jóvenes pintores Tapiés, Cuixart y Ponc. Tres figuras apenas conocidas, solamente entrevistas a través del Salón de Octubre de años anteriores, y ahora confirmadas como unas firmes promesas de nuestro arte joven.

Las pinturas de Ponc están impregnadas de cierto sentido trágico, grotesco y medieval que las hacen aparecer como resueltas por la imaginación de un primitivo o un desconocido artista de los tiempos remotos. (En los capiteles de las columnas románicas, y muchas innumerables muestras, no precisamente de pueblos primitivos, pero sí de épocas inciertas o lejanas, potencia como las de este pintor.) Quizá con cierta ingenuidad, Ponc nos muestra sus demonios, figuras mitológicas y monstruos, tratados con un colorido brillante, plano a veces, adoptando formas grotescas, envuelto en un clima de tragedia.

Cuixart está entre sus dos compañeros. Es más concreto que Tapies, pero menos exacto que Ponc. Las perspectivas de Cuixart –perspectiva plana totalmente– tienen "umbral". Sobre una arquitectura extraña y disonante, los símbolos misteriosos característicos en él; puntos, rayas, etc., juegan, entremezclándose.

Las obras de Tapies, pobladas de enigmas, que se mantienen y elevan en el espacio como cometas o ruedas de fuegos artificiales, cautivan en seguida la atención del espectador.

En el prólogo del catálogo se nos dice que el VII Salón de los Once será la despedida de soltero del vanguardismo. También nosotros nos despedimos alborozados del vanguardismo, pero nunca del Arte vivo, joven y fuerte. Creemos que don Eugenio d'Ors no se ha comprometido irremediabilmente con esta afirmación.

Anónimo: "Cuixart, Tapies y Ponç", *Índice de Artes y Letras*, n.º 27, Madrid, III-1950

En una exposición colectiva celebrada días pasados en la calle Génova, hemos podido contemplar, en abigarramiento exento de la finura que caracteriza a D. Aurelio Biosca, director de la Galería, una serie de cuadros y esculturas de calidad e interés muy desiguales.

Vimos unos excelentes dibujos de Joan Miró (uno de los tres únicos pintores internacionales con que contamos; los otros son Picasso y Ramis); unos pocos y no bien representativos óleos del patriarca del constructivismo Torres García; un retrato del Sr. Cárdenas, por Avida Dollars, de concepción, paleta y factura de caja de pasas; una colección de lienzos de Zanini, que, bajo una aparente –y pretenciosa– vuelta al humanismo, quedan en superficiales y raquítricos bocetos de telones, y que podríamos clasificar, así como las restantes obras de la exposición, excepción hecha de los tres pintores cuyos nombres encabezan esta nota, de “neo–pompiéristas”. Pompiérismo 1930, tan apolillado y más pernicioso que el de los olotinos, los bodegonistas de la sardina, los “cubistas” (vamos a decir) y los “abstractos” a la buena de Dios.

El escultor Oteiza es, parcialmente, una excepción. Y decimos parcialmente porque su inquietud y su inteligencia se entrevén, a pesar suyo, en sus figuras, que oscilan de un modo demasiado ostensible entre Moore y Arp.

La excepción plena, rotunda, del conjunto más que por lo expuesto, arteramente seleccionado –no sabemos por quién– de su obra, que conocemos cumplidamente desde hace ya más de un año, la constituyen tres auténticos jóvenes: Cuixart, Tapies y Ponç, que han ofrecido un espectáculo plástico a tono con su juventud verdadera y, con lo que a nuestro juicio debe ser el arranque inicial de unos pintores de hoy. Por cómo empiezan, y haciendo salvedad de que en las telas expuestas –no en otras obras posteriores suyas– resuenan, si bien lejanos y “digeridos”, ecos de Miró, Kandinsky, Ernst, Klee y Tanguy, se merecen toda nuestra atención.

La fuerza creadora, la capacidad de invención, la riqueza de color, el poder sugeridor de sus lienzos y dibujos, sitúan a Cuixart, Tapies y Ponç –o mucho nos equivocamos– a la cabeza de la pintura española camino de universalizarse.

Gullón, Ricardo: “La ‘Escuela de Altamira’”, *Correo Literario*, n.º 2, Madrid, 15-VI-1950

En otra parte he historiado sucintamente las reuniones de la Escuela de Altamira y no voy a a repetirme. Quisiera en esta oportunidad precisar algunas cuestiones, suficientemente claras en nuestra intención, pero acaso todavía susceptibles de inducir a error a desatentos y a desmemoriados. No voy a exponer grandes novedades, sino a puntualizar las ideas esenciales; recuerdo además, la estupenda frase de Andrés Gide que Angel Ferrant tiene escrita en lugar visible en su despacho: “Todo está dicho, pero como nadie escucha, es necesario volver a empezar continuamente.” (Y no todo está dicho a propósito de la *Escuela de Altamira*.) Señalaré, por de pronto, un extremo importante: la *Escuela de Altamira* no es un *ismo* ni pretende llegar a serlo. Sus miembros prestan vigilante simpatía hacia las corrientes estéticas que implican un concepto eficaz del arte, es decir, que lo consideran como medio de trasponer creativamente sus intuiciones y como lenguaje propio, adecuado para la expresión de ellas; no admiten que el arte sea la serie de conveniencias establecidas para fingir la persistencia de impulsos periclitados.

La *Escuela de Altamira* no es un movimiento exclusivista, pero sí una agrupación de perfil claramente definido. Es preciso cerrar el paso al eclecticismo – síntoma de indiferencia–, y así se hizo, estableciendo en las conclusiones de la primera reunión la doble obligación del crítico: “Apoyar las tentativas difíciles y aventuradas del artista auténtico” y “combatir la simulación y la pereza de espíritu”. Si queremos evitar el contagio, urge movilizarse contra la rutina y la falacia. Es preciso conceder vasto crédito de esperanzas a quienes se esfuerzan por encontrar caminos originales para la expresión artística. Tal es la causa de que la *Escuela* no haya querido “hipotecar el porvenir”, como indicó Alberto Sartoris, ligándose a determinada tendencia, y tal es el rasgo que más acusadamente la distingue de formaciones similares. A Paul Klee el artista le parecía semejante al tronco de un árbol, llamado a permanecer en su puesto “sin hacer otra cosa que juntar y transmitir lo que viene a él desde las profundidades”. La admirable humildad de Klee no puede engañarnos: el artista, como el tronco, no son simple vía; son lugar de encuentro, de fusión y transformación. ¿Cómo pretender dictarle desde fuera, sea en forma de preceptos académicos o de manifiestos revolucionarios, lo que debe hacer o abstenerse de hacer?

La respuesta a esta pregunta no sólo explica por qué la *Escuela* se resiste a ser otro *ismo* más, pero da razón de una actitud asaz justificada: la que condiciona el arte a la necesidad del artista de expresarse sin trabas, infundiendo a sus intuiciones forma y sentido libérrimos. La esencia del arte se opone a cualquier tentativa de dirigismo. Arte dirigido no es arte, sino un subproducto de la propaganda. Al negar la libertad del artista, se niega el arte mismo. Quienes pretenden constreñir al artista lo destruyen. El consentimiento es una abdicación; al acceder a encauzar su actividad en determinada dirección, el creador deja de serlo, y la renuncia a su ser determina la previsible sanción de esterilidad.

El artista puede aceptar una sugerencia temática, “un encargo”, pero no está en su mano realizarlo de la manera que se le pida. Sólo hay una posible, una

legítima: la suya propia, “su” manera. El tema se desarrolla siguiendo el curso natural del proceso creador, que en cada artista es distinto e independiente. El mimético, el falto de personalidad (el no-artista) logra sin dificultad plegarse y acomodarse a los dictados exteriores, y es, según los vientos, academizante o surrealista, abstracto o figurativo. El artista tiene un ser (situado en el tiempo), raíces profundas, y, aunque quisiera, no sabría serle infiel. Esta adhesión, que es arraigo, al ser y al tiempo, no depende de modas ni cede a modas, como creen observadores frívolos, sino de circunstancias harto más profundas y trascendentales. La época condiciona al hombre –y no sólo al artista–, pero una de las características de su grandeza consiste precisamente en la aptitud para sobreponerse a las fronteras en que el tiempo le confina, sin perder contacto con él, alcanzando por una intensificación y depuración de la temporalidad la esencia de lo permanente. En la obra de arte hemos de buscar dos cosas, a primera vista contradictorias: la expresión del tiempo en que fué creada y la superación de ese tiempo: la música de Mozart o la pintura de Velázquez son, a la vez, reflejo de época y valores intemporales. Quienes postulan la subordinación del artista a factores del instante tal vez consigan algunos “documentos” estimables; no creo logren el alumbramiento de verdaderas obras de arte.

La *Escuela de Altamira* desearía fomentar nuevas experiencias estéticas; desearía crear en España un ambiente de expectativa y de simpatía hacia ese tipo de experiencias, hasta ahora difíciles de mantener aquí, no por oposición y malicia de los presuntos adversarios (reconozcamos la verdad en su cruel significado), sino por incuriosidad e indiferencia general. Luchando por el arte contemporáneo, estamos combatiendo por el arte a secas, tratando de atraer a las gentes hacia él. ¿Será la voz clamando en el desierto? Quizá; mas tampoco creo imposible encontrar unas cuantas personas dispuestas, por lo menos, a escuchar. Queremos cambiar la tradicional actitud indolente y fatalista por una atención activa, por una esperanza vigilante. Actualmente asistimos en este país al vigoroso renuevo de las artes. Prescindiendo, por el momento, de los artistas de Altamira, hay desparramado por España un puñado de artistas jóvenes que pugnan por el hallazgo de un camino propio: Lara, Lago, Valdivieso, Nieva, Palazuelo, San José..., en Madrid; Aguayo, Lagunas y Laguardia, en Zaragoza; Pons, Guixart, Tapiés y varios más en Barcelona; los indalianos en Almería; otros en distintas provincias...

De intento mezclo nombres de procedencia y dirección diversa. No importa. Todos coinciden en ser anticonformistas, desinteresados y entusiastas. Todos también en su disposición renovadora. Ajenos a la *Escuela*, les consideramos vinculados a ella por algo más fuerte que una adhesión formularia: por la índole mima de su trabajo. ¿Qué buscan estos artistas? Probablemente suscribirían la afirmación de Picasso: “Yo no busco, encuentro.” Esta actitud les diferencia de aquellos simuladores, siempre dispuestos a partir para la guerra de los Treinta Años; mas bajo la respuesta picassiana, como tras la posición adoptada por los mejores artistas actuales, conviene distinguir. Sería erróneo tomar al pie de la letra la frase citada. ¡Claro que buscan estos artistas! Buscan incesante y afanosamente, tanteando, golpeándose aquí y allá, con humilde afán de acertar, ajenos a la infatuada seguridad del que de antemano sabe cómo llegará al punto de destino.

Sus encuentros son hallazgos legitimados por el trabajo de muchas horas. Con una afirmación contundente quiso Picasso mostrar su hostilidad a los profesionales de una “inquietud” artificiosa. Las tentativas artísticas son esfuerzos por conseguir “otra cosa”, que sólo se obtiene mediante dos operaciones sucesivas. El abandono de lo ya logrado y vigente y el avance, más o menos a ciegas, en dirección a la tierra incógnita.

En la primera mitad del siglo marcharon a París muchos artistas españoles: Picasso, Gargallo, Juan Gris, Miró, Manolo, María Blanchard, Bores, Cossío, Palencia... Varios murieron; otros regresaron a España y en ella continúan trabajando. Pero es preciso reconocer que Miró, y Cossío, y Palencia no han obtenido entre nosotros la audiencia que merecen. Angel Ferrant, luchando con ejemplar heroísmo (digo ejemplar, sí; el adjetivo tópico se hace insustituible, pensando en la admirable lección propuesta a los jóvenes por este extraordinario artista), siempre desde España, contra la inconsistencia y la chabacanería, contra la vulgaridad y el eclecticismo, es un raro modelo de cacapitado fervor y de espíritu independiente. Con excepción de Picasso, todos ellos son ¡todavía!, casi ignorados en su patria. Miró mismo, considerado por la crítica mundial como uno de los más importantes valores de la pintura contemporánea, es aquí poco conocido. Tal desconocimiento indica que algo marcha mal; ese algo depende de la incomunicación del artista; entre él y el público se interpone un mecanismo de intereses creados, algunas de cuyas piezas son los marchantes, pseudoartistas, tozudos de la erudición y espontáneos de la crítica.

Urge combatir el mal, y para ello, para combatir esa ingerencia, *la Escuela de Altamira* se propone emplear dos medios, dos remedios: uno, fundamental, fomentar Exposiciones de pintores y escultores genuinamente preocupados por los problemas del arte puro; otro, subordinado al primero, informar al público, con rigurosa honestidad, de las intenciones del artista, de los recursos puestos en juego para darlas virtualidad y de los de los resultados conseguidos, según puede apreciarlos y valorarlos un crítico de buena fe. El espectador debe juzgar por sí, mas no sin los precisos elementos de juicio. A quienes rechazan en bloque los productos del arte actual, si son amigos de la verdad, no puede dejar de preocuparles el hecho de que tantos y tantos hombres de recto corazón, de clara inteligencia y de esforzada voluntad sigan por esta senda ardua, que, al menos en España, no depara otras satisfacciones que las de orden puramente creador. Si la hostilidad hacia esas obras no ciega las fuentes de la discriminación, podrá notar el adversario de lo nuevo cuánta generosa fuerza ponen en su trabajo artistas con tal virulencia combatidos. Quizá esta inicial observación le impulse a revisar sus opiniones (“sus” opiniones o simplemente pareceres, prohijados sin conocimiento de causa) y a plantearse en serio el problema de por qué el arte es según es, valerosamente enemigo de lo convencional y de lo frívolo.

A esta altura del siglo, casi no se concibe la recelosa e incomprensiva actitud predominante cuarenta años atrás. ¡Cuando asoma ya un academicismo de lo nuevo, tan absurdo y nefasto como el tradicional! Nuestra lucha deberá mantenerse en dos frentes: por uno, sepultando a lo muerto; por el otro combatiendo y desenmascarando a los simuladores, que, al socaire de aventura, pretenden

infiltrarse en campos vedados. El arte abstracto es de vez en cuando invadido por audaces y desaprensivos que, creyéndolo hacedero y pensando con el vulgo: "Así pinto yo", toman la llamada abstracción como punto de partida, y parten, ellos también, para la guerra de los Treinta Años. ¡Insensatos! El arte abstracto o –según con mejor calificativo, de Alberto Sartoris– el arte absoluto es cima ideal donde la maestría y la perfección son más difíciles de conseguir que por cualquier otra vía. Sebastián Gasch ha puntualizado esta evidencia y él, entusiasta vocero de lo actual, fué asimismo de los primeros en gritar alarma ante el *arribismo* artístico irrupiente en este ámbito.

El academicismo de lo nuevo, como todo academicismo, es repetición de fórmulas ajenas al artista, de convenciones consideradas intocables, aun más temerarias si buscan el patronato de Miró o el de Ferrant que cuando invocan el de Velázquez o el de Tiziano. El artista no puede, sin riesgo, pactar con el pasado. La repetición es temible y sólo se justifica en cuanto ente de mejora, progreso, obra de superior calidad. La repetición es una amenaza. (¿Será necesario aclarar que ahora no estoy pensando en el "asunto" ni en nada parecido, sino en lo sustancial de la obra de arte?) Fura de España existen academizantes y beneficiarios del cubismo, del surrealismo y abstractismo; en nuestra hora, los problemáticos rendimientos de tales simulaciones han permitido que la inmensa mayoría de los falsarios se dedique a la explotación del realismo fotográfico en cualquiera de sus ramas: retrato, paisaje, naturaleza muerta...

La *Escuela de Altamira* se sitúa contra la mecanización del arte, contra el cultivo artificioso de la dificultad como contra el primitivismo forzado y la rebuscada sencillez. Pedimos a los artistas rectitud de intención y sinceridad. El academicismo es a la vez insincero y mecánico. Los defensores de la dificultad por la dificultad caen en una dramática confusión entre fines y medios. La cuestión carece de sentido si no se plantea en los debidos términos: ni la dificultad ni la sencillez son fines, son aspectos de la creación artística. Si el artista quiere expresar sus intuiciones, habrá de adoptar procedimientos adecuados. No es concebible que de antemano se proponga ser difícil o no, ser claro o ser oscuro. La actitud previa revela un peligro: considerar la obra de arte como ya hecha y en relación con realizaciones existentes; de ahí la inclinación a adoptar técnicas y recursos que fueron apropiados para el modelo, pero posiblemente faltos de congruencia al afrontar obra diversa, propia y original.

El amor a la verdad, que es también –recuérdese el memorable universo de Keats– amor a la belleza, parece condición indispensable para el nacimiento de la obra de arte. Cada artista siente ese amor a su modo, pero lo siente, y de tal sentimiento pende su actitud en la creación; quien considere primordial lo constructivo pensará en el cubismo; los inclinados a la penetración imaginativa más allá de la realidad reflejarán la tensión surrealista; el ascético buscador del ritmo y la línea, del volumen y la forma en su dimensión más pura marchará por la senda del abstractismo... La sinceridad hace al artista digno de respeto -no digo de admiración; ésta exige, además otros factores–, y eso reclamamos para él. Empecemos por escucharle, por contemplar sin prejuicios sus obras.

Saura, Antonio: "Una muestra de arte contemporáneo", *La Hora*, Madrid, 2ª ép.,

n.º 73, 10-XII-1950

En la Librería-Exposición Clan trasladada ahora de lugar, podemos ver estos días una Exposición que contiene algunas obras interesantes realizadas por figuras destacadísimas del Arte Moderno. Pocos son los trabajos que podemos admirar —el sitio no permite más—, pero suficientes, puesto que su calidad es extraordinaria. Además, pocas veces vemos en las salas madrileñas un original de Picasso, Miró o de Chagall. Para nosotros, una Exposición tan reducida significa una lección que debemos aprender. ¡Cuánto más interesante y provechoso es el examen detenido de unas pocas obras buenas que el de un conglomerado en el que abunda lo mediocre! Es, también, una lección para los propios artistas. Seleccionar no es tarea fácil; labor dolorosa si se quiere, pero necesaria. Descartando algunos dibujos de Miró sin ningún interés ni gracia, y alguna otra, como este pueril grabado de Luna —ingenuidad en la que se cae cuando no se logra comprender la diferencia entre simbolismo ñoño y la profundidad fantástica de lo percibido de forma maravillosa—, tenemos varias que son suficientes para asegurar el interés. En primer lugar, hay un Chagall, magnífico en su ingenuidad fantástica, lleno de la profundidad sincera de que carecen tantas obras que vemos y volvemos a ver. Los mismos tonos dulces del Chagall de siempre, inconfundible, inimitable, enfrentándose ahora abiertamente, cara a cara, con la estridencia colorística de Miró. Esta vez la ternura de una fantasía envuelta en la suavidad, el fulgor confuso sobre el que despiertan las figuras humanas y los animales tratados con el candor de un morbosos niño, permanece contrastando duramente con la brutalidad expresiva de un primitivo, recogida claramente por un hombre de nuestro siglo que ha sabido mostrarnos los hallazgos poderosos de un contraste definitivo de colores y formas elementales.

La pintura de Chagall, que reproducimos, se titula "Nocturno", y es una fiel muestra del estilo personal de este artista, que ha logrado unir el nostálgico eco de su Patria a la fantasía llena de ternura, prescindiendo de todo macabrisimo. El violinista con cabeza de animal y cuerpo de hombre, lleva sobre sus hombros, blandamente, a la figura empequeñecida de una mujer. Todo fulgura alrededor de ellos. La luna, arriba, sólo sirve para equilibrar el conjunto del cuadro. La luz que ilumina la escena no es la suya. Es otra luz, otra distinta, fruto de la fantasía, imposible de conciliarse con nada terreno y que acaba de convertir a los objetos y a las figuras en seres portadores del mismo interés dentro de un ámbito irreal.

Tenemos, como ya hemos dicho, un buen Miró. Una obra del Miró que más admiramos. El color cruel, sádico, ocupa por completo las formas monstruosas, otras veces apenas manchans, llenando las curvas imperfectas en su concreción de perlas —esa débil imperfección, descuido lleno de sabiduría de las formas puras, exactas—. El cuadro está compuesto admirablemente. Estamos ante el mejor Miró. Ante el Miró que no se pierde en el infantilismo en la serie de muchas de sus últimas pinturas y el que ha olvidado la obra incompleta que sólo tuvo el valor del primer grito, la llamada que abrió las puertas para una nueva visión del color y de la forma.

Desde un Torres García agradable pero sin gran trascendencia, y una representación de Picasso y de Klee, pasamos por unas cerámicas de Lloréns Artigas,

perfectas, y llegamos a una escultura del español Ángel Ferrant, que se expone fuera de catálogo. Se trata del "Grupo 47", una de las mejores obras no representativas de este escultor. Sobre este "Grupo 47" dijimos ya en una ocasión todo lo que podía significar en la evolución de este artista. La comparación de Ferrant ha servido para confirmar nuestra suposición. Ni los móviles, que a pesar del esfuerzo nunca pueden resultar grandemente originales, ni otras volubilidades sólo admisibles en plan de juego, pueden igualar a estas esculturas de Ferrant, que son un prodigio de pureza y expresión. Las formas abstractas, goteando exactitud, se levantan erguidas sostenidas por pilares calculados. Los medios guijarros sienten el latir de una sola gota pugnando por ascender, o descender, encontrando la salida propuesta, pero reducida en la representación a la inmovilidad de un momento. Las aberturas halladas en el laberinto de formas lisas son las que turban el enlace sobre la base más firme.

Y nada más. Hay, pues, solamente unas cuantas obras para detenernos en nuestro paseo –por lo demás reducido–. Pero, ¿para qué más?.

Stubbing, Tony: "Tony Stubbing", *Bisonte*, n.º 1, Santander, 1950

"... escribir es un deporte para intelectuales y creo que pintar es un juego para no-intelectuales. Un escritor, sospecho, tiene que controlar sus pensamientos por medio de palabras, pero un pintor, o no tiene pensamientos o ellos están más allá de las palabras. Yo escribo porque es un deseo natural y humano, pero siendo también pintor me encuentro a mí mismo usando unas pocas palabras que he elegido cuidadosamente por no ser muy limitadas, como 'Orden', 'Orden natural', 'Caos', 'Filosofía'. Pero entonces se encuentra uno a sí mismo explicando el ilimitado sentido de las palabras y uno empieza a escribir y a escribir, así que esta vez no voy a empezar.

Me encuentro diciéndome a mí mismo: 'mejorar es destruir'. Cuando intento mejorar un cuadro estoy actuando bajo el impulso de destrucción –en la destrucción y encuentro una parte necesaria o contrapartida para la creación–. Me encuentro diciendo: 'Si –como dijo Miguel Angel– no hay concepto verdadero que no esté dentro de la materia, entonces para encontrar este concepto yo trabajo sin concebirlo, siendo dominado por la materia y no tratando de dominarla y a este estado le llamo 'Caos', y como desde el principio el mundo nació del Caos –'del Caos salió el orden'–, entonces me parece que estoy más cerca de la creación'. De la misma manera actuó primeramente, es decir, pinto en un estado caótico; después pienso sobre lo que he hecho y entonces, cuando miro y reflexiono sobre ello, o me gusta o me disgusta. Estoy buscando el Orden, lo que yo llamo 'filosofar'.

A la búsqueda de la sabiduría que es filosofía, me gusta llamarla 'el más verdadero de los atributos humanos', es decir, que es ese típico 'algo' que solamente el hombre posee sobre los otros animales, y entonces digo: 'es un deseo de Orden, de 'buscar el Orden' en todas las cosas, puesto que puede perseguirse a través de todas las formas de la vida, desde la paramecista ameba hasta el cuerpo humano. Es una observación completamente simple, pero si la vida está perfectamente ordenada, no es arte. El arte entonces empieza a ser un Orden, Orden natural fuera del Caos. Hay quizás un gran elemento de Caos (que se puede observar también en el mundo). 'Orden' se puede comparar a vida, 'Caos' a muerte; 'Orden' a 'Cosas Finitas' y 'Caos' a 'Infinitas', y así, observado y comparando la Naturaleza, siento que estoy empezando a pensar en las dos mitades de la existencia: la 'espiritual y la material', y así ve usted ahora cómo escribo solamente por mi natural y humano deseo de controlar la naturaleza o de ser un filósofo –ordenar el Caos–.

No supongo ni por un momento que entenderá lo que he escrito, pero al menos usted verá ahora qué clase de escritor soy. Quizás esto le ayudará un poco a acercarse a mi pintura, pero, después de todo, pinto por 'la alegría de las cosas' y por eso hago manchas casi ininteligibles. Pintar por la alegría, pienso que es un argumento bastante bueno para un pintor (¿no está usted de acuerdo?) Siento (de una manera genuina) que he revivido las vidas de todos los pintores sensitivos de todas las épocas del arte, hasta mí mismo, y estoy seguro que es una experiencia por la que muchos pintores habrán pasado –¿se darían cuenta de ello?– Ahora no puedo colocarme delante de un objeto sin una idea preconcebida de él –mi deseo

natural, las veces que lo vivo, no me permite pintar ideas preconcebidas—. Mi arte no es abstracto (¿cómo puede ser abstracto un arte?) Podría decirse que yo mismo soy el 'abstracto', pero esto es una cosa diferente, que todos los artistas han tratado de hacer. Si yo fuera a decir qué es 'tiempo y deseo' me pondría otra vez a escribir interminablemente. Así que ahora termino”.

Ory, Carlos Edmundo de: “Cuatro escultores actuales”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. VII, n.º 19, Madrid, I/II-1951

No queremos que a nuestra alma o instinto, a nuestra mirada o a nuestras sensaciones, se les llame arte, o fuentes de arte. Tal palabra, sistematizada, puesta así sobre lo vivo, se convierte en caduca, en histriónica.

¿Cómo llamar al arte, pues? ¿Al verdadero arte? ¿Sería justo llamarle Fuego, o Locura, o Niñez, o Sueño? O tal vez, sin más rodeos, sin más título ni anfibología, su nombre real habría de leerse en esta simbólica, misteriosa raíz: hombre. El hombre-niño; el hombre primitivo; el hombre de hoy.

Otra palabra resuena en nuestra conciencia: la palabra crear. Se anhela ávidamente crear. ¿Para qué? ¿Para ser como dioses o sólo como gallinas que ponen su huevo blanco a modo de sorpresa pascual sobre la paja del mundo? Y todavía otra más: una tercera palabra, tan ambiciosa y pecaminosa como la anterior –aunque menos grande– nos remueve el ánimo: la embrujadora palabra INVENTAR.

Los hombres parecen haber perdido la fe en su propia matriz, en sus substancias nativas, en sus impulsos frescos y venturosos, en sus fuerzas volcánicas de expresión, en su libre y abierto verbo terrenal y evolutivo, en su visión profética y mágica, en su imaginación enloquecida, en su fantasía, en su espíritu puro, en su salto salvaje, en su salud, en su alegría, en la mañana, en las cosas, en los ángeles.

Sólo la humanidad nos salvará. Creedlo. Sólo el olvido del vivir burgués, del progreso, de las artes, del mundo contaminado de fábricas, de muerte, nos salvará. Por esos volvemos a empezar de nuevo, progresaremos hacia atrás. Y haremos algo que no sabemos qué cosa sea. No ser artista ni poetas. Contar tan sólo con un alma y una inequívoca ansia de comunicación, de hegemonía plástica y musical, de fenoménicos paisajes.

Digamos ahora unas palabras sobre estos cuatro hombres, escultores españoles. En primer lugar, que –sin acaso demasiado esperanza de recibir aplausos generales o, dicho con frase más adecuada para tales artistas: de sembrar el entusiasmo de su arte en el público– han resuelto el propósito feliz de reunirse y prestar un número de sus obras, con el fin de llevar a cabo colectivamente una exposición sucesiva en tres capitales de España. La apertura se ha verificado ya en Barcelona (*Galerías Layetanas*), en enero. A continuación se trasladan a Bilbao (*Galería Estilo*), en febrero. Y finalmente, en el próximo mes de marzo, se exhibirán las obras en Madrid (*Galerías Buchholz*).

ANGEL FERRANT es el artista-niño, el creador vital y el inventor especialista. Angel Ferrant no es un abstracto originario, simbólico o místico a la manera de un Brancusi, cuyo abstractismo resulta de una enorme sutilidad sintético-musical que va a desembocar en el misterio de lo puramente infinito y metafórico. Ferrant no es, tampoco, ni un naturalista ni geométrico en su arte, sino de un modo rítmico, poético y vitalizador: abstracto, es decir, como estilo transfigurado y sentido (desnudo de literatura) y no como filosofía mental. En esta exposición viajera presenta una estatua que es el colmo de la sencillez y del equilibrio estéticos. He aquí la estatua estática,

silenciosa e insinuante, cristalizada en un pétreo objeto deleitoso y perfecto y de maravillosa sugerencia. No es una estatua: es una mujer, o un hombre, o un monolito... o exclusivamente una IDEA de proporción soñadora. Algo de una simplicidad y de un temblor inconcebibles. Puede hablarse, viendo esta estatua, de un formalismo tectónico de fina idiosincrasia, que la mano, sabia e instintiva, ha sabido tramar en frágil signo cosmológico.

Ferrant es el artista que se ha lanzado en lo dolménico como el mago en la magia, y ha encontrado el número pitagórico en la piedra (es una escultura la suya tan astral como geológica) mediante las formas verticales superpuestas, plenas de invento y de evocaciones prehistóricas. Veo también una dulce estalactita concreta, un eolito blanco, un amoroso menhir.

Ferrant es un constructor de cuerpos inmanejables, de objetos puros y perfectos, exentos de soñolientas fases, de histerismos fútiles y de verismos temático-históricos. Porque Ferrant nos entrega siempre "su" escultura interior, es decir, una delicada plasmación concebida, diríamos platónicamente, carente de todo adorno secundario, bullente desde su presencia esencial, que va a cristalizar en imagen emotiva. Solamente, en su misma pureza casi extraña, un ingenioso y agudo humor irónico-vital se refleja en su obra. En esta exposición podemos también contemplar, ya en la zona de lo inventivo, unos originales tableros cambiantes que titula su autor "Hermandad curvilínea".

CARLOS FERREIRA aparece en esta exposición expresando una vez más su gran inquietud renovadora. Últimamente habíamos presenciado una obra suya, más bien vasta, de estatuas voluminosas; grandes masas blancas de vigoroso soplo pétreo, que nos hacían pensar en abstractas y milenarias apariciones de la Naturaleza más que en objetos de simbólica significación. Sin embargo, esos volúmenes, un tanto impetuosos (en piedra, en escayola, en mármol de Italia), determinaban un mundo existente, si bien genesiaco o edénico, donde la virgen, la fecundación, la mujer; Eva, en fin, multiplicaban los motivos de inspiración escultórica. En esa colección de esculturas se evidenciaba en el artista un numen plástico de rica gravedad potente, de mórbido sensualismo incluso, en donde sus ansias de plasmar se volcaban en el exigente y difícil trabajo del bloque. En esta exposición de ahora presenta sólo unas formas simples, palpables y escuetas, a modo de ecuaciones abstractas o de ideogramas, que titula "El pájaro del mar", "Pez" y "Forma de superficie", construidas en aluminio y en madera. No son ya volúmenes, bloques de morfológica gravitación pánica, como anteriormente, sino, por lo contrario, pulidas formas sin peso, geometrizadas, elípticas, sinuosas, redondas y brillantes, que atraen la mirada del espectador por su graciosa inmaterialidad de plasmación metafórica y deshumanizada: silentes superficies submarinas o astrales, cantos rodados o sólo elucubraciones imaginarias de laboratorio. Aquí no ha primitivismos, sino abstracción esquemática absoluta.

En EUDALDO SERRA la ideal estilización, su entronque con lo primitivo es de significación explícitamente barroca, más antinatural e ilusoria que representativo-naturalista. Su "Vaca" es una figura de expresión animada, cuya actitud realista se manifiesta precisamente en la deformación forzada de lo representado y en su agrandamiento particular de formas. Es una vaca abstracta en el sentido de su

inversión formal. En el arte de Serra –vehementemente imaginario– se observa la tendencia anecdótica a la acentuación de las partes del cuerpo más evidentes y pronunciadas, como cuernos, ubres, morros, si se trata de animales. En su misma “Vaca”, por ejemplo, la falta de proporciones se estima, naturalmente como deliberada. Esta RES angulosa semeja un animal-monstruo decorativo-fantástico, por su torcimiento asimétrico y su caprichosidad conceptual produciendo esa curiosa aumentación exenta de formas equilibradas. En “Amantes” se muestra Serra más fino, más eficazmente irónico, desarrollando un estilismo morfológico más bello dentro de su misma composición. Sigue empleando los huecos espaciales a fin de recalcar sobre el vacío las expresiones estilísticas de los elementos corpóreos extremos. De tal modo que sus esculturas parecen investidas de una sensualidad cruda completamente directa y dinámica. Este arte, deliberadamente primitivo, hace pensar, por su aspecto no poco mítico, en ciertas figuras antediluvianas de Ur, pertenecientes a la cultura sumeria. Son aquellas figurillas desnudas, misteriosos ídolos de expresión ingenua y a veces hosca, pasmada y feroz, cuya utilidad seguramente consistía en que eran adorados por los patriarcas. En Serra –aparte de esa su especie de narrativismo anecdótico– se puede columbrar dicho primitivismo histórico, en lo que respecta a la visión antropomórfica desfigurada. Por su adivinamiento de formas, hartamente expresadas (en la mujer), por su expresivo sintetismo redondeado y por su belleza evocativo-sexual, que con tanta evidencia se destaca en los fetiches mesopotámicos.

Desde lo protoplasmático, desde la estructuración de lo germinal y lo genético, que pugna por culminar en ser, la escultura *brumosa* y multiforme de JORGE DE OTEIZA parece simbolizar el misterioso ritmo orgánico de la forma humana. Así ejecuta tan cuidadosa y equilibradamente esas indeterminadas “Mujeres conversando”, cuya armonía embrionaria se aleja de lo real tanto como se acerca a lo puramente adivinado; así, también, en su “mujer acostada”, de fuerte manipulación rítmica, Oteiza consigue plasmáticos resultados, no de objetivaciones tampoco inmateriales, sino de cuerpos destinados a una múltiple expresión motriz de aparente ductilidad manuable. En estas obras, de tangibilidad trabajada en relieve sobre huecos tapados, recuerda constantemente el arte mágico-ritual del escultor Henry Moore. Aunque no en “Retrato de mi mujer”, esa cabeza estupefacta que parece proceder de alguna civilización antiquísima.

Saura, Antonio: "Un disconforme con la última pintura de Dalí", *Correo Literario*, n.º 20, Madrid, 15-III-1951

He pregonado, a pesar de mi juventud, un retorno a un nuevo clasicismo, sin desdeñar, en absoluto, todas las sinceras conquistas del arte moderno. Me declaro, pues, solidario con aquellas palabras de Salvador Dalí concernientes a la necesidad de mayor perfección en el dibujo, en la técnica y conservación de las pinturas, y también hacia el olvido de la pereza que roe al pintor moderno, aunque me muestro totalmente disconforme con la intención de la última pintura de Salvador Dalí, carente de toda magia, de toda profundidad, banal y rastrera. El misticismo, amigo Dalí, no es eso; sus pinturas anteriores a 1945 eran más sinceras, más místicas y más emotivas que sus últimos cartelones. Sus afirmaciones, sí son sinceras, y únicamente puedo poner el reparo de que son las mismas que formulan los que se muestran incapaces de comprender el arte moderno.

Retornar a un nuevo clasicismo, sí; pero ya provistos del espíritu y la intención que solamente UN JOVEN DE ESTOS DÍAS puede entregar al arte actual. Es nuestra juventud, heredera de todas las conquistas mágicas, continuadora del surrealismo ORTODOXO, la que puede lograr un definitivo y total empuje hacia un arte para todos los tiempos.

Ayllón: José: "Justificante de una exposición. ¡Qué crítica!", *Índice de Artes y Letras*, Madrid, n.º 62, IV-1953

Parece un poco ridículo, en el año 1953, un justificante de una exposición de arte moderno. No obstante, lo hago convencido de la necesidad de este paso por diversas razones, especialmente por la actitud de la crítica frente a la exposición. Pero no se crea que mi acción se deba al hecho de que la crítica haya tratado mal a los que participaron en ella, ya que toda crítica tiene perfecto derecho a "criticar" lo que se le muestra sino a algo peor, a la incomprensión que ha demostrado en su totalidad. Por ejemplo, un crítico ha hablado de Cabrera Moreno como autor de geometrías arquitecturales y de Lecolre como un pintor delicado (¿ha observado el ilustre crítico atentamente el cuadro que se reproduce de este autor y que figuraba en la exposición?)... Otro ha declarado que no hablaría de la exposición de estos "locos", si no estuviese en peligro la integridad moral de los madrileños (?). En fin, otro ha escrito que los "ismos" son cosas pasadas de moda. He escogido unas cuantas apreciaciones al azar, pero todas muestran un tono parecido. ¿No sienten ustedes un poco de lástima al ver esta incomprensión? Yo, por mi parte, confieso que sí. Y es que ni Cabrera Moreno hace geometría arquitectural, ni Lecoulre es delicado, ni se ve una influencia de Léger en la exposición, ni el crítico correspondiente tiene razón cuando nos dice que los "ismos" están pasados, porque podrá estar pasada la palabra ismos para hablar de pintura moderna, pero no lo está el arte del siglo XX, época en la que coinciden una serie de tendencias que siguen su evolución natural. ¿Por qué este crítico ha determinado que los ismos, o el arte moderno, debían durar exactamente un número de años que él señala?

Pero esta actitud nos muestra que todos rehuyen referirse al nudo del problema: unos artistas muestran su obra. Los críticos, en lugar de hablar de ella, de juzgarla, se van a hablar de todo menos de lo que tienen delante de sus ojos. Y si a estas alturas son incapaces de un relativo objetivismo, de conocer y apreciar tantas obras importantes como nos ha dado nuestro siglo, es preferible que se dediquen a escribir para unos cuantos amigos, tan limitados como ellos. Por lo tanto, desearía que antes de proseguir su labor aclarasen sus conceptos sobre el arte, que nos confiaran las razones que tienen para atacar el arte moderno y las razones que aducen para creer que el arte debe detenerse en un punto determinado, que depende del gusto de cada uno de ellos.

Pero ya que no quieren introducirse dentro del campo nuevo, un poco peligroso y resbaladizo, vamos a meternos en el suyo. ¿Qué es la crítica para ellos? ¿Un pretexto para hacer literatura? Si es así, comprendo su postura, y acepto sus puntos de vista. Siempre hay una salida hablando de las exquisitas flores de la pintora X, del paisaje del pintor Z, o del sensitivo retrato que ha hecho de la duquesa V el pintor Y. (Hace ya tiempo se definió al crítico de la pintura realista como el hombre de los adjetivos hiperbólicos.) Es decir, que siguen sin hablar de pintura. ¿Es que la pintura debe ser algo invisible? ¿Sólo es un medio para llegar al objetivo representado? ¿Estamos a un paso de equiparar la pintura o la escultura al digno oficio del zapatero? Es posible que en otros tiempos parecieran oficios "semejantes"...; hoy es imposible. El arte pudo tener un ideal y una aplicación social semejante a la del zapatero, pero en

este siglo resulta difícil de aceptar tal idea. El artista se ha liberado de muchas ligaduras y debe comprenderse que retroceder sería estúpido. Y por eso, porque camina por un sendero que abrieron otros antes que él se le llama *viejo*. Pero yo tengo entendido que viejo es el que conserva, el hombre que se siente incapaz de renovarse y por eso se acoge a seguir un camino que le lleve a un fin sin el menor esfuerzo. Yo llamaría viejo al “artista”, al que parece defienden, que hoy pinta con mentalidad del XIX y que intenta imitar la técnica de los maestros del XVII..

El principio de la pintura moderna se encuentra en los primeros años de este siglo (aunque también podemos decir, con otros muchos, que comenzó en las cuevas de Altamira; es decir, que no ha existido jamás la menor interrupción), y es su principal *motor* un español, Picasso. Han pasado cincuenta años y la pintura, la escultura, siguen buscando y *encontrando*. Dentro del arte ha habido grandes maestros y otros que no lo son. Como ha sido siempre. Pero a todos lo que trabajan en este sentido no puede llamárseles viejos. Su valor, común a todos, por el contrario, es su juventud. Y cuando envejecan, por la edad, no será así por el espíritu. Evolucionarán buscando esa expresión personal que todo gran artista ha encontrado.

El tono despreciativo con que han sido acogidos los artistas de esta exposición, acaso lo comprendiese si el que avanzaba este juicio lo hiciera respaldado por un conocimiento extenso que hubiese permitido el movimiento artístico de la ciudad. Pero los que hablan con tanta superioridad de las influencias (?) –no tan grandes como creen, es decir, que nos descubren cuando hablan de sus analogías y no de sus diferencias su escaso conocimiento de los maestros del arte moderno– de Miró, Klee, los conocen apenas por unas reproducciones en color, excepto algún afortunado que habrá llegado a París. Pero ¿cuántos de ellos han estado en Nueva York, Londres, Berna? ¿Podrían decirme cuántos Klee, Chagall, Miró, Calder, Rozsack han visto en la realidad? ¿Que no les interesa? Entonces, ¿por qué son críticos? ¿Por qué niegan una realidad, un hecho admitido universalmente? El crítico debe preguntarse por qué el artista se ve impulsado a trabajar en este sentido, y después de intentar explicarse el fenómeno a sí mismo, enjuiciarlo y ayudar a que sea comprendido por el público, con todos sus defectos o sus valores. Y obrar de otra manera es juzgar a la ligera e imprudentemente, indicando un prejuicio de antemano establecido. Y si este prejuicio existe, ¿a qué se debe? ¿Acaso a que la pintura ha atravesado la etapa más brillante de España en este siglo? Aunque, desgraciadamente, no daba esta impresión la exposición que se celebró en el Museo de Arte Moderno no hace mucho tiempo; cincuenta años de pintura española. Los coleccionistas españoles cedieron sus cuadros y nos dieron una pésima idea de su gusto. Un collage de Gris y dos pequeños dibujos de Dalí, y unos buenos cuadros de Solana daban vida a la exposición. El resto parecía digno del museo de figuras de cera: el tiempo había sido inexorable para esta clase de pintura. Estos artistas ya han desaparecido de la mente de los aficionados al arte y sus puestos ha sido ocupados por otros que desaparecerán a su vez. Sin embargo, eso no importa para que entonces, como ahora, se les dediquen grandes elogios y sus cuadros se coticen a altos precios. Pero los museos están cerrados para ellos y lo estarán para los que los han heredado. Es la venganza del arte contra la mediocridad. Mientras reinaban en todo su esplendor esos hombres, hoy olvidados, se iban marchando unos jóvenes pintores que después se fueron llamando Picasso, Miró,

Gris, Dalí, nombres que ocupan hoy la cúspide del arte moderno... Y después se han ido marchando otros... Van buscando lugares menos hostiles, y cuando los encuentran ofrecen una obra nueva e interesante... No creen ustedes que su responsabilidad es grande, señores, y ahora no me dirijo solamente a los críticos... Y se impone como hecho primordial el conocimiento de todo el arte moderno. ¿Qué se ha visto en Madrid de los grandes creadores del arte de hoy? Nada. Pero nada también de Cézanne. Van Gogh, Gauguin, que pertenecen al siglo pasado. Nada de Chagall, Modigliani (Un cuadro no es suficiente. Aunque para mostrarles la necesidad de una dirección, se puede recordar la influencia que tuvo sobre la joven generación la exposición de artistas italianos contemporáneos.) Ernst, Lanb, Tamayo, Klee (uno de los artistas fundamentales de esta época). Y de escultura, menos todavía. En España ha habido en la primera mitad de siglo dos buenos escultores: Gargallo y Manolo. ¿Qué puede admirarse de ellos en Madrid? Y Brancusi, Zadkine, Lipchitz, Moore, Calder, Noguchi, Rozsak, González son desconocidos.

Después de este rápido vistazo podemos observar que en relación con el arte llamado moderno hay una gran incompreensión, producto acaso de unas circunstancias que nos han llevado a ignorarlo. ¿No puede resolverse esta situación?... Creo que cualquier medida que tienda a superar esta laguna debe ser acogida y apoyada entusiásticamente. Va en ello el futuro del arte español, al que han contribuído hasta ahora tantos compatriotas nuestros, pero desde otros países.

Gaya Nuño: Juan Antonio: "Las credenciales del arte abstracto", *Ínsula*, Madrid, n.º 93, 15-IX-1953

Por rara ocasión en el centralismo cultural de España, procede resaltar como el acontecimiento más trascendental de nuestra vida artística en lo que va de año el que ha tenido lugar en Santander. La ocasión quedó perfectamente prefijada, para la decena del 1 al 10 de agosto, en el calendario del VII Curso de Problemas Contemporáneos de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo. El Instituto de Cultura Hispánica organizó el Curso, y el Museo de Arte Contemporáneo le prestó su ayuda técnica. Fraga Iribarne y Fernández del Amo dirigieron las tareas universitarias y cuidaron de que su complejidad engranase, durante diez dichosos días, los debates, las conferencias, las proyecciones cinematográficas y la exposición. No fué un veraneo disimulado, sino una tarea verdaderamente digna de sus titulados de universidad y seminario, y ello destaca bien ahora, cuando todo se ha teñido de lejanía y las palabras han quedado en el ciclostyl y en la cinta magnetofónica. En un principio, no dejaba de parecer raro que un Palacio Real, el que lo era de la Magdalena, acogiese las disputas sobre el más osado arte, hasta ahora en entredicho, de nuestra historia. Pero se trataba de algo poco usual y tradicional como la presentación de cartas credenciales del arte abstracto, y para este menester se alzan los palacios. En agosto pasado, el arte abstracto presentó sus cartas credenciales. Y le han sido aceptadas oficialmente.

A partir de la anterior constatación, no es posible disimular la alegría. Ni se debe silenciar el aplauso que merece el Museo de Arte Contemporáneo por haber mostrado claramente su beligerancia en pro del arte de nuestro tiempo. Será preciso aclarar que hubo otras beligerancias en contra, que no existió unanimidad en la aceptación, que aparecieron importantes razonamientos adversos. Pero aun cuando éstos hubieran integrado una mayoría –y no se trataba de votar parlamentariamente la conveniencia o inconveniencia del arte abstracto–, el hecho de destacar era algo extremadamente sencillo, algo garrafalmente fácil, pero bien nuevo e inédito. Era la existencia de este arte. Fijaos bien. Era la primera vez que en lides universitarias se daba por inconcusa la presencia de tal modalidad plástica, y, naturalmente, ponencias y debates versaban sobre esta innegable presencia. El arte abstracto ha gozado ya, en virtud de la que pudiéramos llamar su consagración, de una teórica y polémica que no conocieron en nuestra tierra otros *ismos* anteriores. No exageraré al considerar este ciclo santanderino como el acontecimiento más trascendente de la vida artística española en 1953.

* * *

Todo esto merece ser historiado con algún detenimiento. Más que para placer de los amigos, para lección a los enemigos, interesa hacer constar que las ponencias no expresaban una actitud de gratuita aprobación, sino de resultados extraídos de la ya vieja escuela abstracta. Un arte que cuenta ya con casi medio siglo de experiencias, con héroes y genios, con magistrales aciertos, con ligazón a muchísimos momentos de

la historia palpitante de nuestro siglo, es ya un capítulo de historia. Era posible historiar el arte abstracto novecentista en la misma medida que el manierismo cincocentista, en la misma del rococó dieciochesco. Naturalmente, con mayor pasión, con un calor que suele faltar a las disputas sobre la historia pasada. Alguna vez este calor llegó al verbo y le insufló violencia. Pero esta misma pasión por algo enormemente vivaz y presente, el calor con que se acogía como un refugio o se rechazaba como una amenaza la síntesis de muchos siglos de figuraciones argüía en favor de su ser. Una cierta indisciplina dialéctica por parte de los practicantes del arte amenazó en algún momento con romper la unidad con que nos habíamos manifestado los críticos, unidad que, ahora hay que dejarlo por sentado, era de sorprendentes coincidencias no buscadas, no acordadas ni preconcebidas. fué esta indisciplina la que trajo, desde el lado crítico, la afirmación de que el arte abstracto era una gran traición a nuestro siglo.

Pero esa afirmación, la más cruel que se produjo en los coloquios, no podía ser totalmente acusatoria. Cuarenta años de traición ininterrumpida son demasiados años. y, aunque de traición se tratase, ¿no habría de ser la primera con que se tropezase la historia del arte? ¿Acaso el neoclasicismo de Louis David y de José de Madrazo no era deliberadísima traición en años que ya propiciaban lo Romántico? Por lo demás éramos varios quienes habíamos coincidido en destacar el carácter abstracto del cubismo, su profecía de síntesis y su marcada tendencia a lo absoluto reduciendo figuraciones. Y no hay arte más fiel a su tiempo, el de nuestro siglo, que el cubismo. Y si la legitimidad histórica del cubismo resulta inconclusa, no es necesario forzar el mecanismo historicista para demostrar la del arte abstracto.

Insisto, por la importancia para el futuro que creo encierra, en la postura, afecta a lo abstracto, por parte de la crítica de arte, postura casi blocal, demostrando un conocimiento del pulso y de la hora de la Europa del 900. Las discrepancias coloquiales solían apoyarse en motivos de matiz, de concepto y de vocablo, cuyo bizantinismo resultaba en algún instante penoso. En esos momentos, amenazados por alguna *boutade*, se obtenía la sensación de que los turcos de Mohamed II iban a tomar Santander. Pero las desviaciones polémicas no conseguían diluir la sensación de que se estaba dando cuerpo de ley español y consenso casi oficial a un arte purísimo cuyo comentario facilón, hasta ahora, no había sido sino el de la chirigota. Un serio análisis de su estirpe, de su evolución y de sus posibilidades para producir belleza se centró durante varios días en la expresión pictórica. El análisis de la escultura dinámica se confió a Oteyza, y el de la arquitectura, a Víctor d'Ors: fueron dos conferencias de interés, epilógadas por un coloquio entre escultor y arquitecto, coloquio que hacía desear una más total, entrañable y estrechísima colaboración entre las dos tareas. Los críticos que habíamos teorizado éramos Sánchez Camargo, Camón Aznar, Popovici, Gasch, Figuerola Ferretti, Vivanco y yo. No procede antologizar nuestras ponencias, pues éstas serán objeto de un próximo volumen. Con lo que dejamos la mitad teórica de la decena y pasamos a la práctica.

Y en el terreno práctico se allegaban, por rendición a la evidencia, resultados de aplauso unánime. Cuando fué proyectada, no menos de tres veces, la cinta de corto metraje "Fiddle de dee", de Norman Mc Laren, hasta los más reacios se entusiasmaron ante aquella cascada de colores musicales, ante aquella orquestación plástica que demostraba el dinamismo, la vivacidad y la ocurrencia de la pintura abstracta. Porque

aquella película no era precisamente una película, sino una sucesión de millares de pinturas abstractas trazadas directamente sobre el celuloide, descubriendo infinidad de posibilidades. Ignoro lo que ello tenga de cinematográfico, pero sí sé lo mucho que contiene como vehículo de educación estética. Además, tanto esta peliculita maravillosa como dos menos arrebatadoras, "Dols" y "Loops", se proyectaron junto a otras, del propio Mc Laren, de carácter surrealista, y el triunfo de lo abstracto fué absoluto. Descendiendo a admitir que este cine abstracto era un juguete, todos gozamos y nos divertimos con él como no lo habíamos hecho desde los tiempos heroicos del arte de las sombras.

La decena hubiera sido redonda en consecuencias de provecho si se hubiera concedido espacio y discusión a los problemas referentes a la preparación de las masas en su conocimiento del arte abstracto. Ya se pensó antes de ser inaugurada la Exposición, pero la experiencia de ésta lo hace ineludible para cuando sea. Los buenos burgueses de Santander no mostraban repugnancia por las obras expuestas en el Museo Municipal, pero se dolían de la ausencia de cartelitos explicativos. Bien que no debemos alarmarnos ante esta incongruencia, bajamente adulada por el surrealismo. Adviértase que se trataba de la primera Exposición Internacional de Arte Abstracto celebrada en España. Y, concretamente, en una ciudad provinciana. Puedo decir que fué examinada con una atención y un respeto que es dudoso se den en Madrid cuando se repita esta exposición en el próximo invierno.

Pero el hecho insigne, el hecho a conmemorar es éste: que el miércoles 5 de agosto de 1953, a las cinco de la tarde, se inauguraba en el Museo Municipal de Santander la primera exposición colectiva de Arte Abstracto habida en España. (Entre paréntesis, no se enoje nadie por la afirmación; bien sé que en salas privadas se han dado anteriormente manifestaciones de esta índole, particularmente inolvidable la de los escultores Ferrant, Ferreira, Oteiza y Serra en Bilbao, Barcelona y Madrid, pero la de Santander parece inaugurar, por su atmósfera oficiosa, un ciclo de mayor efectividad y eco.) Observe el lector en el hecho presentado una novedad de atención sorprendente; el impresionismo, el fauvismo, el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el realismo mágico y el surrealismo, o no se han acercado nunca a las rutinarias esferas de acción artística de nuestra España, o bien han sido torvamente alejados desde éstas. El arte abstracto, en plena juventud y gestión obtiene el primer reconocimiento español. Nos continúan doliendo aquellos desconocimientos, pero no podemos por menos de asirnos a esta reciente aceptación de credenciales abstractas por lo que tiene de estímulo a la libertad creadora y a la rotura de las tradiciones inquebrantables. Yo, que me he esforzado por injerir lo abstracto dentro de la tradición figurativa y en enlazarlo con la historia, sé bien cuán falsas y repugnantes son las muletillas que los impotentes disfrazan con andrajos sucios, llamados por ellos históricos y tradicionales.

En las ponencias y coloquios se había hablado largamente de los más ilustres nombres abstractos, como Kandinsky y Mondrian, y fué pena que faltaran en la exposición para respaldar la abundante dialéctica sobre ellos centrada. Pero sí había la suficiente representación extranjera necesaria para aseverar que ellos, los no españoles, llegan a lo verdaderamente abstracto con harta mayor facilidad que nosotros, siempre vinculados a una clara, poco disimulada afición figurativa. Además,

en la exposición se había dado acceso a obras declaradamente surrealistas, precisamente españolas, con lo que el carácter abstracto del conjunto perdía grados de pureza. Pero no se trata de exigir, dogmática ni químicamente, un número de grados. Los exigimos en belleza y emoción, y éstas sí se declaraban por doquier.

Comentemos lo expuesto por su orden catalogal. Servando Cabrera, de Cuba, exponía tres composiciones muy dentro de la escuela y procedimientos de Juan Miró. España comenzaba alfabéticamente, con José Bernal, autor de un "Paisaje", surrealista, que parecía fondo de un cuadro daliniano. José Caballero, en uno de sus dos cuadros abstracto, en el otro surreal, pero ambos, ligados y resueltos con esa magistralidad y gracia innatas en su autor, eran de lo ejemplarísimo de la exposición; acaso sea demasiado pedir a José Caballero que se abstractice de la noche a la mañana; ya basta con que sea un buen pintor. Tampoco eran de pureza abstracta las tres síntesis de Modesto Ciruelos, ricas de color y briosas de volumen. En la aportación de Javier Clavo, "Máquinas", "Petróleos" y "Estructuras", sobresalía este cuadro como una de las piezas capitales del conjunto. Graciosas de color las dos obras de Amadeo Gabino.

Santiago Lagunas, el arquitecto zaragozano, presentaba cinco cuadros de gama asordada, renegridos y ascéticos, de pasta superiormente trabajada, reveladores de la angustia que cohibe a su autor. Laguardía, de su mismo grupo y tendencia, incidía en parecida expresión de color pesimista. Mampaso presentaba su gran acierto, antes denominado "verdes y redes", ahora designado por un simple número; ya ha comentado otras veces la belleza de esta gran acierto, y ahora bastará aseverar que era uno de los cuadros más rigurosamente abstractos de la representación española. Manolo Millares ha comprendido perfectamente las posibilidades del arte novecentista en conexión con la más gloriosa tradición posible, la de los aborígenes canarios; sus pictografías, que parecían arrancadas de un soleado muro de roca, guardan un inconfundible sabor de muchos siglos de primitiva sabiduría, de resumen ancestral. Más decididamente abstracto, Alberto Pérez Piqueras.

Ese magnífico pintor que es Antonio Quirós volvía de la escuela francesa, que lo quiere hacer suyo, a su Santander, con cuatro lienzos de abrumadora calidad, de materia deleitosa complacida en sí misma, rica en accidentes de forma, en descomposiciones de maravilloso color en que cada gota se imponía por derecho propio. Los cuatro cuadros de Antonio Saura, surrealista, en la conocida, personal y lírica manera del joven pintor. Delhy Tejero aportaba su exquisita sensibilidad femenina; Tharrats, sus trabajos *collages*; Valdivieso, su sentido del color, y Ramón Vázquez Molezun, su gracia y viveza. Y hasta aquí los pintores españoles.

Seguía el equipo norteamericano con muy varia calidad. No me agradaron las flojas y brumosas obras de Bernard Childs, menos, desde luego, que las de Joseph D. Dowing, no trascendentes, pero sí divertidos dibujos de alfombra persa. El joven Ellsworth Maurice Kelly, de Newburgh (Nueva York), era el más radical de todos; su "Pintura en tapiz", en amarillo, blanco, negro y gris, dispuestos en fajas horizontales, sin otro accidente gráfico, era algo tan sintético y antfigurativo, dentro de su innegable armonía, que llegó a parecer excesiva osadía a alguno de los expositores españoles. "Uno" y "Dos" de John Levee se ordenaban en un ritmo de caos, el mínimo ritmo que yo había solicitado días antes. Y Albert Weber presentó un cuadro maquinista, en

coincidencia con Javier Clavo.

Los rumanos aparecieron bajo bandera francesa, constituyendo grupo interesante y selecto. La "Composición", de Horia Damián, era del mayor rigor abstracto, perfecto de color. Otra "Composición", de Pierre Dimitrenko, cautivaba por su dinamismo. Natalia Dumitresco, riquísima de calidades, era uno de los puntos fuertes de la exposición, por sus preciosos blancos, tratados con prurito rayonista. Excelentes de color, las obras de Alexandre Istrati, puntillista, y de Serge Poliakoff. De los franceses, la "Pintura sobre lana", de Emile Gilioli, resultaba demasiado decorativa. La "Exaltation en rouge majeur", de James Pichette, extremadamente briosa y viva. Interesantes las pictografías del inglés Francis Rose, y severísimas las obras del romano Arturo Payrot.

La escultura, reducida en número, era de calidad magnífica, prologada por dos hierros recortados, "Cabeza de profeta" y "Greta Garbo", de nuestro soberbio Pablo Gargallo. Carlos Ferreira triunfaba una vez más con su "Música" y su "Homenaje a los escultores griegos", en esa esencialidad de formas que domina como pocos. Eudaldo Serra, con el "Coloquio", hermosa pieza a la que la cocción del gres añadió una pátina preciosa. José Ramón Azpiazu interesó vivamente por sus dos grupos en madera, y Valdivieso animó su sala con un pájaro policromado, recordando los objetos inútiles surrealistas. De lo extranjero, las piezas de bronce de Claire Falkenstein, y, sobre todo, Emile Gilioli, con la escultura coloreada en rojo, azul y amarillo, y "La sulamita", en bronce. Concluía la exposición con series fotográficas de Kindel y de Carlos Saura, éste con algún acierto sorprendente. Todo ello, rebasando el centenar de obras, constituyó una exposición viva, rica en sangre caliente, en colores y formas, en una libertad biomórfica de maravilloso acuario. La belleza de lo expuesto rubricaba, como lo habían hecho los films de Norman Mc Laren, la teórica y el dogma vertidos generosamente en las aulas del Palacio de la Magdalena.

* * *

Bien. Esta es la sencilla historia de cómo el arte abstracto ha presentado sus cartas credenciales en el Palacio de la Magdalena, de Santander, y cómo le han sido admitidas. Todos cuantos hemos tenido alguna parte en la ceremonia andamos orgullosos y ufanos, pero sólo a medias. Aun habiendo estado presentes en el histórico acontecimiento los artistas y críticos interesados, nada ganaremos unos ni otros si no se hace partícipe de nuestra alegría al pueblo. El arte abstracto no puede continuar siendo delicia y recreo de una minoría, sino que, por vigilancia de su propio ser, ha de pasar, y ello cuanto antes, a la estimación mayoritaria. Repito que los diez días del Curso fueron demasiado breves para poder enfocar, con normas y procedimientos de la suerte más practicable, la posibilidad de que la masa olvide su tenaz afición al retrato y a la anécdota y se interese por las puras formas. Pero todo irá por sus pasos; antes de la mayoría, la minoría. Y esta ha dialogado lo suficiente para impedir que sus integrantes consideren al arte abstracto como un fantasma, una amenaza o una mixtificación.

Por lo menos, hemos definido, hemos genealogizado, hemos auscultado todo latir del arte abstracto. Los artistas no sólo han mostrado su quehacer, sino que también han razonado verbalmente el motivo de este quehacer. Y en conjunción semejante de conductas, es imposible pensar en una general simulación, en una grandísima farsa colectiva. Todos hemos dicho la verdad, nuestra verdad escrita, o pintada, o esculpida. Y, además, esta verdad –y sosiéguese ahora los timiratos– no excluye otras verdades, ni nuestro entusiasmo por la creación abstracta eliminará el homenaje debido a otras buenas modulaciones de arte figurativo. No se desea sino libertad y respeto para toda expresión plástica, partiendo del postulado inicial de que si en el figurativismo tradicional se daban todas las calidades, desde las óptimas a las pésimas, algo parecido ocurrirá con lo abstracto, siempre favorecido, claro está, por su negativa programática a la adulación y a la bajeza. Lo que importa es la buena calidad del buen arte. Y para ella se acaba de inaugurar un ciclo optimista y atento, cargado de simpatía y buen deseo, en el VII Curso de Problemas Contemporáneos de la Universidad Internacional de Santander.

Saura, Antonio: "Picasso y Miró en París", *Índice de Artes y Letras*, n.º 67, Madrid, IX-1953

Con la diferencia de muy pocos días se inauguraron en París, poco antes del verano, dos importantes exposiciones que sirvieron como colofón a la temporada artística del país vecino. En la galería Louise Leiris se inauguró la exposición de las obras recientes de Picasso, comprendiendo un conjunto de dibujos, litografías, una muestra importante de cerámicas nuevas, dos esculturas un conjunto de los cuadros realizados últimamente en el sur de Francia. Los motivos de las pinturas expuestas en París son paisajes, figuras, y bodegones. Reproducimos el cartel realizado con motivo de la exposición Picasso y el catálogo de la exposición Miró. La exposición de este último pintor comprendía una serie de cuadros realizados en gran formato, varios objetos, una gran escultura y un conjunto de obras en tamaño menor, realmente admirables. La última producción de Miró está concebida con un ímpetu y un vigor desusados en su anterior pintura. Es curioso observar que así como en Picasso el tema real se superconcreta, especialmente en sus últimos paisajes, primera vez que el artista malagueño toca este asunto en su obra, toda la última producción de Miró está cada vez más impregnada de un automatismo que lo acerca aún más a la intención fundamental de cierto aspecto del surrealismo.

Lagunas, Santiago: "El mundo y el arte abstracto", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, t. XVIII, n.º 51, III-1954, pp. 416-420

En el número del 1 de noviembre de *Correo Literario*, publica Miguel Fisac un sugestivo artículo con el título citado. En él se dicen cosas interesantes, que importaría tal vez señalar, y algunas otras, dilucidar. Tal es la intención de este comentario.

Fisac no ve como nuevo, sino como "exhaustivo", el arte moderno de los Picasso, Braque, Juan Gris. Lo ve como un resumen o como una quintaesencia de toda la pintura anterior; como final agónico más o menos brillante –pero agónico– de un ciclo que termina; y aun cuando considera a salvo el brillo particular de alguno de sus artistas, señala como característico que no es suficientemente importante su aportación propia, de verdadera creación, dentro del conjunto, que es lo que, al parecer, se agota y palidece.

Todo lo cual quiere decir, sin duda, que no existe dentro de lo que llamamos arte moderno en nuestros días –sin incluir lo abstracto, y, por mejor decir, aun incluyéndolo– una sola figura realmente culminante que nos detenga en el pensar que nos hallamos efectivamente en el descenso. Y aunque sitúa fuera de este declive del arte al arte abstracto, no lo hace en cuanto al hecho concreto del arte abstracto actual, sino más bien sobre la esperanza que él concibe para sus posibilidades.

Mirando las cosas Fisac solamente desde el punto de vista de "ascenso" o "descenso", igualmente que a Picasso, Braque y Juan Gris, alcanza a Cézanne y Van Gogh la tabla rasa. Lo positivo de tales pintores dentro del ciclo artístico al que históricamente pertenecen, sería el haber producido con su obra y su actitud una aceleración y acortamiento de la agonía comatosa en que había llegado a caer postrado el arte conocido en nuestros días. Y aunque este punto de vista no es nuevo para todo el arte de nuestro tiempo, sí que lo es en cierta manera, al excluir al arte abstracto del ciclo agonizante, que con cierta lógica, que no puede negarse, otros comentaristas incluyen en él, pues consideran al arte abstracto como una consecuencia inevitable y clara del cubismo. Y al cubismo, a su vez, como una consecuencia clara y lógica de Cézanne.

Es posible, sin embargo, que el cubismo represente un hallazgo tan trascendental dentro del campo de la pintura como el de la bóveda en la arquitectura, y la prueba de ello es que, a partir del cubismo, ya no puede considerarse la pintura del mismo modo que antes del cubismo, y que se siente claramente cómo, después de aquél, algo ha cambiado sin retroceso posible ya para la pintura, y se añade que el cubismo no tiene antecedentes en la anterior pintura, si no es en Cézanne.

Sobre lo dicho, el cubismo cumple muy bien con la misión que Fisac señala para el arte, como es la de irnos redescubriendo, siquiera sea parcialmente, la belleza formal que se encierra en la creación.

Verdaderamente, hoy ciega al mundo una sobrevaloración de lo racional y de lo intelectual, hipertrofiados a costa de lo espiritual, que nos devuelve a una visión del hombre, de la Naturaleza y de las cosas, monstruosamente deformados, aun cuando ni siquiera tengamos conciencia clara de ellos. Hemos tomado casi sin quererlo, o

queriéndolo, como digno de la Humanidad, el punto de vista de las brujas de Macbeth:

*Lo hermoso es feo
Y lo impuro hermoso.*

También en el artículo comentado se atribuye el arranque de todo esto a la actitud deshumanizadora –que algunos creyeron y creen humanísticamente– del hombre del Renacimiento, y venimos todos pagando las consecuencias de no decidimos a volar más alto que por "el aire sucio y neblinoso". Se pone el dedo precisamente en la llaga cuando se dice y afirma que hay que comenzar de nuevo con humildad –si así, claro está, no se ha hecho antes–, y que hay que crear humanamente, o sea "redescubrir" ese mundo de la belleza, hecho añicos con todo lo demás, desde que en Adán pecó contra Dios la humana naturaleza. Ahora toca recoger los añicos de esa belleza conforme pueden ser desenterrados, uno a uno, para ver brillar ese reflejo de lo absoluto sobre lo humano, siquiera sea fragmentariamente; pero cuya recomposición total no se logrará por el solo concurso y esfuerzos del arte.

Conformes en que es necesario que por todo el mundo del arte sople un aire purificador, que Fisac ve contenido específicamente en el arte abstracto, y yo, no. No digo que el arte abstracto no pueda y no deba ser vehículo de tal purificación; pero sí que hay dos grados de pureza encerrados en el arte, uno de los cuales ya poseen casi todos los grandes artistas de esta época, y el otro, no. No basta la pureza artística, sino que se necesita, sobre todo, la pureza del alma, y esto es lo que no pueden dar por sí solos ni el cubismo ni el arte abstracto, y ahí está precisamente el nudo del problema, porque, por lo demás, para mí no hay discusión, ya que en lo que concretamente toca al arte creo, con Bazaine, que cada época no hace el arte o la pintura que "quiere", sino la que "puede", y, sin embargo, es, en cuanto al bien o al mal, en lo que podemos elegir libremente todos los hombres civilizados, sin distinción de épocas, y, además, todos y cada uno en particular.

La obra de arte tiene intrínsecamente una naturaleza propia, una belleza esencial que pide ser captada "directamente", y cuyo saber nos facilita el gustar otras bellezas, que sin el concurso del arte no podríamos aprehenderle a la Naturaleza –viene a decir Fisac claramente–, y pone de relieve que éste es el verdadero sentido que tiene la frase de Wilde de que "la Naturaleza copia al Arte". Se entiende bien que se habla de la belleza "formal" constantemente, de esa belleza no aparente sin la abstracción de lo que no es trascendente, que es puramente formal y esencial y que tan a menudo tiene usurpado su puesto en el arte, por el atractivo primario natural casi animal, cuya contemplación nos produce un gozo o deleite puramente sensuales, y en cuyo empeño se embarcó denodadamente el paladar repostero y *gourmand* del impresionismo, sobre todo del impresionismo francés, degradando a aquélla. Esa belleza –con apreciación que no creo justificada suficientemente, pues es precisamente el cubismo quien volvió por sus fueros– es la que, según Fisac, ha sido despreciada soberbiamente por el arte moderno para caer en un expresionismo intelectual, racionalista, literario y extraartístico. Yo creo que, más bien que en sus comienzos, la

reacción del cubismo fue, por el contrario, la reacción de un grupo de verdaderos y auténticos pintores –con Cézanne en la raíz– contra un grupo de perfumistas y de *gourmets* de la pintura francesa, que amenazaban llevarla con el impresionismo a la más amanerada y decadente muestra de acaramelado romanticismo francés. Y lo peor de todo es, según yo lo veo, que toda esta *cuisinerie* se ha preparado al buen gusto mediocre francés y no francés, a base de los efectos más externos obtenidos de la pintura de Velázquez, sobre todo en su cuadro de *Las meninas*.

Yo veo, como he dicho, que el cubismo tiene mucha más importancia de lo que sospechan algunos en la historia de la pintura. Pero también es posiblemente cierto que, ante el hallazgo y la reacción formal que suponía el cubismo y la vuelta por los fueros de lo que es invariable y consustancial al cuadro, no hayan estado a su altura los pintores que lo descubrieron –excepción hecha de Cézanne–, y todo se haya corrompido después, sobre todo en el surrealismo, dadaísmo, suprematismo, rayonismo, etc. etcétera, hasta pretender incluso hacer de la pintura una mística (aun cuando en el plano de lo estrictamente terreno pudiera la pintura y sobre todo el arte moverse por leyes internas, que guardasen con las de la mística alguna semejanza).

Si, pues, ponemos al cubismo en la parte agónica y decadente de la pintura actual, no podemos ver en el arte abstracto, que es su más lógica consecuencia, un movimiento renovador en la pintura. Y si miramos esperanzadoramente a sus posibilidades futuras, por fuerza tenemos que pensar en el cubismo y en Cézanne, de donde arrancamos como más próximos, sin negar que otros pintores, como Van Gogh, hayan también aportado algo positivamente a la pintura moderna y aun al arte abstracto.

Difiero también de Fisac en considerar que en el arte como tal tenga ninguna ventaja para el futuro el considerar el tesoro de formas bellas escondidas en esos mundos maravillosos de lo mineral, de lo biológico y de lo estelar. El arte es otra maravilla para el hombre, que se nutre de su mismo ser y toma lo de fuera como pretexto. Y me pregunto: Si el arte actual no toma interés por reproducir la forma natural de un caballo –pongamos por ejemplo–, ni tan siquiera por el caballo mismo, ¿por qué habría de interesarle la de un cristal de fenolftaleína u otra sustancia química cualquiera o mineral, o bien la de un radiolario, recién descubierto por la ciencia? Yo creo que es claro que todas las posibles riquezas del arte no se encontrarán nunca en el reino mineral, ni en el vegetal ni animal, como tampoco en el sideral. Ese es acaso el campo de búsquedas de la ciencia; pero lo que puede enriquecer o avalorar de veras al arte se encontrará siempre más bien en el interior del hombre: en su corazón y su inteligencia.

Muy claro está –como Fisac anota– que la pintura no se "entiende –y añadimos– si previamente no se "siente". Es "sintiendo" primero como puede entenderse algo y penetrar en una pintura.

A la pintura tal vez se le saque algún jugo madrugando un poquitín por ella y llevando los ojos despiertos con sinceros deseos de admirar, y no buscando desde el primer momento ser dueños absolutos de la situación, como estamos acostumbrados a hacer en la mesa de despacho o en el casino. El tiempo ayuda porque predispone a aceptar, y, por tanto, a ver. Además, es que existe algo así como la lógica profunda de

lo ilógico. Y cuando lo ilógico es de veras real, está forzando constantemente a las ideas a conformarse con ello, hasta que la nueva lógica humana amplía su base y da cabida a lo ilógico de antes, que por ser "real" ha podido más que ella.

Aguilera Cerni, Vicente: "Sobre los orígenes del arte abstracto", *Ínsula*, Madrid, n.º 104, 1-VIII-1954

No hace mucho, el arte abstracto presentó en estas mismas columnas –y traídas por inmejorable embajador– sus cartas credenciales con motivo del congreso celebrado en Santander. (1) El tema, ya rebasadas aquellas fechas, si bien ha perdido el efímero calor de la actualidad periodística, sigue conservando vigente su encendida y acuciante problemática.

Será difícil encontrar en todo el arte actual una cuestión tan enojosa, tan mal enfocada por unos y por otros, tan erizada de polémicas apasionadas e irresponsables. Contra lo que pudiera creerse, la actitud polémica suele ser esencialmente estéril y deriva con demasiada frecuencia hacia actitudes que apenas si se remontan unos centímetros sobre la simple tozudez. Por lo que a nuestro tema se refiere, es evidente que la confusa polvareda de posturas airadas y belicosas solamente ha servido para enmarañar y confundir. Mucho se ha escrito sobre esto, y no pocas veces con visible acierto; sin embargo, es muy escaso lo avanzado para conseguir un serio y enfocado planteamiento del problema, pues nada tan cómodo y sencillo como el empleo de fórmulas extremadas y simplistas para intentar sobrenadar en una corriente de tan profundos y arremolinados impulsos.

Aunque todavía nos encontramos cercados por la intolerante virulencia de quienes quisieran ver a la crítica de arte armada hasta los dientes, dispuesta al homicidio y en guerra abierta contra las tendencias que repudian, tal vez no llegue a deshora un comentario pacífico y sin perjuicios. El tema, por otra parte, rebasa con mucho los estrechos límites de una controversia meramente actual.

Puede afirmarse con tranquilidad que el arte abstracto no es un fenómeno reciente, un producto exclusivo de nuestro tiempo. No es fruto de esta época porque la historia del arte registra numerosos brotes, más o menos puros, de esta corriente que hoy es tan prolíficamente seguida y combatida. Lo único estrictamente nuevo son las justificaciones teóricas que intentan sustentarlo o destruirlo con varia fortuna. Sin embargo, esto es absolutamente indiferente a la hora de intentar alcanzar sus manantiales.

La primera y más luminosa aparición del abstractismo la encontramos con los más tempranos testimonios de las actividades artísticas del hombre. Por eso –y por otras mil cosas– nunca se repetirá bastante que todo conocimiento del arte ha de ser irremediabilmente histórico si queremos averiguar sus últimos significados y registrar la intensidad y número de sus aportaciones, pues la generación espontánea es insólita, prácticamente inconcebible a la hora de captar las nuevas versiones con las que el espíritu humano intenta lograr su heroico empeño de expresión y comunicación.

El arte que se ha dado en llamar “prehistórico” incurriendo en un gigantesco absurdo (ya que toda manifestación artística es necesariamente histórica), nos enseña en sus dos grandes orbes franco-cántabro y levantino, la curva de una evolución que lleva a los esquemas de Mas d'Azil y a las pictografías esquemáticas, simbólicas y abstractas del levante español. Prescindiremos del fenómeno aziliense para enfocar

solamente la prolífica y extensa floración artística constatada en los abrigos pintados de la zona oriental peninsular, en los que vemos con formidable claridad los hitos que van marcando el tránsito del naturalismo realista al estilizado, de la estilización al esquematismo y de éste al símbolo y la abstracción.

En el arte rupestre levantino de las fases naturalistas ya encontramos algunos elementos decisivos para la comprensión de las modalidades posteriores, pues los anónimos precursores no se resignaron nunca a la mera reproducción fotográfica del natural, sacrificando la visión realista a una versión atrevida, dinámica y expresionista. Su pobreza radica únicamente en la escasez de medios técnicos, pues su capacidad de síntesis, su poder para captar los ritmos esenciales del objeto revelan una extraordinaria madurez. Por fortuna ya se ha reducido a estrechos límites de escasa utilidad la teoría que pretendió parangonar aquellos hombres a los salvajes actuales. No se puede atribuir a los artistas rupestres una mentalidad “pre-lógica” o exclusivamente mágica, y sus obras –en las que ya resuelven innumerables problemas– lo desmienten rotundamente. (2) Esa supuesta inferioridad del hombre primitivo no pasa de ser una lamentable muestra del actual fetichismo por la técnica, una de las más groseras y grotescas maneras de ser inculto.

Es indudable que ciertas manifestaciones del arte rupestre responden a una finalidad de carácter mágico; pero no se puede negar que, incluso en estas, hay un elemento puramente estético, un complejo de problemas artísticos –planteados y resueltos– completamente ajenos a cualquier clase de magia. Y el más evidente de todos es el que va haciendo paulatinamente innecesaria la reproducción literal del natural hasta lograr verdaderos ideogramas.

La casi totalidad de los arqueólogos que han tratado esta cuestión absolutamente despreocupados ante la formidable importancia que puede tener para estudiar la evolución de los estilos han dictaminado que el proceso realismo-estilización-esquematación-abstracción no fué sino un descenso degenerativo que condujo lentamente hasta la desaparición de toda sensibilidad artística. Esta idea debió nacer, con toda probabilidad, a la sombra del gran problema planteado por la falta de continuidad que acarreaba la aceptación de la cronología cuaternaria. Sin embargo, la tesis mesolítico-neolítica de la actual escuela de prehistoria (3) arroja nueva luz y facilita su solución, pues aparece una evolución coherente que llega hasta las edades del metal. No hay, pues, tal degeneración sino un cambio de propósito muy definido y deliberado.

La tradición artística deriva hacia síntesis cada vez más radicales. Por un fenómeno de madurez se pasa del objeto a su esquema y a su idea; de aquí a la idea desligada de todo objeto no hay más que un paso. Pero, además, surge otra dirección estrictamente geométrica que aparece en la decoración sobre hueso y se remonta en estrecha conexión con las anteriores hasta las pinturas y grabados en las losas dolménicas. Entramos ya en la mentalidad decorativa del arte abstracto: la sugestión autónoma de la línea y el color, que encontró su viabilidad preferentemente a través de la cerámica.

Por lo que al arte rupestre se refiere este tránsito tiene una doble fuente: la superior capacidad interpretativa del creador y el espectador, y la profunda necesidad

de hallar nuevas formas de expresión. Esta última la encontramos en todos los momentos de transición en que un estilo va siendo suplantado por otro; la repetición origina un fenómeno de “fatiga” y hace surgir la necesidad de otra fórmula expresiva. Estas evoluciones –que comienzan siendo despaciosas y clarísimas– se van apresurando y precipitando conforme nos acercamos a nuestros días, produciéndose un desplazamiento radical de los tradicionales problemas pictóricos. Resueltos los más esenciales, esa tremenda aventura que es la creación artística en el idioma pictórico tuvo que buscar terrenos más vírgenes para seguir librando su arriesgada y emocionante batalla.

El nacimiento del abstractismo actual es muestra evidente de esa fatiga en un mundo que exige agobiadora y perentoriamente formas inéditas de dicción. Se consideran agotados, secos y exhaustos aquellos manantiales tradicionales según los cuales la pintura es un idioma para exponer objetivamente una versión del mundo circundante, intentando dar a la materia un valor independiente y a la técnica del agrupamiento, equilibrio y contrastes de las masas de color un poder expresivo desligado de las formas y tonalidades convencionalmente admitidas como verdaderas. La trascendencia de todo esto es imprevisible, pero es absurdo negarla sin tentar la averiguación de los hontanares que nutren este venero tan caudaloso y prolífico.

Que nos encontramos ante la más característica y diversificada aportación del arte contemporáneo es algo que no puede desconocerse. Tampoco puede ignorarse que una corriente masiva ha de responder necesariamente a hondas motivaciones. Aquí hallamos un punto de enlace con sus viejísimos antecedentes, pues en ambos casos (aparte la posibilidad de que una concreta influencia extraña forzara desde oriente el ritmo normal de la coherente transformación del arte rupestre) vemos la misma fobia por el realismo, aunque no se renuncie en ningún caso a un remoto enraizamiento con objetos del mundo físico, como ocurre con los motivos ramiformes, pectiformes, estrelliformes, tectiformes, naviformes, antropomorfos, etc., entre los lejanos precursores, conexión que también resulta evidente en el abstractismo actual cuando se expresa por medio de formas geométricas (arquitectónicas, mecanicistas, naturales y procedentes de una visión expresionista de la forma pura) o surgidas de ese mundo fantástico y artísticamente inexplorado hasta hace poco que otorga la biología a los buscadores de nuevas estructuras plásticas; queda aparte la especulación intelectual que opera sobre las posibilidades de la geometría pura.

Mucho mejor que cuanto podamos decir para apoyar nuestra visión es contemplar ese alucinante museo de rocas pintadas en la recopilación que debemos a la formidable e infatigable labor del sabio profesor Henri Breuil. (4) En él se ve toda una constelación estilística abarcar desde Tarragona y Lérida hasta Teruel; desde Castellón, Cuenca, Valencia y Alicante hasta Albacete, Murcia, Cádiz, Sierra Morena... Sobre las paredes de multitud de abrigos rocosos, nuestros remotos antepasados dejaron (a veces, como ocurre en Minateda, contienen superpuestas todas las fases del arte rupestre levantino) unos mensajes cuyos umbrales de asombro y misterio pretendemos traspasar.

Un estudio objetivo que abarcase íntegro el desenvolvimiento de la pintura abstracta desde sus orígenes hasta nuestros días, constituiría una inapreciable aportación para clarificar, situar y explicar con exactitud esta tumultuosa avalancha que

a tantos desorienta e irrita y para la que existen unos Pirineos casi insalvables.

-
1. Juan Antonio Gaya Nuño: "Las credenciales del arte abstracto". INSULA. numero 93.
 2. Franz Boas: "El arte primitivo". México, 1947.
 3. Martín Almagro: "Ars Hispaniae". Volumen 1. Madrid, 1947. -Julio Martínez Santa-Olalla: "Esquema paleontológico de la Península Hispánica". Madrid, 1946. -Martín Almagro: "La cronología del arte levantino de España". Congrès International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques. Zurich, 1950. -Una posición ecléctica, Luis Pericot García: "La España primitiva", Barcelona, 1950.
 4. Henri Breuil: "Les peintures rupestres schématiques de la Peninsule Ibérique". París, 1933-1935.

Vivanco, Luis Felipe: "Angel Ferrant en la escultura contemporánea", Goya, Madrid, nº 2, IX/X-1954

Además de su obra fundamental de escultor de nuestro tiempo, Angel Ferrant ha escrito palabras fundamentales para entenderla. Para entender su obra y para entender al escultor en su función específicamente humana. El escultor, empleando una distinción del propio Ferrant, no necesita ser un hombre práctico. Frente a los del hombre práctico, el oficio del escultor consiste en soñar sus esculturas. Soñarlas en la piedra y en la madera, materias definitivas con todo su caudal de intenciones opuestas, pero soñarlas también, como veremos en la obra de Ferrant, en otras materias menos definitivas y seguramente menos opuestas, como los alambres, el cemento coloreado o el corcho. Y soñarlas, sobre todo, en el espacio, de un modo concreto y distanciado, a veces como formas aisladas y cerradas, a veces como diálogos de formas. Y desde luego, sin interrupción alguna con los soñadores del pasado. "Creo que persiste", nos dice Ferrant, "lo que fué causa de escultura: el espacio con las tres dimensiones en que nos movemos, las leyes físicas y las materias telúricas que pueden concretarlas, así como el motor hombre, que, ciertamente, no difiere del cavernario".

Como más adelante veremos, es importante eso de que el motor hombre no haya variado, por lo menos en lo esencial. En el mismo artículo a que pertenecen las anteriores palabras –publicado el año 1949, en el número 10 de la revista "Ver y Estimar", de Buenos Aires– Ferrant se ha creído en la obligación de precisar el sentido que para él tiene no sólo la tradición, sino incluso la herencia artística del pasado: "Creo en la Tradición. Pero vigilo mi amor a ella, para no cegarme abrazando su cola y olvidando su cabeza, que, perdida en el tiempo, me hace imposible percibir los primeros eslabones de la cadena en la que se sucede la escultura". Hoy en día, a través del estudio fundamental de Martin Heidegger sobre "El origen de la obra de arte", sabemos que crear de veras una obra, o conseguir su forma, es permanecer en el origen. Pero sabemos también que la inseguridad fundadora de este origen, como auténtica revelación de la verdad en la obra, está dentro y fuera del tiempo histórico. Lo inseguro mismo de este tiempo radica en la aparición de la verdad en la obra, está dentro y fuera del tiempo histórico. Lo inseguro mismo de este tiempo radica en la aparición de la obra nueva. Por eso, ésta también sigue estando fuera –y no sólo dentro– haciendo posible la historicidad o constitución humana del tiempo. La historia del hombre, por tanto, más que mera sucesión de acontecimientos, o, incluso, de hechos, es una activa *verificación* –como dice Heidegger– de inseguridades. La inseguridad es lo nuevo, pero lo nuevo "creado" en que "acontece la verdad". Aunque la forma artística se queda aparentemente retrasada con relación a los hechos, o a ciertos hechos, se trata siempre en ella de un adelanto, es decir, de una especie de anticipo en el sentido de una fundamentación de las nuevas experiencias humanas que va a hacer posible. Por eso la cabeza de la tradición a que se refiere Ferrant, es, al mismo tiempo, adelanto y retraso. Y mirar hacia atrás, pero hacia atrás de verdad, es decir, hacia la cabeza, es mirar hacia adelante. En definitiva, hacia la cabeza o el origen también. Claro es que a la hora de la verdad, a la hora de la creación y de la nueva forma creada, no se mira hacia el origen: se está en él.

¿Hasta qué punto es cierta la afirmación de Malraux de que el arte brota del

arte y una obra de otras? Frente a este concepto académico, aunque vivo, de la tradición, frente a los valores establecidos y hasta acostumbrados, de todo “museo imaginario”, hay que afirmar la creencia en la inseguridad del origen, y en su radical novedad de sentido. A través de una obra ya creada, el nuevo creador de obras de arte se dirige también a esa inseguridad, se dirige, desde dentro del tiempo, a lo de fuera de él. Y no puede llegar a estar fuera más que a través de su creación. La situación de “estar fuera” la obra ajena ya creada es lo que tiene que conseguir también para la suya.

Precisando todavía más el sentido de la tradición, Angel Ferrant, en el artículo citado, añade estas palabras: “Reconozco dos herencias: una, la traje al nacer, y es aquella por la que me reconozco dueño de todos los espacios a mi alcance y de todos los materiales habidos y por haber (desde el sílex al plexiglás). Del mismo modo que todo mortal se siente dueño de su cuerpo o de su pellejo, del sol que lo baña o del aire que respira. La obra herencia es la que me encontré al llegar al mundo; la que me fué transmitida por los antepasados (obras ejecutadas en materiales duraderos, estatuaria griega o romana, objetos, historia, leyendas, formularios, etc., etc.). En aquella heredad me veo desnudo, con el lunar del tatarabuelo, y pensando que quizá posea también su úlcera de estómago. En la segunda heredad me siento confortablemente vestido, más o menos a la moda, y revestido de formalidades. Las dos me son indispensables”.

Creo que no cabe mayor claridad, no cabe manera más clara de confesarse, como creador, al mismo tiempo vestido –y hasta revestido o disfrazado– y desnudo, o seguro e inseguro, dentro y fuera del tiempo. Por su primera herencia, tiene que empezar desde su cultura. Y ésta –reconocida por el propio Ferrant con palabras tan vigilantes y alertas– me parece ser la característica fundamental de toda su obra.

Me interesaba llegar a esta conclusión, porque el problema de la actitud culturalista frente al arte del pasado ha influido de una manera “conformadora” sobre todo el arte contemporáneo. Digo “conformadora” y no *fundadora* o esencial, precisamente porque se trata de un sistema de actitudes negativas dentro de una situación de cultura madura y hasta en crisis, en vez de originaria. Pero dentro de esta situación, hay artistas como Angel Ferrant que no se limitan a sacudir de sobre sus hombros el peso o revestimiento de lo que reconocen como su segunda herencia indispensable. Lo que a otros les parece lo “más”, y más urgente: sacudirse ese peso, a ellos les resulta un “menos”, siempre insatisfactorio. Por eso, frente al poder de coacción de la segunda herencia, no tiene más remedio que crecerse, por así decirlo, para develar y poner en marcha hasta sus más recónditas posibilidades, las exigencias del espíritu –es decir, la forma– de la primera. Es más: hay que aprovechar la segunda de estas dos herencias para el aumento de intensidad y la plena actualización de la obra. Cuantas más formalidades, más necesidad interior constitutiva de crear algo de veras, algo en lo que vuelva a “acontecer la verdad”.

Quedamos, por lo tanto, en que Angel Ferrant, como creador, se sitúa más allá de la mera inconformidad culturalista de nuestra época, y reconoce y acepta sus dos herencias. Quedamos también en que la segunda le sirve para la actualización de la primera, es decir, para llegar a ser plenamente escultor. Estaba puesto en juego nada menos que el destino, y nuestro destino suele ser el resultado de nuestra más larga resistencia. Tal vez, como aconseja la moral del éxito, haya que aprovechar las

ocasiones, pero tal vez eso de aprovechar las ocasiones tenga una dimensión más profunda –y más profundamente moral– de lo que parece. Y por eso Angel Ferrant, que desde un punto de vista humano, no se nos presenta precisamente como un aprovechado, sino todo lo contrario, tal vez no haya hecho otra cosa durante toda su vida de escultor que aprovechar todas las ocasiones que se le han presentado para llegar –o, más humildemente acercarse– a su obra.

Esta otra manera de aprovechar las ocasiones es la que caracteriza al soñador, frente al hombre práctico. En otro trabajo suyo más reciente: “La esencia humana de las formas”, establece Ferrant, con valentía, la diferencia, e insiste sobre ella. Digo con valentía, porque esta palabra: soñar, está hoy muy desacreditada, como sinónimo de evasión. Y, sin embargo, para el que sueña en la obra hecha –o creada– es decir, para el que sueña creando en una dirección objetiva, el soñar es el modo más riguroso y necesario de pertenecer a la realidad, fundándola, y, por lo tanto, de ser hombre. Por eso, frente a la tesis de la deshumanización del arte, Ferrant afirma que lo que se deshumaniza es el hombre. “Entiendo, dice, que entre todas las obras que el hombre ejecuta, la de arte es la única con cuya finalidad persigue un goce específicamente humano. Porque las demás obras las realiza merced, efectivamente, a las facultades del intelecto superior que le son propias, pero lo que con ellas se propone no es otra cosa, en último extremo, que el bienestar y el disfrute que como animal le corresponden; similar, en el fondo y, por lo tanto, al que cualquier otro animal busca acomodándose a su nido o retozando”. hay que distinguir, por tanto, las obras utilitarias, producto del intelecto –que tienden a proporcionarle al hombre (colchón de muelles o pastilla de aspirina) la seguridad material que le corresponde, también, como animal superior– de las artísticas, que son las que, al contrario, le instalan en su inseguridad fundamental y específicamente humana.

Ya Heidegger, en su estudio citado, fracasaba a sabiendas en su empeño de llegar a la obra de arte a través de lo que él llama la “cosidad” de la cosa, o, incluso, la “instrumentalidad” del instrumento, situada ya a medio camino entre la cosa y dicha obra. Para explicar ésta, lo único que sirve es el arte mismo. En cambio, el “acontecer de la verdad” en que consiste la obra de arte nos servirá para aclarar el sendito del ser de las otras cosas que no son ella: cosas *nudas* o instrumentos. Por su parte, Ferrant llega a la conclusión de que el intelecto superior no conduce más que al instrumento, pero “hay otras formas que, al no poder ser resueltas por el raciocinio –como las utilitarias– las tiene que resolver la imaginación”. Se trata, como más adelante veremos, de la imaginación formal o creadora del artista, y no de esa otra imaginación material que no es más que fantasía.

Resueltas por la imaginación, las formas artísticas –figurativas o abstractas– son las más específicamente humanas. Entre otras cosas, y precisamente, como también nos ha explicado Heidegger, porque son *inhabituales*. El que *sean* estas formas es lo inhabitual para el hombre. Pero lo malo es que lleguen a serlo demasiado, o que la inhabitualidad misma se convierta en lo habitual. Entonces, lo que se deshumaniza es la Humanidad.

“Me lo prueba –añade Ferrant– el que la gran masa humana, vista a través de sus grupos rectores, se desentienda del arte”. Quedarse exclusivamente en el instrumento y en lo práctico es, no sólo un peligro para ella, sino un estado creciente de

la humanidad actual. Sin el poder de ensoñación –*bisontes* de Altamira, anteriores a todas las civilizaciones y sus objetos de *servicio* mecánico– nunca hubiera podido llegar el hombre a lo que Heidegger llama “apertura del mundo en la obra de arte”. Pero la primera consecuencia de este poder es que, frente al hombre práctico, surge el soñador o artista. Valientemente –vuelvo a decir– emplea Ferrant la palabra: soñador, porque la emplea como sustantivo y no sólo como adjetivo. Lo que sustenta humanamente al artista es su poder de ensoñación o imaginación formal.

Los escultores contemporáneos han ido todavía más lejos que los pintores en la renovación del concepto de su arte. En ese sentido, podemos decir que la escultura ha recibido un impulso fundamental en la primera mitad de nuestro siglo. Escultores como Lipchitz y Gargallo, han concebido la forma escultórica como un juego de espacios interiores y exteriores, sacrificando a esta concepción las de superficie continua y volumen. En Lipchitz, que ha pertenecido al movimiento cubista, la forma, con su ritmo quebrado y dinámico, admite ya dentro de sí la amplitud espacial en la que está tomando parte. Pero eso, al mismo tiempo que dinámica suele ser dramática, con dramatismo monumental y externo. En Gargallo, posterior a Lipchitz, y mucho más dramático todavía –pero con dramatismo interior contenido y hasta en muchos momentos, irónico– la forma incorpora el hueco a su pleno sentido escultórico. En el extremo opuesto, la forma simbólica de Brancusi llega, como en el ejemplo de “Pájaro” o del “Recién nacido”, o, incluso, en la “Musa adormecida”, a una concentración en la materia que la aísla del resto del mundo. Se trata de una concepción más intensa pero no más limitada, ya que la genialidad de Brancusi consiste en darse cuenta de cómo los valores plásticos del material mismo incluyen relaciones de espíritu que pueden quedar latentes, aunque no sin expresar. Menos simbólico que Brancusi, Hans Arp es también menos concentrado en la naturalidad de sus formas, y éstas quedan menos vinculadas de un modo absoluto a la potencia de la materia. Por eso resulta, en cambio, mucho más lírico y metafórico, más imaginativo y abierto, sobre todo en sus relieves coloreados, en los que quiere “coincidir” con los ritmos naturales, sin imitarlos. El universo plástico de Arp es el de más alegría y riqueza poéticas de toda la escultura contemporánea. Por su parte, Henry Moore, en el extremo opuesto de todo academicismo, vuelve a levantar monumentos a cuerpo limpio, capaces de establecer nuevas relaciones –y, por tanto, nuevas visiones– espaciales. En este sentido, sus esculturas son algo más que estatuas, porque las leyes humanísticas han sido transgredidas en ellas. Porque la invención del cuerpo humano como escultura parte en Moore de un concepto del hombre incluido dentro de un concepto de universo. Para la estatuaria humanística rige el tradicional concepto antropomórfico del universo. Para un escultor del tipo de Moore –y tal vez del Laurens posterior al cubismo– rige un concepto cósmico y elemental del hombre. En Moore, lo elemental queda subordinado a la grandeza cósmica, que es la que lleva la voz cantante. En Laurens sucede lo contrario: la grandeza se logra a través de los valores constructivos de una plática elemental.

Por eso yo creo que los grandes escultores contemporáneos pueden dividirse, por encima de los “ismos” conocidos, en dos grandes grupos: los que aceptan los límites del humanismo estatuario, y los que, rompiendo dichos límites, aspiran a incorporar otras realidades del mundo a la escultura. Angel Ferrant, desde su doble

herencia que veíamos antes, pertenece a este segundo grupo, y su nombre puede ser colocado al mismo nivel que los de los grandes escultores que acabo de citar. De tanto mirar hacia la cabeza de la tradición, se ha dado cuenta de que los límites de la estatuaria estaban rotos desde el comienzo. ¿Nos damos bien cuenta nosotros, hoy día, de todo lo que ha sido la escultura a lo largo de los siglos y las civilizaciones? ¡Con qué potencia de plástica casi abstracta ha brotado en el poema épico-religioso representado en la estela de Naram-Sin, el rey de Babilonia, hijo de Sargón! Y si de la vieja Caldea pasamos al viejo Egipto, pasamos también del poema épico al poema lírico –con imágenes de la vida familiar, agrícola y hasta burocrática– y de una imaginación plástica formal a otra más narrativa. Si de Egipto pasamos a los postes totémicos de los indios del noroeste de América, si de éstos a los frontones de los templos dóricos arcaicos, si de éstos a los altorrelieves del arte maya, si de éstos a las cabezas y remates de chozas de los indígenas polinesios de Nueva Irlanda, si de éstos a los capiteles románicos de la Europa postmilenaria y cristiana, nos encontramos tantos conceptos distintos de la forma escultórica y de su relación con el color o con el resto de los contenidos culturales, que el de la pintura, entonces, se nos revela como mucho más limitado, uniforme e igual a sí mismo a lo largo de las vicisitudes del tiempo humano.

La invención de la forma es la característica permanente en la obra de Ferrant a lo largo de su lenta, segura y sorprendente evolución de escultor. Las técnicas, por lo tanto, van a tener solamente un valor relativo al grado de trascendencia conseguido. Esta trascendencia no depende ya de las técnicas sino del poder activo de la invención, por un lado, así como del poder pasivo de la materia, por otro. El ideal, para Ferrant, es conseguir la máxima potenciación de lo inventivo por medio de las técnicas más sencillas. Por otra parte, el empleo de nuevos materiales –alambre, corcho, cemento coloreado– trae consigo el de nuevas técnicas, más o menos parecidas a las antiguas. Pero los materiales ya no se emplean de un modo relativo: el material es siempre lo opuesto al hombre, y por eso tiene que decir su palabra definitiva dentro de la obra. Si hay algo en la obra que diga su palabra definitiva, además de la invención misma, es la materia. Su palabra oscura y, sobre todo, con intenciones propias. La invención ha de tener en cuenta, en cada caso, las intenciones de la materia. Precisamente porque se trata de contrariarlas, pero de veras, para que se manifiesten con todo su vigor. Estas intenciones siempre son pasivas y, por tanto, constantes y tenaces. Persisten después de la identificación en la forma y a través de ella, dándole su trascendencia verdaderamente plástica. En este sentido los valores plásticos son las intenciones del material puestas de manifiesto por la intención humana de la invención. El material no tiene ninguna significación en sí; la recibe del hombre a través de la ensoñación. Ahora ya podemos decir que el poder de ensoñación cuenta con las intenciones del material tanto como con las del creador. Crear obra plástica de escultura estática es potenciar las intenciones de la materia, de su mundo cerrado y resistente, según la exigencia de identificación del espíritu con la realidad. Y gracias a la oposición de la materia es como logra el espíritu su más profunda identidad con lo real. A esta oposición se refiere Heidegger cuando dice que la obra de arte es el equilibrio interno –y también la disputa– entre *mundo* y *tierra*. La *tierra* es el mundo de los materiales inmediatos, opuesto al del hombre, y no sabemos todo lo que hay o puede haber en ese mundo, más que cuando empezamos a oponer nuestras intenciones a las suyas. El ensueño

de hombre práctico consiste en dominar a la materia pero suprimiéndola como tal materia, es decir, como realidad opuesta. Crear artísticamente es también dominarla, pero no a la manera del hombre práctico, sino conservándola opuesta con todas sus intenciones.

La materia escultórica por excelencia sigue siendo la piedra, porque es la más opuesta de veras al hombre. La piedra está empapada de sueño quieto suyo que sólo muy a duras penas deja que otros penetren en ella. Por eso mismo la imaginación creadora tiene que lograr en la piedra formas o figuras más poderosas y absolutas. La piedra misma se lo pide desde la oposición de su materia. Entre la imaginación y la piedra las relaciones tienen que ser dramáticas, aunque no patéticas, es decir, dramáticas sin sentimentalismos.

Desgraciadamente, Angel Ferrant no ha podido realizar muchas esculturas en la piedra. Sus mejores invenciones de orden estático, contando con la piedra, todavía no han sido realizadas en ella, por lo menos a todo su tamaño. La piedra está en esas invenciones, sin embargo, y hace que nos las figuremos en todo su poder de trascendencia plástica. Me refiero a su "Serie ciclópea", de los años 1947 y 48. En ella se inventa figuras aisladas, compuestas por varios trozos ("Mujer pensativa", "Amantes", "Vieja de Castilla la Vieja"), pero también conjuntos de figuras ("Diálogo", "Tres mujeres"). Todas las esculturas de esta serie brotan de la intención de darles un sentido y una dimensión estética a los conjuntos de rocas que podemos descubrir en la Naturaleza. Mejor dicho, Ferrant ve ese sentido dentro de la apariencia o forma natural y lo traslada a concepciones plásticas del espíritu. Por eso procura conservar no sólo las cualidades primarias de la materia, sino también sus formas naturales. Estas grandes formas naturales entran al servicio de la ensoñación humana sin necesidad de quedar sometidas a ningún principio de imitación antropomórfico. Al contrario, no se trata de que las piezas parezcan figuras humanas, sino de que las figuras lleguen a tener la grandeza plástica elemental de las piedras. Por eso, para la representación de estas figuras se emplean unas proporciones escultóricas, en vez de naturales. Estas proporciones no son arbitrarias, sino que dependen de lo que se ha llamado una lógica de la imaginación, mucho más exigente, a su manera, que la otra, ya que no se contenta con menos que la fundación de la verdad en la obra. Y lo que vemos, ya, no son formas naturales sino plásticas, realizadas a partir de unos pocos detalles reales más significativos, en los que se concentra la significación total de la figura.

Por eso, los trozos que las componen, separados uno de otros, poseen ya esa fuerza elemental que se obstina en la calidad de su materia, y todos juntos y organizados adquieren una significación formal potenciada por su misma elementalidad plástica. Lo elemental en ellos es lo más fuerte y lo que posibilita lo mismo el absolutismo de la invención que el nuevo humanismo y hasta la nueva monumentalidad de la figura.

Entre su escultura en la piedra y la escultura en el espacio, o escultura en movimiento, ha empleado Ferrant, dentro todavía de un orden estático, otros materiales más humildes y, como decía antes, más dóciles a su poder de invención. Tal vez, por esa misma docilidad, resulte, no más difícil, pero sí más peligroso trabajar con ellos. Pero este peligro lo salva por medio de lo podríamos llamar su adaptación imaginativa a la materia empleada, situándose dentro de ella y dentro de sus posibilidades. No

tengo espacio para comentar detenidamente las obras realizadas por Ferrant en la madera, en el corcho o en el cemento coloreado. Prefiero dedicar una líneas a otro de los aspectos fundamentales de su personalidad de escultor: la escultura en movimiento.

El movimiento no le pertenece a la materia más que desde fuera. Como tal movimiento, pertenece a la invención misma. Y, sin embargo, la mirada del escultor lo descubre en el mundo. Pero lo descubre como mirada artística y por eso no nos da la mecánica sino la poesía del movimiento. En vez de su cálculo, su ensoñación. Soñar el movimiento rítmico en el espacio, un movimiento realizado con medios exclusivamente plásticos, es lo que se propone Angel Ferrant en sus esculturas móviles. Este tipo de ensoñación es muy antiguo en él, pero a su realización concreta se ha ido acercando muy lentamente, con la humildad y precisión de pequeños descubrimientos y definitivas conquistas, que es característica suya. En el extremo opuesto de las grandes velocidades que hoy día pertenecen a la realidad de nuestra existencia humana, Ferrant empieza a fijarse en los ritmos sencillos pero bien definidos de algunos acontecimientos naturales. Y quiere identificarse ampliamente con ellos, más allá de los límites de todo mecanismo artificial, incorporando su poder de invención al sentido poético de esos ritmos.

A lo largo de su evolución ha procurado concentrarse en una cuantas series con unidad de concepto. La primera de ellas sería la "Tauromaquia", del año 39, realizada en nueve tableros de barro cocido, en los que se emplean las dos técnicas contrapuestas del bajorrelieve y de la incisión. Pero además de la "Tauromaquia" tenemos los retablos religiosos en madera policromada y su maqueta de "Retablo movable según el ritmo de la liturgia". Dentro de otro concepto radicalmente distinto de la forma, a sus estatuas o muñecos articulados, también los considera Ferrant como invención y ocurrencia de escultor. Tal vez hayan tenido que empezar siendo muñecos –como el del año 40, en madera, o el maniquí en metal y madera del año 46– para terminar siendo estatuas. Tal vez hayan tenido que empezar siendo ocurrencia para terminar siendo creación absoluta de formas, como la "Mujer del circo", en pasta policroma, y, sobre todo la "Figura cambiante", también femenina, en piezas sueltas de madera, alrededor de un eje metálico, ambas de 1953. En cada una de estas figuras plantea y resuelve Ferrant, a pesar de su evidente parentesco, un problema distinto. Las piezas articuladas de todas ellas tiene que realizarlas siempre de manera que posean el máximo de eficacia expresiva en cada una de sus posturas posibles. Pero, a su vez, la posibilidad de estas posturas también depende de la concepción de la forma total. Una vez rotos los límites de la postura única, tiene que subsistir más pujante que antes lo que podríamos llamar "la postura plástica esencial", susceptible de recibir mayor o menor cantidad de variantes.

Pero el origen de los móviles propiamente dichos es independiente de todas estas modificaciones más o menos parciales del concepto de estática, y debemos encontrarlo como decía antes, en la contemplación de algunos ritmos naturales –o casi naturales– y en el deseo de reproducir con medios plásticos la poesía de estos ritmos. Por eso, en las primeras invenciones móviles de Ferrant –la serie de 1948– lo concreto ha sido siempre el movimiento mismo, y lo abstracto las formas materiales alusivas al título. Estas formas, sin embargo, quedaban íntimamente incorporadas por el escultor a

la naturaleza poética de cada movimiento. No brota éste de aquellas, sino que de la índole del ritmo a que se incorporan reciben las formas en su plena significación o trascendencia.

En los "Tableros cambiantes", de a partir del año 50, los propósitos del artista han sido muy distintos. En primer lugar, no se trata ya de la forma plástica del movimiento mismo en el espacio, sino de un cambio de posiciones o desplazamiento discontinuo sobre un plano o superficie. Y, además de volver a las dos dimensiones del relieve, se vuelve a utilizar otra vez, de una manera activa, el color en la escultura. A través de estos tableros, llegamos al concepto más reciente de la escultura realizado por Angel Ferrant, a sus "Estáticos cambiantes", en los que ha querido fundir la forma inmóvil en la materia con la forma del movimiento. El sentido de la invención en Ferrant sigue sin agotarse porque sus ensueños de escultor arraigan en sus dos necesidades vitales más urgentes: su necesidad de optimismo y su necesidad de estilo. En su obra debemos admirar ante todo la fuerza de convicción que le ha mantenido en tensión decisiva frente a la hostilidad o a la apatía del ambiente. Debemos lamentar, en cambio, la falta de asistencia colectiva, que le ha obligado a reducirse de tamaño y le ha impedido realizar en materia definitiva sus más importantes y grandiosas concepciones. Tal vez por eso mismo, Ferrant, al hablarnos de su obra, insiste tanto en considerarla como ensueños de escultor. No importa. Su optimismo le mantiene con los ojos bien abiertos, mientras su estilo, con el pulso tranquilo, exigente y preciso.

Castro Arines, José de: "Doce artistas", *Informaciones*, Madrid, 21-V-1955

Fernando Fe es la benemérita y acogedora Galería de la invención abstracta. El mantenimiento de una conducta orientada hacia una determinada dirección del arte, ha dado a esta Galería una firme y aleccionadora personalidad. Hoy, obediente una vez más a su sentir, expone la obra conjunta de doce pintores y escultores jóvenes, cuya mocedad en años se opone a la profunda intención de las obras exhibidas. No caben aquí distinciones personales. La obra conjunta nos muestra primeramente la fecunda capacidad y solidez técnica de los artistas presentados, cimentada en un conocimiento de la artesanía de la pintura y escultura, que llega, algunas veces, al extremo preciosismo. Nos muestra después la madurez plena de expresividad y contenido sensitivo a que ha llegado el abstractismo nuestro. Quizá sea éste, en lo que respecta a la invención del mundo arquitectónico de la pintura o de la escultura, menos original que el arte mostrado en otros países europeos, pero gana a éste en gravedad, en fidelidad a una tradición artística, en el mantenimiento de los principios básicos del arte, señalados en el equilibrio de las partes, en la perfecta unidad del conjunto, en el rigor cromático que lo regula y en el hondo dramatismo que lo caracteriza. El abstractismo español ha conseguido personalizarse, no tanto en su cobertura arquitectónica, como en el trasmundo que lo motiva, capaz de descubrir en el juego de las invenciones intuitivas o intelectuales las más angustiosas preocupaciones del hombre de nuestro tiempo. Si la finalidad del arte pictórico y escultórico es exponer por medio de representaciones visuales un especial estado del alma, capaz de comunicarse del autor al contemplador y traer a éste los mismos cuidados espirituales que originaron la creación artística, está sustantivamente conseguida la finalidad propuesta. Y esto es precisamente lo que el abstractismo exhibido aquí nos expresa en sus líneas generales. La forma es siempre en él obediente al fondo, nada ha sido inventado si no es en función de su nobilísimo propósito, que ahí está latente para quien vaya al arte no figurativo sin el lastre de la comodidad anecdótica y sea capaz de descubrir en la mágica combinación de estas formas plásticas y pictóricas, la manifestación trascendente de la armonía de las cosas, su contenido sensitivo, la mano del hombre que cavila. Que el hombre puede impresionarse en arte por algunos motivos más que los nacidos de la simple reproducción de la Naturaleza. Esta verdad la ha puesto de manifiesto el arte abstracto y aquí está, para quien quiera verlo, en la Exposición que comentamos.

Los artistas expositores son, por orden de catálogo, Azpiazu, Canogar, Basterrechea, Guillermo Delgado, Feito, Gómez Perales, Haugaard, Luque, Rodríguez Zambrana, Ruiz de la Orden, Oteiza y Ubeda.

Moreno Galván, José María: "Tres artistas de 'gran premio' en la Bienal", *El Alcázar*, Madrid, 8-XI-1955

A quien me preguntó en Barcelona qué obras colocaría yo en el lugar de honor de la Bienal, le respondí: "las de tres artistas de 'gran premio': el ecuatoriano Osvaldo Guayasamin, y los españoles Antonio Tapies y Angel Ferrant". Deliberadamente eludí toda referencia a quienes ya habían sido galardonados con grandes premios en bienales anteriores, pues quise situar mi respuesta en el terreno donde van a plantearse los grandes antagonismos. Pero si existiese una medalla de honor reservada con exclusividad a los grandes premios anteriores, yo habría añadido aún otro nombre: Ortega Muñoz.

Cuando di los dos nombres de los tres artistas entre quienes, a mi juicio, debería discernirse el problema de los grandes premios, caí en la cuenta de que había adoptado una actitud bastante polémica. Por uno y otro motivo, Guayasamin, Tapies y Ferrant van a ser, me atrevo a asegurarlo, los artistas más discutidos de la Bienal. Para mi esto ya presupone un valor. Situarse en tesitura discutible, en el terreno del arte, es estar en la brecha de la historia del arte. Otra es la cuestión del valor absoluto de la obra, juzgada por encima del tiempo. Pero yo creo que si algo ha de distinguir a la Bienal de las otras ha de ser el hecho de concederle una jerarquía a los artistas que "están haciendo historia", a costa de los artistas que "ya están en la historia". En tres posiciones absolutamente distintas, esencialmente contradictorias, Guayasamin, Tapies y Ferrant están en la más peligrosa avanzada de la historia del arte ¿De qué manera?

El ecuatoriano Osvaldo Guayasamin, construyendo –con Rufino Tamayo, con Wifredo Lam, con muy pocos artistas más– un auténtico arte de raíz americana. ¿Qué quiere esto decir? Quiere decir un arte traspasado por toda la honda, oscura y elemental naturaleza de América. Para entenderlo, por oposición con el arte europeo, diré que éste "siempre" fué, ante todo, una vocación de estructurar formas y colores, valiéndose para ello del subterfugio de la naturaleza, hasta conseguir una realidad poética. En este sentido se ha podido decir, con razón, que todo el arte europeo ha sido abstracto en su intención más arcana. El arte americano, en cambio, ese arte que también está construyendo Osvaldo Guayasamin, procede en un sentido inverso. La forma para él no es más que un subterfugio para concretar una naturaleza. La peligrosa posición de Guayasamin en la Bienal de Barcelona consiste precisamente en que viene hablándoles "desde la naturaleza" a quienes entienden el arte "desde la forma".

El barcelonés Antonio Tapies se sitúa en la brecha de la historia del arte por una intención absolutamente distinta. Al interpretar la naturaleza americana, Guayasamin expresa una realidad colectiva. Al situarse, en cierto modo, de espaldas a la naturaleza, Tapies expresa una realidad interior. He dicho de propósito "realidad". Con lo cual, de paso, trata también de liberar a ese arte, llamado convencionalmente "abstracto", del lastre de un pretendido purismo de forma. Casi todo el arte abstracto, pero muy especialmente la abstracción de Tapies dista de ser naturalismo; pero sí que es un arte realista (En alguna ocasión expresa de insistir en la ya vieja cuestión del realismo como sustancia distinta y, en cierto modo, como oposición del naturalismo). La

gran originalidad que se inicia en Tapies con esta obra de la Bienal es que, habiendo renunciado a toda referencia natural y cuando parecía que iba a quedarse exclusivamente con la forma para expresar su realidad interior, he aquí que también ha renunciado a la forma en la medida que ello es posible: eludiendo toda concreción geométrica más o menos configurada. Ha elevado, pero al primer plano, la virginidad de una materia para replantearse el problema del arte en el primer día de la creación. Y sobre la materia más bravamente elemental ha discurrido con el más elemental lenguaje signográfico.

Y, por fin, el escultor Ferrant es el tercer artista situado en la posición difícil de la extrema vanguardia. La obra expuesta en la Bienal barcelonesa no es sino un pormenor más de muchos años situado insobornablemente en incómoda avanzada. La obra de Ferrant es un replanteo constate de la pregunta original de la escultura. Desde la Venus de Neandertal, la escultura es "forma en el espacio". Mientras otros escultores han podido vivir plácidamente instalados en la evolución de ese concepto, Ferrant, porque es un hombre contemporáneo y porque el destino del arte de hoy es situarse de nuevo en los orígenes para encontrar los caminos que fueron desechados, se encuentra dramáticamente atado a los orígenes de la escultura. Cada forma para él tiene un lugar en el espacio y cada espacio un hueco para sus respectivas formas. Su gran labor experimental discurre alternativamente por ámbitos de la escultura móvil o estática, pero siempre con una intención de búsqueda fructífera.

Cuando he presentado a Ferrant, Tapies y Guayasamin como los tres artistas príncipes de la Bienal, soy consciente de que procedo con la arbitrariedad del que mira la obra no en función de ella mismo, sino con relación al tiempo en que ella se plantea.

Gasch, Sebastià: "¿Qué es el arte abstracto?", *Mundo Hispánico*, Madrid, número especial, 1955

Se ha dicho que la creación de formas ha de ir precedida por el lento estudio de las formas naturales. Después del paciente y concienzudo análisis de la realidad, que contribuyó poderosamente a la posesión abstracta de la forma, vio la luz un arte de síntesis.

En nuestra época, toda la evolución de la pintura tenía que conducir fatalmente a un arte que aboliría las postreras referencias a una realización ajena al cuadro, a un arte no representativo.

Muchos críticos se obstinan en averiguar cuál fué el pintor que, por primera vez, se apartó totalmente de la Naturaleza o de los objetos habituales de la visión. No incurriremos en el error de afirmar que tal averiguación es innecesaria, pero, de todas formas, no conviene exagerar su valor o su alcance; si importa mucho saber que de Kardinsky arranca un movimiento de pintura absoluta, sin representación, sin copia ni literatura, y que Mondrian llevó la abstracción a sus últimos y más peligrosos extremos, importa mucho más comprobar que es la pintura misma la que no podía huir de la abstracción, que toda la dirigía y guiaba hacia la abstracción, y que, una vez tomadas las primeras libertades con un modelo objetivo, en cuya necesidad se quería creer aún, esta necesidad no tardó en ser objeto de discusión y acabó por ser negada.

No hay que perder de vista que la evolución de la pintura contemporánea hacia la abstracción, puesta en evidencia en la obra de muchos artistas actuales, no es debida a la libre elección de estos artistas ni es el fruto de descubrimientos más o menos casuales. Independientemente de la evolución personal de cada pintor, o, mejor dicho, dando un verdadero significado a esa evolución, es la pintura la que evoluciona, es la pintura que sigue siendo viva, es la pintura cuya historia hay que estudiar antes de colocar a cada pintor en el lugar que merece ocupar.

Así vemos cómo, en el término de tal evolución, la pintura renuncia al objeto de la visión, *no tiene otro pretexto que el de sí misma*, el lienzo se hace estricta superficie organizada, sin que ninguna referencia al mundo objetivo, tal como se ofrece a la vista, sea todavía posible.

La pintura abstracta es considerada aún por muchas personas como una monstruosa aberración. Me permito recomendar a esas personas la lectura de los textos del pintor francés Jean Bazaine, que no es precisamente un pintor abstracto. Bazaine dice que todo el arte o es abstracto o no existe. La pintura no ha tenido nunca por objetivo copiar un universo, sino reinventarlo constantemente, descubrir su geometría secreta, su vida profunda. Esto es un lugar común. El arte no ha sido nunca figurativo. No hay arte sin abstracción de lo real, y Vermeer, Velázquez o El Greco son más abstractos que Kandinsky. Que esta geometría profunda se oculte bajo unas apariencias familiares –añade Bazaine– es cuestión de época. Y el gran pintor es el que nunca deja de ser fiel a su época. En nuestra época, agregamos nosotros, esta geometría profunda, está geometría secreta, se manifiesta con insólita y profunda franqueza. La pintura abstracta, pintura de nuestra época, ha puesto a la vista, sin ambages esa geometría.

Sánchez-Camargo, Manuel: "Canogar y Feito. El Cielo y la Tierra en el abstractismo", *Revista*, n.º 197, Barcelona, 19/25-I-1956

Dos exposiciones, a nuestro juicio de muy hondo interés, se han presentado recientemente en Madrid. Es una la que en 'Tiempo Nuevo', el círculo que inauguró Laín, ha hecho el silencioso Feito, y es otra la que en la Librería Fe ha realizado el también silencioso Canogar.

El título de esta recensión no es caprichoso, obedece a la realidad de una constante que se da en los lienzos de uno y de otro. Es una imposición de concepto y de expresión que queda grabada en el pensamiento y a la cual es difícil sustraerse. Ante los cuadros de Canogar tenemos la sensación de poder aplicar los versos del 'LLANTO' en los que se dice 'voz del pedernal'. La obra de Canogar es eso pedernal; deseo de profundizar en la materia hasta llegar a desvelar su secreto. El pintor se convierte en minero, se hunde en las profundidades monocordes de sus lienzos buscando el hallazgo en el propio latido de la materia, como si persiguiera una sola nota, o estuviera obseso en una misma melodía. Leves rayas de color sirven para adentrar más la mirada en la rugosidad del óleo, trabajado y vuelto a trabajar, hasta convertirlo en tierra. Aquí, en esta difícil simplicidad de Canogar se explica bien la necesidad de que el pintor incorpore a su obra el trozo de tierra 'que le hace falta' para hallar tranquilidad y sosiego tras la búsqueda afanosa. Los lienzos de Canogar están situados en la prehistoria y precisamente por eso, por esa vuelta y revés que anda ahora interrogando el hombre quedan en la última actualidad. No existe en ellos el menor juego decorativo, sólo existe un afán de pureza tremendo con los mínimos elementos. El esfuerzo de la ejecución nos devuelve el cuadro como un telón que surgiera en una impresionante grandeza telúrica a pesar de sus dimensiones normales. Tras la composición asistimos a una visión de la tierra abierta, jugosa y como señal de partida para adentrarnos más y más. Es una sensación angustiosa la que se siente tras posar la mirada en una plástica lograda con trabajo físico y con una intención ascética. Cada pintura tiene su filosofía y la de Canogar tiene un acento de ascetismo, de cilicio, de martirologio de la pintura. Sus cuadros quedan como posibles o imposibles ventanas abiertas al centro de la Tierra.

Feito deja la sensación en el cielo. Aquí la pureza es aérea. Los elementos se simplifican hasta quedar en pura desnudez. Todo es nítido, claro y con una determinante de aspiración a una Belleza ultraterrenal. Siguiendo el proceso de la Pintura de Feito vemos su grave problema de ir restando circunstancias [sic] de color para depar [sic] en una línea cromática lo más pura posible todo el problema plástico. La materia se agrupa [sic] o se distiende en obediencia a dar más realce a una coloración, también obsesiva y simple, desenvuelta en una misma gama y dirigida hacia un mismo fin. Feito es el místico. A él le van bien, le acompaña una recitación de versos de San Juan, y palabras como azucena o ventalle. Todo en su obra es puro, en el signo de pureza celeste. Huye de la tierra para adentrar su obra por graves y líricos caminos de aire. Feito pintaría el aire. Lo pinta en esos cuadros en que quedan los azules y los rosas en una intensidad de levedad -también así cabe la insistencia- que no tiene parigual en los coloristas de su generación. Feito

persigue esa unidad de destino de la Pintura poniéndola hacia lo alto y dejando que la materia sea medio para llevarnos gozosamente a las alturas. Hay una nota común en los dos artistas: la preocupación por apartar significaciones gráficas. Su acuerdo mental es casi idéntico; aunque lo resuelvan por expresiones diferentes. En Canogar es la línea; en Feito es el 'grumo' de la materia 'su casualidad' de sitio, y hasta su volumen. En el uno la línea curvada o quebrada, nos lleva al deseo de hacer mas cuadros dentro del mismo lienzo para dejar más agujeros por donde entrar; en Feito las definiciones son distintas, pretende que las líneas o las agrupaciones sirvan para abrir más el cuadro, para dejarle sin marco a ser posible, como un abierto mirador al infinito.

Es lógico que estas posiciones, bien claras y determinadas, dentro de un abstractismo purista, en el que se evita caer en lo concreto geométrico, como no sea para ser más sinceramente abstractista, es de las más interesantes de las vistas en la temporada porque en las dos se unen las mejores ansias y las mejores fortunas del pensamiento. Son como islas en donde poder descansar de la mentira para asistir a un proceso en donde el pincel queda en alto y la expresión consigue, ahí donde es muy difícil conseguir algo, hacernos distinto el cuadro en cada contemplación y siempre en el índice que de antemano se marcó a sí mismo el artista constituido en intérprete feliz de la angustia, en pareja con sincera hambre de paz.

Aguilera Cerni, Vicente: “Manolo Millares”, *Punta Europa*, n.º 12, Madrid, XII-1956

Manolo Millares me escribió una vez: *Cuando construyo me veo en la necesidad de hacerlo como un albañil*. ¡Cómo me tranquiliza recordar ahora estas palabras estupendas! Porque el hablar, que siempre es peligroso, lo es mucho más cuando se trata de gente joven. El ateo tiene tiempo de convertirse y llegar a santo, y el beato puede cambiar de opinión y dedicarse a quemar las mismas iglesias que desgastaba con sus rodillas. Sin embargo, pese a la juventud de Millares, este es un caso para pocas preocupaciones de esta clase. Primero, porque él mismo se titula modestamente “albañil” –oficio concreto, noble, utilísimo– y no “artista” –pretensión vaga y jactanciosa–. Segundo, porque quien conozca su trayectoria verá en ella la rectitud y la tensión de una plomada.

Como peón nato de una albañilería tan vieja como el hombre, ha conocido la hermosa rudeza de los materiales y la lógica inamovible del suelo y la pared. Así, su mundo es mural, está lleno de recuerdos distantes, superpuestos, endurecidos.

También ha puesto muchos ladrillos en la fortificación bélica que es el arte nuevo en España. Casi diríamos que debió nacer combatiendo cuando vino al mundo en 1926, en Las Palmas, envuelto en un saco. Le suponemos luchando hasta 1945, fecha de su primera exposición canaria. Luego, en 1948, batallando consigo mismo, pasa fugazmente por la hondonada surrealista para enderezarse enseguida hacia la no figuración. El albañil comienza a evangelizar con frutos inmediatos: es cofundador de “Planas de Poesía”, ilustrando en 1949 unos versos de Federico Garía Lorca. Hace amistades entre el mejor censo artístico: Westerdahl, Sartoris, Prima, Ferrant, Gaya Nuño, Torroella, Gasch, Doreste... Ilustra poesías de José María Millares Salt... En 1950, anda metido entre los promotores del grupo “Ladac”, hace exposiciones, crea y dirige “Arqueros”, cuadernos de arte que publican monografías donde aparecen los nombres de Fleitas, Doreste, Planasdurá, Gaya Nuño, Pettoruti, Sartoris, Ferrant y Westerdahl. Un año más tarde, sus cuadros van a Barcelona, Zurich, Tenerife, I Bienal Hispanoamericana...

En 1953, además de casarse con la pintora Elvireta Escobio, las obras no cesan de viajar: Bienal de Sao Paulo, “Arte Español Actual” en Santiago de Chile, “Pintura Española Contemporánea” en Lima, Salón de los Once, I Semana Internacional de Arte Abstracto (Santander)... Organiza exposiciones, le cuelgan un cuadro en el Museo Westerdahl de Arte Abstracto (Tenerife), junto con otros trabajos de Miró, Ferrant, Stubbing, Prampolini, Baumeister, Domínguez, Trombock, Platschek, Prina y Faber.

1953. No piensa descanar. Expone en Madrid (Buchholz) y arma una tremenda en Las Palmas al exhibir arte abstracto en el Museo Canario.

Hasta hoy sus cuadros han ido por La Habana (II Bienal Hispanoamericana), Tenerife, Tortosa, Tarragona, Madrid, Barcelona (III Bienal), París (Caïrel, “Dessins d’artistes espagnols”)...

Estas no son indicaciones biográficas, sino el itinerario de una prédica apasionada para hacer más sólida la fortificación del arte nuevo. En Canarias todavía

debe quedar quien se despierte sobresaltado por la noche, temeroso de que pueda volver Millares con su fantástico entusiasmo.

Los últimos seis años son de un aprendizaje decisivo para su albañilería actual. Van desde las pintaderas y las cerámicas de la arqueología canaria, hasta estos “muros” donde los ecos más distantes han perdido sus apariencias literales, convirtiéndose en profundas elaboraciones plásticas. Sin embargo, nunca se pierde la relación con aquella geografía autóctona, con la raíz isleña.

En la evolución de esta pintura (que cada vez es menos pintura para convertirse en pura realidad esencial) veo un elemento que me parece de extraordinaria importancia: la utilización de los materiales en su verdad radical, sin disfraces, sin mentiras. El cuadro deja de ser una escenografía, viviendo con autenticidad y sencillez, como un pedazo de naturaleza sin adulterar. Así, Millares se ha enfrentado de lleno con el problema medular del arte no figurativo, al ofrecernos su solución a las relaciones entre vida y creación, arte y naturaleza.

Cada material encierra algo del viejísimo latido del mundo; guarda parcelas de su misterio, resonancias de antiguas y distantes palabras. Venciendo su resistencia, el artista puede liberar la poesía que estaba aprisionada durante milenios, descubriendo el pavor y el gozo de su mensaje fundacional. La realidad deja de ser un pretexto superficial para convertirse en motivo solemne.

Obrando al modo de aquellos hombres que inscribieron la expresión plástica en una entera concepción del vivir en el barranco de Balos, en Gran Canaria, el complejo de creencias mágicas adquiere la consistencia y la claridad que proporciona una lograda madurez. Ese es el tránsito de la “pictografía canaria” al “muro aborigen”. Persisten los elementos canarios, pero la suma de experiencias y enriquecimientos les confiere proyección universal.

Esta evolución coincide con el empleo de los materiales no adulterados. El temple y el óleo dan la vibración o lanzan el grito ancestral sobre la burda arpillera o la tierra adherida al plano, que ejerce su oficio como la roca el suyo. El signo esquemático se vuelve mancha rotunda, terrible en su brutal sencillez. El color habla con pocas palabras, pero éstas suenan fuerte y son negras, blancas, rojas, azules..., uniéndose siempre con ascética parquedad, con valerosa energía.

Desde la sinceridad y la fidelidad al abolengo nativista, hemos visto –con alegría, pero sin sorpresa– la conquista de un idioma propio. En ese idioma faltan términos para la claudicación, el compromiso, el halago, la escolástica –¡ese solapado peligro que nos acecha por todas partes!– y las medias tintas del espíritu. Como todos los lenguajes hechos de una sola pieza verdadera, resulta áspero y solamente sirve para expresar cosas enterizas, básicas, sin circunloquios. Vale para “decir” un estilo; es absolutamente inhábil para el mimetismo de las escuelas.

“Decir” un estilo es hablar la concordancia entre el sentir, el querer y la dicción; es adentrarse en el meollo de la contemporaneidad para traducir su jugo sin robarle nada de su sabor, conservar sus entronques sin caer en la muelle cobardía de lo epidérmico; es llenarse de contenido, guardar la memoria dejando libre el pensamiento. Gracias a su fervorosa sinceridad, Manolo Millares va rondando el enigma, buscándolo

sin cesar la agarradera por donde atraparlo.

Hasta ese momento, el albañil ha construido a lo alto y a lo ancho. El muro tenía dos dimensiones y era una superficie plana, impenetrable. Por lo tanto, el cuadro se atenía rigurosamente a la única norma dimensionar posible sin vulnerar su estricta realidad.

Pero como todo constructor, acabó intuyendo que le era necesario incorporar y estructurar el espacio. Este nuevo concepto espacial no podía ser la distancia perspectiva del renacimiento, cuyas leyes sistematizan la más científica de las mentiras; tampoco podía ser la ventana (abertura que atenaza un pedazo de naturaleza para que el artista –el albañil, jamás– intente la imitación o la “versión”). Tenía que ser algo real, auténtico. Entonces, nace la “dimensión perdida”.

En la XXVIII Bienal de Venecia, le he visto exponer un “muro” con esa “dimensión perdida”. Hoy es un tosco boquete abierto en la superficie, una fisura hacia el infinito. Ignoramos hasta donde llegará Millares por el ámbito espacio-temporal. Lo que sí sabemos es que ha puesto el pie sobre la zona clave del arte actual, la misma que ha revolucionado la arquitectura y la escultura, la misma que anda buscando su expresión pictórica desde las ya lejanas –y tan próximas– experiencias cubistas. Cosa muy seria, pues el continuo espacio-tiempo puede acabar por imponernos una nueva visión del mundo y de nosotros mismos.

Así, el albañil quizá se nos convierta, sin pretenderlo, en físico y matemático: una especie de superarquitecto con algo sustantivo que aportar a la construcción del futuro. En esta coyuntura, algunos ya han comprendido la necesidad de superar el marasmo de banalidad en el que nos hemos idos hundiendo con tanta complacencia, con tan abundante palabrería sin sentido. No se trata, en modo alguno, de seguir con esa absurda polémica sobre la figuración o la no figuración. Lo que importa es encontrar un estilo, creando las condiciones que posibiliten la existencia del hombre capaz de forjarlo. Hacer la humanidad antes de intentar el arte. Lo demás es vana gesticulación, botaratada o anacronismo.

Por eso, cuando encontramos un obrero como Millares, dispuesto a agarrar la realidad con ambas manos (sabe el pasado y el porvenir), creemos poder sentir una legítima esperanza. Máxime cuando lo que verdaderamente importa no es la victoria, sino la misma lucha donde unos pocos vamos ejerciendo el penoso oficio del inconformismo. Se trata de superar la ruptura, la fragmentación del hombre actual. Para ello, el único camino es hallar la verdad del propio querer, y quererlo en su verdad desnuda. Renunciar a esto es tanto como suicidarse. No se puede vivir –ni mucho menos crear– dignamente, cuando se va culebreando con cabriolas y acrobacias.

Mientras haya tantos artistas dedicados a meras habilidades circenses, preferiremos depositar nuestra confianza en la intachable honradez de los albañiles como Manolo Millares

