

ESPAÑA, 1950: LA ABSTRACCIÓN COMO VUELTA AL ORDEN

Javier Arnaldo

1. *Volver a ordenar*

«Imitadores, amanerados y mediocres, encontramos por igual en la vanguardia y en el pasadismo»¹ era el título del artículo con el que Enrique Lafuente Ferrari medió en la polémica que había suscitado la convocatoria y celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte en 1951. El apoyo que el arte renovador había recibido en la Bienal movió a los artistas más académicos, y con especial virulencia a Álvarez de Sotomayor, a arremeter contra una política artística que mermaba sus privilegios, y los artistas más independientes expresaron sus reservas ante las intenciones de aquella inédita convocatoria oficial de una exposición que daba cabida al arte nuevo². La polémica que desató Picasso contra la Bienal y las provocaciones de Dalí contra Picasso estuvieron, como es sabido, entre lo más sonado de la vida artística de 1951. En ese espacio de debate entre lo nuevo y lo viejo, entre apertura y reacción,

¹ *Correo Literario*, 37-38, 15-12-1951, p. 11.

² Véase Miguel Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996.

intervino Lafuente para defender la libertad de creación y el criterio de la «calidad», por encima de sectarismos ideológicos o artísticos.

Seis años antes, en 1945, Lafuente colaboró en el número único de la revista *Postismo* con un texto sobre *Vanguardia y vuelta al orden*, en el que abogaba por la articulación de una cultura artística equilibrada, que superara los planteamientos excesivos y utopistas de las vanguardias históricas y volviera al orden, esto es, a la consigna que preservaba los valores disciplinares del arte frente a los *ismos* y los afanes rupturistas característicos de la primera mitad de siglo, aunque sobre la base de un proyecto consagrado de modernidad.

«Volver el mundo al orden, al orden moral y al orden estético, ha de ser la labor de los cincuenta últimos años del siglo XX, si es que nuestra civilización no se hunde en los balbuceos de la barbarie o en la locura del desenfreno.

»Volver al orden no es imponer la tiranía de lo caduco ni poner en vigor las estériles recetas de un neoclasicismo artificial. Es *volver a ordenar*, cobrar conciencia de la limitación humana, renunciar a las utopías y conseguir un clima estético habitable en el que la mayor libertad—libertad con responsabilidad, ya que sin esta no hay libertad, sino locura— sea siempre posible al genio creador.

»Mas para volver a poner en orden el limitado habitáculo humano debemos aprovecharlo todo. Y no en último término las posibilidades, las conquistas y las intuiciones logradas en esos movimientos, ya parados, fracasados por su ambición excesiva, que se llamaron las *escuelas de vanguardia*»³.

La posición de Lafuente Ferrari representa muy bien lo que fue un discurso preponderante en el proceso activo de rehabilitación del arte nuevo en la inmediata posguerra. Las escuelas de la vanguardia han terminado; podemos, de todos modos, aprovechar su testimonio, venía a decir. Al igual que había ocurrido en los primeros años de la Dictadura de Primo de Rivera, en los que coincide el momento de penetración de los presupuestos artísticos de vanguardia con los

³ *Postismo*, enero 1945, p. 3.

Javier Arnaldo es profesor de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y autor de, entre otros, *Caspar David Friedrich* (1998), *Yves Klein* (2000) y la edición de los escritos de Ángel Ferrant, *Todo se parece a algo* (1997).

postulados de la «vuelta al orden», en torno a 1945-50 revivió discretamente en España el interés por el arte nuevo unido a una voluntad revisionista de esa misma tradición. *Vuelta al orden* es el término que mejor puede caracterizar la forma en la que se evaluó la tradición de vanguardia en la España de mediados de siglo, incluso en el seno de manifestaciones tan inclinadas a la experimentación como el movimiento *postista*. *Postismo*, el ismo «plástico-literario» lanzado en 1945 por Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silverio Sernesi en la citada revista, era a la vez un nuevo *ismo* y lo posterior y superpuesto a los *ismos*. Sus fundadores lo definieron en el primer manifiesto al tiempo como «creacionista» y como «revisionista», como un ismo que compartía el «sistema de calefacción» con el surrealismo, pero que a su vez no era «iconoclasta», «sexual», «político ni politiquero», sino «benigno» (*sic*).

Para 1945 el postismo, con todo, no era nada o era muy poco, en particular en lo referido a las artes plásticas, representadas tan sólo por la pintura, escasamente experimental, de Eduardo Chicharro hijo. El deseo de renovación expresado por los postistas apuntaba hacia algo que efectivamente cristalizó en los años subsiguientes, por ejemplo con las pinturas de Francisco Nieva o, por poner un caso más marginal, en los propios dibujos de Ory. La invitación a la aventura postista se había dirigido a «los que valiéndose de lo existente tienden a concretar los elementos primordiales puros»; y para 1949 el *Diccionario de los ismos* de Juan Eduardo Cirlot acuñaba, entre otros muchos, el término *primordialismo* para nombrar una de «las tendencias plásticas contemporáneas (...) que ha conseguido resultados más fecundos», representada por algunos autores que eran objeto constante de referencia en ese momento: Joan Miró, Hans Arp, Angel Ferrant y Henry Moore. Y también cabría colocar en este mismo elenco las obras de André Masson de los años 40, como el *Torso de estrellas* y otros trabajos de pintura con arenas y fuertes resaltes de valores matéricos. Masson no es un ejemplo cualquiera. Recordemos que, en sus conversaciones con Francis Creémieux, Kahnweiler atribuía al efecto causado por la pintura de Masson en la postguerra ni más ni menos que toda la génesis del nuevo arte norteamericano. Muchos artistas comparten un nuevo interés por texturas, materias, por el impulso morfogenético de la propia materia, los azares intencionales. Entre ellos están, desde luego, Masson y Baumeister, y también gentes como Ferrant y los jóvenes Tharrats y Tàpies, que trabajaron monotipias, maculaturas y técnicas semejantes. Los resultados formales del azar intencional, en los que no se puede contro-

lar del todo el impulso de formación de la propia materia plástica descubren una nueva inflexión primitivista.

Cirlot definía el primordialismo como un logro quintaesenciado dentro del gusto por lo primitivo que había invadido el arte renovador. Una primera manifestación articulada de la renovación primitivista apareció con el libro *Nuevos Prehistóricos*, publicado por la galería Palma en enero de 1949 con un prólogo de, cómo no, Carlos Edmundo de Ory. Pertenecía este libro a la colección «Artistas Nuevos», que había iniciado la galería Clan el año anterior bajo la dirección de Mathias Goeritz. El librito reunía imágenes de una serie de artistas que coincide con el grupo que protagonizó la renovación a mediados de siglo. Abría la serie, como una especie de lema o de buque insignia, un dibujo de Pablo Picasso. Y seguían a éste dibujos de Fermín Aguayo, Pablo Palazuelo, Eloy Laguardia, Sigurd Nyberg, Santiago Lagunas, Josep Llorens Artigas, Francisco Nieva, Benjamín Palencia, Francisco San José, Angel Ferrant, Julio Ramis, Alejandro Rangel y Mathias Goeritz. Se agrupaban, por tanto, artistas del grupo Pórtico, postistas, autores cercanos a la Escuela de Altamira y otros pintores afines. Esta publicación servía de punto de encuentro para lo que hasta entonces no era una tendencia articulada, para fórmulas de la abstracción que Goeritz y Ory rotularon con el sugerente nombre de *Nuevos Prehistóricos*.

«He aquí los Nuevos Prehistóricos –escribía Ory en su prólogo.

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. [...]

Nada se niega. Se vuelve a empezar con ánimo capaz. No hay continuidad desesperada, sino ilusión del comienzo [...]

2. *Recomenzar*

Los postulados de Ory coinciden con lo propugnado por Mathias Goeritz para el proyecto artístico que creó, la Escuela de Altamira, integrada por –como él dijo– «nuevos prehistóricos»⁴. La consigna de comenzar de nuevo, desde esa «raíz prodigiosa del principio», sin negar nada, pero sin un afán explícito por dar continuidad al proyecto histórico de las vanguardias era una forma de retomar la tradición de la cultura de entreguerras sin entrar a asimilar directrices típicamente van-

⁴ S. Gasch, «Mathias Goeritz y la Escuela de Altamira», *Destino*, 616, 28-5-1949.

guardistas de las que, como veremos, pretendían distanciarse los protagonistas de esta renovación de posguerra.

La breve trayectoria de la Escuela de Altamira debe su importancia al hecho de haber constituido un punto de encuentro y de debate crítico que, por su calidad y por sus planteamientos, carecía de parangón en la historia de la cultura española de la postguerra. En realidad y paradójicamente la Escuela de Altamira no fue en origen más que la tapadera de un espía. La fundación de la «escuela» se debe a Mathias Goeritz, quien se instaló con su mujer, la fotógrafa igualmente alemana Marianne Gast, en 1948 en el Palacio del Marqués de Santillana, una propiedad de los ya disueltos servicios de espionaje del III Reich en Santillana del Mar, que figuraba a nombre del ministro Ribbentrop, por lo demás recientemente ejecutado. Goeritz había trabajado en el consulado alemán en Tánger entre 1941 y 1945, después de haber obtenido su doctorado en historia del arte en Berlín. Cuando en 1945 se trasladó a la península inició su actividad artística y se hizo pasar por judío. Desarrolló una importante labor en el círculo de la galería Clan y culminó sus deseos de articular un foro para el arte actual en España con la creación de la Escuela de Altamira. Pero en 1948, cuando Goeritz declaraba sin empacho que la Escuela de París pertenecía ya al pasado y que el arte del presente era el que derivaba de las formas de creación de la Escuela de Altamira, ésta, en realidad, no era nada, más que la casa en la que él mismo trabajaba con su mujer. En aquel verano se sumaron sospechosamente dos alumnos mexicanos, Ida Rodríguez Prampolini, su segunda mujer, y Alejandro Rangel, que fueron quienes al año siguiente le propiciaron su salida de España con una oferta de trabajo en México. Goeritz no llegó a participar en los encuentros de la Escuela de 1949, ni posteriormente. El entusiasmo que despertó la iniciativa de Goeritz entre los artistas y críticos españoles que buscaban la renovación fue, en cambio, suficientemente intenso como para que la Escuela diera importantes frutos al margen de los oscuros móviles que le habían dado origen.

Las actividades de la Escuela de Altamira están aquilatadas en los encuentros que tuvieron lugar en Santillana del Mar en septiembre de 1949 y de 1950. Aunque Goeritz concibiera esta «escuela» como un espacio para la creación y experimentación artísticas, por una serie de circunstancias⁵, la vida de la Escuela de Altamira se verificó como una plataforma para la crítica de arte ocupada de la renovación. Acudieron a

⁵ J. Arnaldo, «Mathias Goeritz en la cultura española de posguerra. La ficción de una nueva prehistoria», *Kalías*, VII, 13, 1995, pp. 93-105.

estos encuentros algunos artistas, como Ferrant, Artigas, Pancho Cosío, Tony Stubbing, Willi Baumeister, Modest Cuixart y Eudald Serra, pero sobre todo intervinieron críticos y escritores: básicamente Enrique Lafuente Ferrari, Sebastià Gasch, Ricardo Gullón, Rafael Santos Torroella, Luis Felipe Vivanco, Eduardo Westerdahl, José Hierro, Luis Rosales, Joan Teixidor y el arquitecto Alberto Sartoris. Algunas comunicaciones llegaron por correo, como las de Mathias Goeritz y Guillermo de Torre. Las reuniones de Altamira admiten el parangón con encuentros internacionales de la misma época que tuvieron contenidos similares, como los Congresos Internacionales de Crítica de Arte, convocados por vez primera en París en junio de 1948, los *Rencontres Internationales* de Ginebra, que en 1948 estuvieron dedicados al «debate sobre el arte contemporáneo», o las Conversaciones de Darmstadt de 1950, que reunieron en encendida polémica, entre otros, a W. Baumeister, Rolf Cavael, Th. W. Adorno, H. Sedlmayr, J. Itten y G. F. Hartlaub⁶. Los encuentros de Santillana del Mar fueron además el más claro precedente del Congreso de Arte Abstracto celebrado en Santander en 1953, en el que los debates adquirieron una dimensión más amplia, por la heterogeneidad de quienes en ella participaron. Allí se encontraron gentes tan dispares como, por ejemplo, Camón Aznar y Moreno Galván.

El contenido que los debates de Altamira comparten con otros foros de la época es el del entendimiento del arte abstracto. La defensa del arte abstracto y magicista, practicado en España por Miró, Ferrant, el Grupo Pórtico, Dau al Set y otros, fue abordada en las ponencias y las conversaciones de Altamira. Interesaban también muchos nombres de fuera, como Ben Nicholson, Barbara Hepworth, W. Baumeister, Henry Moore, Jean Bazaine e históricos como Paul Klee y Kandisky. Esto suponía, al tiempo, hacer una evaluación general de la trayectoria del arte de entreguerras y posguerra y explicar indirectamente la carencia de idoneidad del arte que había acumulado los favores oficiales y los premios en las Exposiciones Nacionales, aunque estos exponentes no se mencionaran de forma explícita.

La identificación entre arte abstracto y arte de vanguardia estaba, de todos modos, muy lejos de las intenciones de estos debates. Se evitó sintomáticamente la utilización de la palabra vanguardia. Antes bien,

⁶ K. Heyd, *Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit, Darmstadt*, 1951. Hirner, R.: «Das «Darmstädter Gespräch». Anmerkungen zu Willi Baumeisters Kritik an Hans Sedlmayrs Verurteilung moderner Kunst», *Willi Baumeister* [cat.], Berlín, Nationalgalerie, 1989, pp. 102-109.

según afirmó Lafuente Ferrari y según decían las conclusiones de la primera reunión, la ejemplaridad de Altamira para el nuevo arte abstracto radicaba en que sus pinturas parietales, ajenas a todo amaneramiento, representaban un concepto «clásico» de creación⁷. Los bisontes de Altamira ofrecían una «lección de modernidad» que podía tenerse por «clásica».

Retrotraer las virtudes del arte abstracto a tan remotos modelos como los del Paleolítico respondía a una doble intención legitimadora. Por un lado, existía una función, digamos, propedéutica, puesto que la consideración de prácticas artísticas lejanas en la historia y afines a los planteamientos del arte abstracto enriquecía de argumentos la defensa de éste. En segundo lugar la legitimación histórica de la abstracción artística transcendía los límites de la contemporaneidad y hallaba entre los depósitos de la cultura prehistórica un nuevo prestigio.

Es una condición singular de la literatura artística de la época el que la perspectiva histórica de la abstracción no aparezca definida dentro del proyecto de las vanguardias —o, cuanto menos, no prioritariamente—, sino habilitada por la persistencia de estilos abstractos a lo largo de toda la tradición, desde los orígenes de la cultura artística. Publicaciones tan significativas como los libros de Juan Eduardo Cirlot *Diccionario de los ismos* (1949) y *La pintura abstracta* (1951) muestran a las claras cómo un enorme despliegue de erudición sirve para enraizar tendencias artísticas nuevas en tentativas constantes de la historia de la civilización.

3. *El interés litúrgico de lo abstracto*

La abstracción quedaba así inhibida e incluso exonerada de los compromisos históricos más específicamente contemporáneos. En un artículo de 1950, cuyo título, *Consolación del arte*, parafraseaba al crítico belga Michel Seuphor, Luis Felipe Vivanco expresaba muy elocuentemente que la autonomía artística proporcionaba un refugio necesario en lo intemporal al hombre contemporáneo frente a la disgregada civilización de posguerra: «Situado hacia el futuro, fuera ya de los límites de su propia cultura, al espíritu europeo no le queda más unidad ni más consolación que el arte. Por encima o por debajo

⁷ *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, Escuela de Altamira, 1950, pp. 47 y ss.

de las noticias periodísticas de esta segunda postguerra, nos llegan, también, las que ya no son noticias, porque pertenecen a la consola-
ción intemporal de las puras actividades artísticas. Los problemas
espaciales o temporales del hombre de este momento quedan referi-
dos, así, a la constancia o permanencia del espíritu de occidente más
allá de la historia fáctica»⁸.

En su intervención en el *Congreso Internacional de Arte Abstracto* de
1953, dirigido por José Luis Fernández del Amo, Luis Felipe Vivanco
hizo una defensa de las aptitudes espirituales del arte abstracto más
explícitamente encaminada hacia su caracterización como arte suscepti-
ble de los mejores rendimientos como encarnación de aspiraciones reli-
giosas:

«Los supuestos del arte abstracto –comenzaba diciendo– son espiri-
tualistas. [...] La forma abstracta queda así planteada como un límite de
esa facultad del espíritu humano que consiste en residir activamente en
sí mismo, precisamente para alcanzar un máximo de comunicación con
lo universal.»

Y más adelante añadía: «Desde el punto de vista religioso me parece
importante que el pintor pinte desde dentro, es decir, si es católico, que
pinte como católico. Pero, ¿qué quiere decir pintar como católico, sino
pintar desde su manera limitada de serlo y sus actitudes fundamentales
de católico? Desgraciadamente hay muchas maneras imperfectas de ser
católico. La unidad del hombre debe preceder en el artista a la unidad
viviente de la forma»⁹.

El desafío de los compromisos religiosos no escatimaba exigencias
para éste y otros valedores del arte nuevo en la posguerra, cuyas con-
vicciones eran profundamente católicas, como les ocurría, pongamos
por ejemplo, a Fernández del Amo, Santiago Lagunas, Julio Maruri,
Víctor María Imbert y Enrique Lafuente. Las disputas en torno a la
adecuación del arte nuevo a la liturgia o a la representación religiosa
fueron largas y complejas en la época, pero este interesante asunto
está aún pendiente de estudio. Por otro lado, la poco optimista lec-
tura de la civilización contemporánea que hicieron historiadores del
arte católicos del prestigio de Sedlmayr y de Hausenstein o el teólogo
Romano Guardini no quedó sin efecto en España. La religiosidad, en
cualquier caso, operó como un factor de compromiso importante.
Ocuparía un lugar destacado entre los criterios que estimularon la

⁸ *Bisonte*, 1, s. a. (1950), p. 11.

⁹ *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 1956, p. 173.

mixtificación entre la estética del arte puro y la consigna de la vuelta al orden.

La incidencia del pensamiento artístico conservador sobre el entendimiento del arte contemporáneo estaba siendo enorme. El libro de Hans Sedlmayr *Verlust der Mitte*, publicado en Salzburgo en 1948, enumeraba y explicaba los síntomas patológicos de la modernidad. Con él volvían, por ejemplo, las tesis orteguianas sobre la deshumanización del arte, a las que también seguían sujetándose los críticos españoles, y en él se apuntaba la pérdida del lenguaje artístico como centro y medio de armonización de lo sensitivo y lo espiritual. El arte moderno simbolizaba para Sedlmayr, «apologeta del centro»¹⁰, el proceso fáctico de decadencia de una civilización materialista y secularizada. Con la inquebrantable brillantez de su discurso, forzosamente toda lectura de la cultura contemporánea pasaba por una revisión de las tesis formuladas por este erudito polemista en el mencionado título, en sus intervenciones de Darmstadt o en el libro de 1955 *La revolución del arte moderno*. Su crítica a los conceptos rectores de la filosofía de la historia de la cultura en la edad contemporánea, tales como la autonomía de lo estético, la idea de progreso y de novedad, la antijerarquización, la polarización de pasado y futuro, la ampliación del arte como idea, etc. fueron retomados por Wilhelm Hausenstein en 1949 en otro libro provocador que decía que el arte moderno en su conjunto no es más que «una de las modalidades en las que nuestra época se derrumba»¹¹. Criterios de este orden, formulados en un momento que presumiblemente quería erigirse en hora cero de la civilización contemporánea, obligaron a revisar en muy diversos foros las posibilidades de un arte moderno en armonía con valores históricos, como los de la tradición religiosa.

En Romano Guardini, cuya autoridad intelectual en el nuevo mundo católico fue tan extraordinaria, están algunas de las claves de reflexión sobre la naturaleza del arte moderno en la postguerra. Además de sus escritos sobre Hölderlin, Rilke y Kafka, destacan especialmente para este asunto sus libros *Über das Wesen des Kunstwerkes*, publicado en 1948, y *Das Ende der Neuzeit*, de 1950, uno de los títulos más veces reeditados por entonces. La noción de autonomía es el objeto en el que se centró principalmente el pensamiento de Guardini

¹⁰ M. Warnke, *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Lucerna/Francfort d.M., C.J. Bucher, 1979, pp. 74 y ss.

¹¹ W. Hausenstein, *Was bedeutet die moderne Kunst, Leutstetten*, Die Werkstatt, 1949, p. 67.

sobre los procesos modernos de la cultura. La autonomía, que concierne, según Guardini, al funcionamiento de la educación, la ciencia, la política, y otras tantas instancias socioculturales en el mundo contemporáneo, afecta igualmente al ejercicio del arte y de la religiosidad: el arte es cada vez más específicamente artístico y la religiosidad más específicamente religiosa; la visión del mundo íntegra y cohesionada por la fe cristiana ha sido sustituida por una relación entre componentes de la civilización que se regulan autónomamente. Guardini realizó a partir de ahí un diagnóstico de la cultura moderna en el que se ponían de relieve sus dificultades y aporías, pero, a diferencia de Sedlmayr, se planteó fórmulas de armonización entre la imagen religiosa del mundo, en un momento en el que el culto ha perdido su poder objetivo, y la subjetivada expresión artística nueva, dominada por el lenguaje abstracto. Guardini confiere una serie de atribuciones a la obra de arte, en tanto que símbolo universal de la existencia, objeto privilegiado de contemplación, medio de purificación, en sentido aristotélico, e incluso un «carácter religioso, que reside en la estructura misma de la obra de arte como tal». «Toda obra de arte auténtica –añadía– es «escatológica» según su esencia y pone en relación el mundo, más allá de sí misma, con otro que está por venir»¹². Las apreciaciones de Guardini sobre el arte, que alcanzan a las posibilidades del lenguaje abstracto, convienen absolutamente al discurso en el que coincide la defensa de un arte puro con la llamada a la vuelta al orden.

El arquitecto y teórico italiano Alberto Sartoris, quien participó en los dos encuentros de Altamira, había teorizado ya, entre otras cosas, sobre la función de las vidrieras en la nueva arquitectura religiosa cuando redactó su *Manifiesto del Arte Sacro* en 1931, y en Santillana del Mar expuso una de las ideas sobre el uso del vitral que podemos señalar como ejemplo máximo de la simbiosis entre abstracción y vuelta al orden. Consistía en lo siguiente: «[...] proponemos (entre otras reformas) sustituir las vidrieras montadas en plomo por dobles paredes de vidrio. Como la lectura de las vidrieras al revés no es justificable, la primera pared de vidrio (la única visible desde el exterior) sería tratada según los principios del arte abstracto, que conserva, desde cualquier punto de vista, su sentido y su significación. Lanzaría sus resplandores, su luz y sus colores sobre la segunda pared de vidrio, que motivaría la

¹² *Über das Wesen des Kunstwerks*, Tubinga/Stuttgart, R. Wunderlich/ H. Leins, 1948, p. 39.

sabia organización de asuntos figurativos visibles desde el interior de la nave»¹³.

Los empeños espirituales que se derivaban de la adecuación del arte abstracto a la religiosidad tuvieron, entre los portavoces de la innovación, un cariz más, por así decir, de creencia que de ideología. Esta apreciación podría matizarse mucho, pero el caso es que los compromisos ideológicos de carácter sociopolítico fueron denostados insistentemente a lo largo y ancho del discurso teórico del arte abstracto en la segunda postguerra. Eso sí, la condena del arte ideológico no fue tan firme y decidida en relación a la representación artística de los fascismos, como por lo que afectaba al desplazamiento del arte abstracto por el realismo socialista en el área soviética. Guillermo de Torre, en su comunicación de 1950 sobre *Arte social, arte puro, arte comprometido*, aunque no hiciera ninguna referencia al caso español, sí arremetía por igual contra la difamación que el arte nuevo había conocido en el III Reich y en la Unión Soviética. Decía al comienzo de su artículo:

«¿Arte social? La simple enunciación de esta fórmula encierra un cúmulo de imposibilidades y contradicciones. [...] Entiéndase, en principio, que el “arte social” se sitúa radicalmente en los antípodas del “arte puro”, y por ello se aspira a hacerle beneficiario de cualidades y dotes generosas, mientras se moteja al segundo de egoísta y limitado. ¿De veras? La realidad incontestable es que, por regla general, quienes predicán y defienden un arte social lo hacen habitualmente no movidos por un legítimo afán de comunión plural, popular, sino con intenciones y finalidades de proselitismo ideológico»¹⁴.

La abstracción plástica se hizo valer a partir de la impugnación del arte ideológico que había tenido un máximo desarrollo durante los años de la última guerra. En el Segundo Congreso Internacional de Crítica de Arte¹⁵, celebrado en París en 1949, se debatió precisamente sobre arte y compromiso social y abundaron las argumentaciones de condena del arte ideológico. En los debates sobre arte contemporáneo de Ginebra de 1948 pueden encontrarse discursos parangonables sobre este tema, como las intervenciones de Elio Vittorini y el propio Jean Cassou¹⁶. En los Estados Unidos, como es bien sabido, se estaba presti-

¹³ *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, E. de Altamira, 1951, p. 36.

¹⁴ *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, ed. cit., p. 215.

¹⁵ Reseñado por Rafael Santos Torroella: «El II Congreso Internacional de la Crítica de Arte», *Revista de Ideas Estéticas*, VII, 28, 1949, pp. 417-432.

¹⁶ *Débat sur l'Art Contemporain*, Neuchâtel, Eds. La Baconnière, 1949.

giando por las mismas fechas el primado de la abstracción, oponiendo a sus libertades las limitaciones del arte comprometido, el «War Art», la figuración sometida al modelo de muralismo mexicano, a la narratividad y al tema.

En los encuentros de Altamira de 1950 se abordó el asunto del arte social, y el primado de la desideologización del arte fue la tesis compartida mayoritariamente por los asistentes. Eduardo Westerdahl sostuvo en su ponencia algo sobre lo que Gullón, Baumeister, Cuixart y cuantos intervinieron en la discusión mostraron su acuerdo: «La especulación sobre la realidad inmediata, la reclamación figurativa que hace el arte presentando figuras que reclaman sus derechos sociales, [...] es un arte menor, un arte de propaganda elemental y lleno de vileza, retrógrado y panfletario»¹⁷.

La conferencia de Westerdahl del año anterior comenzaba diciendo: «Al terminar la última gran guerra, todas las miradas que han venido vigilando la evolución del arte, como el acecho de ver aparecer en el territorio del marco la nueva caza de un animal de fábula, vinieron a caer sobre aquellas naciones o centros azotados por la desgracia o en el júbilo de su victoria, de su libertad, de su reconstrucción.

«La guerra parecía haberse presentado como un castigo, y socialmente considerado el arte, muchos espíritus pensaron y exigieron que el arte sentara de una vez para siempre la cabeza»¹⁸.

4. *Cómo se sienta la cabeza*

El proceso de rehabilitación de las vanguardias artísticas durante la postguerra apelaba a una recuperación selectiva de las realizaciones de entreguerras, puesto que a esa trayectoria de la cultura en el pasado reciente también se le hacía responsable de la hiperbólica crisis que la humanidad había sufrido en la guerra. Y en primer lugar, desde luego, se señalaba como solución de continuidad la necesidad de apuntar a valores trascendentes atemporales en el arte, y no a compromisos ideológicos y escenificaciones mesiánicas: «El arte, sin ninguna duda –escribía Westerdahl–, es un servicio, pero no de la *vida actual*. Es un servicio del espíritu»¹⁹.

¹⁷ *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, ed. cit., pp. 175-176.

¹⁸ *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, ed. cit., p. 101.

¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

Sin embargo, aparte de dispensar a la creación artística de compromisos sociopolíticos como los que habían vivido las vanguardias en muchos momentos y como los que seguían existiendo, por ejemplo, en la cultura del revolucionarismo mexicano, las nuevas tesis sobre el arte abstracto se construyeron sobre la crítica de los ismos más manifiestamente rupturistas y más radicalmente enfrentados a la tradición histórica. El movimiento dadá, por ejemplo, sufrió en ese momento una muy mala fortuna crítica. El objeto de consideración sobre el que más se abundó fue el surrealismo, cuyo influjo se hizo sentir más que ningún otro en el arte de los años cuarenta y cincuenta, pero al que se reprobaba por razones políticas y morales.

El número que la revista *Cobalto*, fundada en 1947 por José María Junoy y Rafael Santos Torroella, dedicó al surrealismo en 1948 era el primero de tema contemporáneo y abordaba efectivamente el fenómeno de las vanguardias que más interés despertaba en estas fechas. Incluía un artículo del neurólogo Juan Ramón de Otaola, en el que el surrealismo aparecía analizado según los mecanismos psíquicos y culturales que le delataban como «arte de crisis»: «su significación psicológica es enteramente negativa, desintegradora y antivital»²⁰. Santos Torroella publicaba en el mismo número el muy documentado artículo *Genio y figura del surrealismo*, en el cual la carga provocadora y subversiva del movimiento surrealista no se hacía especialmente meritoria, si no fuera porque sus transgresiones habían recibido la condena de la nomenclatura comunista²¹.

La herencia del surrealismo, con todo, se significaba por ser determinante en la conformación del arte nuevo, que revivía en aquel año de 1948, el de la fundación de la revista *Dau al Set*, de los Salones de Octubre, de la Escuela de Altamira, de celebración de exposiciones importantes del grupo Pórtico o de Ángel Ferrant. La imaginación y el potencial de la libertad creadora, por los que tan fuertemente habían apostado los surrealistas, volvían a estar en el horizonte artístico. Pero, el balance que se hacía del surrealismo apuntaba hacia la corrección de sus excesos. A mediados de los años 40 habían aparecido, por ejemplo, trabajos importantes de Maurice Nadeau sobre el movimiento surrealista que llevaron a Ricardo Gullón a dar por periclitado el ciclo de esa vanguardia: «con estas obras el surrealismo pasaba a la historia»²². Este era un parecer compartido.

²⁰ *Cobalto*, II, 1, 1948, p. 52.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² *Balance del surrealismo*, Santander, La Isla de los Ratones, 1961, p. 11.

En los encuentros de Altamira de 1950 la ponencia de Sebastián Gasch sobre el *Surrealismo en las artes plásticas* fue sumamente virulenta. Literalmente decía Gasch que los surrealistas habían producido «obras absolutamente inmorales, en las que abundaban los símbolos oníricos y las imágenes sexuales más descarnadas, con frecuencia pornográficas. Fieles aún a esos principios, los surrealistas, esclavos de sus instintos libertados de toda traba de la razón, produjeron obras «sin preocupaciones estéticas», huérfanas en absoluto de cualidades plásticas»²³.

Objeto de sus iras eran, entre otras, las obras de Dalí y Max Ernst, no así el arte de Miró, de Calder ni de Hans Arp. Los argumentos empleados contra el surrealismo se desdoblaban en dos vertientes: la moral y la estética. Queda claro que no gustaba el cultivo que habían hecho del tono blasfematorio, de la escenificación de una moral transgresora y una sexualidad revolucionaria. En segundo lugar, en vez de a un creacionismo plástico, habían dado pábulo a valores narrativos o ilustrativos en la pintura, y, por tanto, a un sometimiento de la plástica a la literatura.

Por otro lado, la política de jurisdicciones, exclusiones y adhesiones practicada por André Breton en el circuito surrealista permitió que su movimiento fuera caracterizado como doctrinario y dogmático. De estos rasgos se distanciaban los altamirenses:

«No pretendemos –escribía Ricardo Gullón– convertir la *Escuela de Altamira* en grupo cerrado. No deseamos imponer dogmas, lanzar excomuniones ni practicar especie alguna de terrorismo estético. Tales prácticas son incompatibles con nuestra creencia en la legitimidad de la aventura, con nuestra convicción de que el artista tiene, no sólo derecho, sino deber de buscar su camino libremente».

E inmediatamente después añade: «A quienes insinúan que el artista debe subordinar su obra a intenciones extraestéticas, les oponemos un “no” categórico. El artista más desligado, en apariencia de tales preocupaciones, el que sólo se afana en perfeccionar su propia obra, suele ser, a la postre, el mejor representante de su tiempo, el que transmite la imagen de la época –y, por tanto, el más fiel a ella–. La causa de esta significancia consiste en que el verdadero artista entronca con su tiempo en los estratos más hondos; no en la superficie, sino en la corriente subterránea por donde discurren y donde pueden ser captadas las esencias, los fenómenos característicos de cada momento histórico»²⁴.

²³ *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, ed. cit., p. 139.

²⁴ *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, ed. cit., pp. 41-42.

La pregunta que nos hacemos es, desde luego, en qué consiste el horizonte de perfeccionamiento artístico que tiene en mente Gullón. El discurso del nuevo orden de la imaginación que impregnó profundamente el proceso de rehabilitación de la tradición de vanguardia en nuestro país tuvo por referente la abstracción organicista y constructiva, y una seleccionada estela del surrealismo. Eso sí, al leer que el verdadero artista tiene por objetivo conectar con «la corriente subterránea por donde discurren y donde pueden ser captadas las esencias», observamos que este discurso se ampara en una literatura evanescente. De todos modos estas inflexiones no tienen por qué sorprender, puesto que la estética metafísica y la estética fenomenológica dejaron una fuerte impronta en el pensamiento artístico de los años cuarenta. Autores como Helmut Kuhn, Romano Guardini y Benedetto Croce actuaron de forma decidida sobre la comprensión de las formas artísticas como vehículo de experiencias de intuición y transcendencia. La teoría de la *Einfühlung*, a través de obras de Moritz Geiger y Wilhelm Worringer, también logró una nueva actualidad.

Pero estas relaciones podrían desviarnos de explicaciones más inmediatas. La revisión y reordenamiento del surrealismo que se produjo en la crítica de arte española avanzada a fines de los años cuarenta tiene un excelente correlato en los escritos teóricos de Jean Bazaine, uno de los artistas que se presentaron en 1941 en la Galerie Braun bajo el rótulo «Pintores de tradición francesa». Junto a Alfred Manessier protagonizó la trayectoria de la llamada «Escuela de París», referente indudable de la «Escuela de Altamira». Ricardo Gullón publicó una traducción de las *Notas sobre la pintura de hoy* en 1951, cuyo original es de 1948. En sus páginas puede leerse: «Si el surrealismo ha sido uno de los movimientos más verdaderos de los últimos treinta años, es innegable ahora que en pintura se declaró en quiebra. [...] Ahogado en la evanescencia o mal asido, a fuerza de vergonzantes alusiones a la realidad más degradada, perdido en lo narrativo, el testimonio del surrealismo aparece hoy día bien ligero, en ese dominio».

Entre los elementos que Bazaine denuncia en el surrealismo está el del cultivo de metonimias gratuitas en las que se confunden, por transposición, objetos heteróclitos. Sobre este punto hace hincapié, para decir que lo que concierne a la pintura es el desarrollo de analogías formales y la asociación léxica entre formas sin concesiones retóricas:

«Cézanne dijo: “Unir curvas femeninas con declives de colinas”. Pero tuvo buen cuidado de no poner la espalda en vez de la colina ni la colina en vez de la mujer. Esos grandes temas gemelos se atraen y se

refuerzan mutuamente; se mezclan sin confundirse. Cada uno va su senda, pero el otro lo empuja desde dentro.

«Que Bonnard pinte un seno y un fruto con la misma sustancia mágica y tendremos un seno y un fruto que se insuflarán el uno al otro signos universales. Pero que el fruto haga reventar al seno o que nosotros pongamos a éste sobre la mesa, creyendo poseerlo mejor, y veremos a los dos privados de lo que tenían de superior a ellos mismos, privados de sustancia, replegados sobre sí, empobrecidos y solitarios para siempre»²⁵.

Una de las consignas de Bazaine, pintor abstracto, era el amor al objeto, considerado como signo vivo de las cosas, signo que abre una experiencia cósmica en el mundo de las formas, una experiencia de apertura al mundo por mutua atracción orgánico-formal de los componentes visuales que en la imagen convergen. En términos de Guardini estaríamos ante un arte «al servicio de la existencia». Los ejemplos negativos que menciona hacen referencia a la pintura de Dalí, Delvaux, Magritte y otros surrealistas en cuyas metáforas de lo irracional aparece la trasposición y mutación de elementos con un fin opuesto al anterior. Efectivamente, la aproximación entre objetos heteróclitos, la fusión de objetos sustancialmente distintos en un mismo plano, conduce en la imagen surreal verista de esos autores a formas de extrañamiento de los mismos objetos de representación. Por contra, lo que está defendiendo Bazaine al hablar de la imagen cézanniana como *signo vivo* es una asociación léxica de impulso vitalista entre formas que revelan valores expresivos, por así decir, productivos, no disolventes, que se superponen a todo extrañamiento. «Cuando Cézanne inclina una línea, hace bascular la total organización del orbe»²⁶.

Las consideraciones de Bazaine, que apuntan asimismo a la ejemplaridad de Hans Arp y de la «geometría sensible» de Paul Klee, tienen gran interés, porque en su discurso están muchos de los valores que se plantean como alternativa en la abstracción de postguerra. La abstracción orgánico-vitalista cobró una fuerza singular en los años de la rehabilitación selectiva del arte nuevo, que hemos comentado. El concepto de *primordialismo*, que sirvió a Cirlot para aglutinar los lenguajes de Arp, Miró, Ferrant y Moore, está directamente en relación con estas búsquedas de un arte no figurativo, ni tampoco intelectual, empeñado en una colaboración de la fantasía con el mundo orgánico-sensible. Un

²⁵ *Notas sobre la pintura de hoy*, Pontevedra, Huguin, 1951, pp. 62-63.

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

ejemplo significativo del cultivo de esos valores está en la exposición conjunta de Á. Ferrant, C. Ferreira, J. Oteiza y E. Serra en 1951, que fue tema de un número de *Dau al Set*. Cirlot escribió en él un largo y sugestivo poema. En aquella exposición se reunían escultores de diversa edad, pero con búsquedas comunes. Decir estatuaria orgánico-vitalista no significa mucho, pero sí señala un área de convergencia. La fecundidad de las formas ferrantianas, que tanto deben a Picasso y Miró, los ecos de H. Laurens en las esculturas de E. Serra, la actualización de Brancusi en la obra de Ferreira y las propias tentativas de Oteiza remiten a una misma voluntad de fertilizar la imaginación con sugerencias organicistas, a partir de elementos visuales abstractos próximos a lo informe, pero susceptibles de ganarse realidad y de sumergirse en la morfología productiva de la naturaleza.

La deuda con el surrealismo en tales opciones era grande, pero también fue grande el celo que se expresó por no participar de la herencia del surrealismo en toda su extensión. El prestigio de la expresión, de las exploraciones en el campo de morfologías permeables a la naturaleza, cobró un papel tan notable, como para que una de las primeras exposiciones de marcado carácter neosurrealista, la muestra *Arte fantástico*, que preparó Antonio Saura en 1953 para la galería Clan, estuviese dominada por un planteamiento estético similar. Pero, la lectura de esa exposición se escapa ya a las intenciones de vuelta al orden que comenté al principio.

