

EL PINTOR TONY STUBBING EN ESPAÑA. 1946-1955

Juan Vázquez de Castro

«(...) creo que importa mucho tener en cuenta cómo se realiza un cuadro. Y esto me parece que sólo puede ser de dos maneras: una que la hace derivar de una teoría; y otra, de un accidente. Creo que esta última tiene gran importancia, pues en ella se da el descubrimiento, lo inesperado, aquello que hace que un cuadro sea mejor que otro, aun respondiendo a la misma teoría o análoga aptitud. Cierta escritor ha escrito un libro acerca de la emigración de las aves en el que desarrolla una teoría según la cual el mundo es como un organismo vivo atravesado por formas etéreas, creadoras, que quedan dispersas por el mismo y que un accidente las determina. El secreto del arte reside también en este accidente»¹.

Quien así se expresa es el pintor británico Newton Haydn Stubbing en el marco de la Escuela de Altamira durante su segundo verano de reuniones en Santillana del Mar en 1950. Estas palabras describen muy

¹ AA.VV., *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, 1951, pp. 151-152.

bien la actividad de este artista en aquellos momentos, basada en una pintura radicalmente abstracta y experimental conectada con las corrientes emergentes, por aquellos años, de la pintura europea y norteamericana. Pintura basada en el automatismo y la espontaneidad en el despliegue de los medios plásticos, sean matéricos o formales, capaces por sí mismos de generar en el artista nuevas respuestas en una interrelación dialéctica entre lo inconsciente y lo consciente. El mismo Stubbing en la revista de la escuela de Altamira, *Bisonte*, describía significativamente su proceso creativo como «un sumergirse en el caos», que en sí mismo es capaz de generar el orden².

En una fecha no determinada de 1946, y a los 26 años de edad, Stubbing se establece en Madrid después de haber servido durante la guerra como oficial artillero en el ejército británico. Los motivos de su venida a España están muy someramente explicados en una entrevista que le hace J. de Castro Arines siete años después³. Lo cierto es que aquí se queda hasta 1956 participando activamente en los años cruciales de la renovación plástica española de postguerra como adelantado de las primeras experiencias abstractas. Así es reconocido por todos los que le conocieron, aunque más difícilmente sancionado por la escasísima y fragmentaria obra que de él se conserva en España, a lo que se añade la falta de referencias críticas y bibliográficas.

La experiencia decisiva de Stubbing en España es su pertenencia a la Escuela de Altamira, en donde encuentra un ambiente propicio a la experimentación plástica y al libre debate crítico, insólito en las circunstancias del país en aquellos momentos. Además, la sugestión de las famosas pinturas paleolíticas provocan en el pintor una identificación con el artista prehistórico y una exaltación de la creación primigenia y primordial, que se concretan en una forma de expresión y una técnica muy personal: pintar directamente el cuadro con la huella de la mano, imitando el primer y ancestral acto o gesto pictórico por excelencia.

² «Tony Stubbing», *Bisonte*, n.º 1, Santander, 1949, p. 10.

³ J. de Castro Arines, «N. H. Stubbing», *Informaciones*, Madrid, 3-11-1953.

Juan Vázquez de Castro (1959). Es historiador del arte y documentalista. Su actividad se centra en trabajos de documentación para exposiciones y de catalogación e inventario de bienes histórico-artísticos.

Si seguimos retrospectivamente su actividad en España nos encontramos con un artista españolizado que hace un recorrido por los hitos más significativos en los que se gesta la primera generación de artistas abstractos españoles, con una trayectoria modélica en este sentido: Escuela de Altamira, como miembro fundador invitado por Angel Ferrant y Mathias Goeritz; exposición individual en Buchholz en 1950; participación en el Octavo Salón de los Once en 1951; exposición individual en Tenerife presentado por Eduardo Westerdahl en 1951; participación en las exposiciones *Arte Fantástico* y *Tendencias 2*, organizadas por Antonio Saura en 1953; participación en las exposiciones *Artistas de hoy* y *Arte Abstracto* que inauguran la andadura de la galería Fernando Fe en 1954; y en el mismo año, exposición individual patrocinada por el Museo de Arte Contemporáneo, participación en la II Bienal Hispanoamericana de Arte y participación en la exposición Homenaje a Eugenio d'Ors.

He aquí una síntesis de todo el recorrido hasta su marcha a París a finales de 1955 donde le vemos inmerso en la vanguardia informal europea. Recorrido y trayectoria que no pasa desapercibida a algunos críticos como Cirilo Popovici o J. M. Moreno Galván, quienes destacan la experimentación de primera hora de Stubbing considerándole el primer artista que hizo informalismo en España⁴. Concretamente Popovici, en 1955, sitúa a Stubbing como un adelantado de la abstracción española, afirmación reconocida también por los artistas más jóvenes amigos de Stubbing, como Saura, Millares y Canogar.

Hay que constatar quizá la inoportunidad de irse del país en el momento en que empezaba a ser tenido en cuenta dentro del grupo de artistas de vanguardia que fueron oficialmente promocionados a nivel internacional poco después, o que entraron en los nuevos circuitos comerciales. De todos modos, esta actitud poco calculadora, caracterizada por cambios súbitos de lugar y ambiente artístico buscando el partir de cero, fue constante durante toda su vida y quizá le hiciera perder importantes oportunidades profesionales.

⁴ C. L. Popovici, «L'Art abstrait en Espagne», *Cimaise*, París, octubre-noviembre 1955, p. 7. J. M. Moreno Galván, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid P. E., 1960, pp. 188-190. «En Orden al informalismo, nos referiremos, en primer lugar a la pintora rumana María Droc, configuradora de una expresividad calcárea; a la francesa Nadia Werba, desveladora de un nuevo sentimiento tenebrista, y al ecuatoriano Enrique Tábara, insistiendo en la búsqueda de calidades terrenales... Hay además que referirse al inglés Tony Stubbing, y al alemán Hans Bloch, ambos adelantados, antes de 1950, en Madrid, de tareas abstractas de nueva hora.»

Primeros años, llegada a España y primera exposición

Newton Haydn Stubbing nace en Londres el 12 de febrero de 1921. De 1934 a 1938, cursa estudios primarios y secundarios en Uppingham, donde obtiene su primer premio de pintura. Aunque su formación artística será básicamente autodidacta, por aquellos años tiene como profesora a su tía Edith Gordon, pintora discípula de Domingo Marqués y amiga de Degas y de Sickert.

De 1939 a 1945 sirve en el ejército británico como oficial artillero. En 1943, estando su regimiento de guarnición en el Cairo, es trasladado a Famagusta (Chipre), donde realiza su primera exposición individual.

En 1945 abandona el ejército y trabaja por un tiempo en el negocio de su padre, empresario de hostelería. Asiste durante ocho meses a clases nocturnas en la Camberwell School of Art de Londres estudiando con William Coldstream, William Johnstone, y brevemente con Victor Pasmore⁵.

En 1946 Stubbing está en España realizando por encargo varias copias de cuadros en el Museo del Prado. Había previsto una estancia corta, pero finalmente aquí se queda durante nueve años. La forma de subsistencia la consigue como vigilante nocturno en la embajada británica, trabajo que conserva hasta su marcha de España en 1956. Aparte, da clases de pintura a algunos particulares, entre ellos diplomáticos y miembros de la comunidad británica, y hace retratos. Adopta el sobrenombre de Tony, por el que es desde ese momento conocido. A partir de aquí se puede rastrear la presencia de Stubbing en la confusa bohemia madrileña del momento siempre unido a los ambientes y movimientos más renovadores.

Durante el año 1947 comparte un chalet en Chamartín con los pintores Antonio Lago Rivera y Antonio Valdivieso y el psiquiatra F. de Letamendía, viviendo en «república» como se decía entonces. Dentro de este círculo de amigos estaban también Carlos Pascual de Lara y el escultor Bernardo Olmedo.

Sus amigos de entonces, Lara, Lago y Valdivieso junto con José Guerrero, Pablo Palazuelo y los escultores Olmedo y Carlos Ferreira estaban desde 1944 vinculados a la Galería-librería Buchholz, donde

⁵ England and Co, *Rituals. N. H. (Tony) Stubbing*. Catálogo de exposición. Londres, 1990. Exposición retrospectiva en la galería England and Co., en el número 14 de Needham Road.

habían participado en algunas exposiciones colectivas e individuales. Los pintores fueron denominados más tarde por J. M. Moreno Galván *Grupo Buchholz*, incluyendo en el mismo a Stubbing, y caracterizándolo con algunas notas comunes.⁶ Sin embargo, Stubbing no participa en las exposiciones del grupo en aquellos últimos años de la década del 40, ni comparte su línea estética caracterizada en ese momento por un figurativismo poético ideal e ingenuo. Más bien está todavía en una etapa formativa. Copias en el Prado, retratos y paisajes parecen llenar su tiempo en aquellos días; hay algún testimonio que habla de una serie de retratos de locos en el manicomio de Madrid⁷.

Buchholz es en esos momentos, junto a sus contemporáneas Clan y Palma, un cenáculo de la vanguardia artística donde están presentes todas las propuestas del arte nuevo. En Buchholz exponen desde su fundación en 1945 hasta el final de la década, además de los artistas antes citados, el conglomerado de pintores que la propia galería promueve como *Joven Escuela Madrileña* y una primera generación de abstractos: la pintora rumana María Droc, afincada en España junto a su marido el crítico Cirilo Popovici, y los zaragozanos del grupo *Pórtico* que presentan sus obras en 1948 como intercambio de una exposición del grupo Buchholz en su ciudad el mismo año. Buchholz inaugurará la nueva década del 50 precisamente con una exposición de Tony Stubbing, pionera de la abstracción en Madrid.

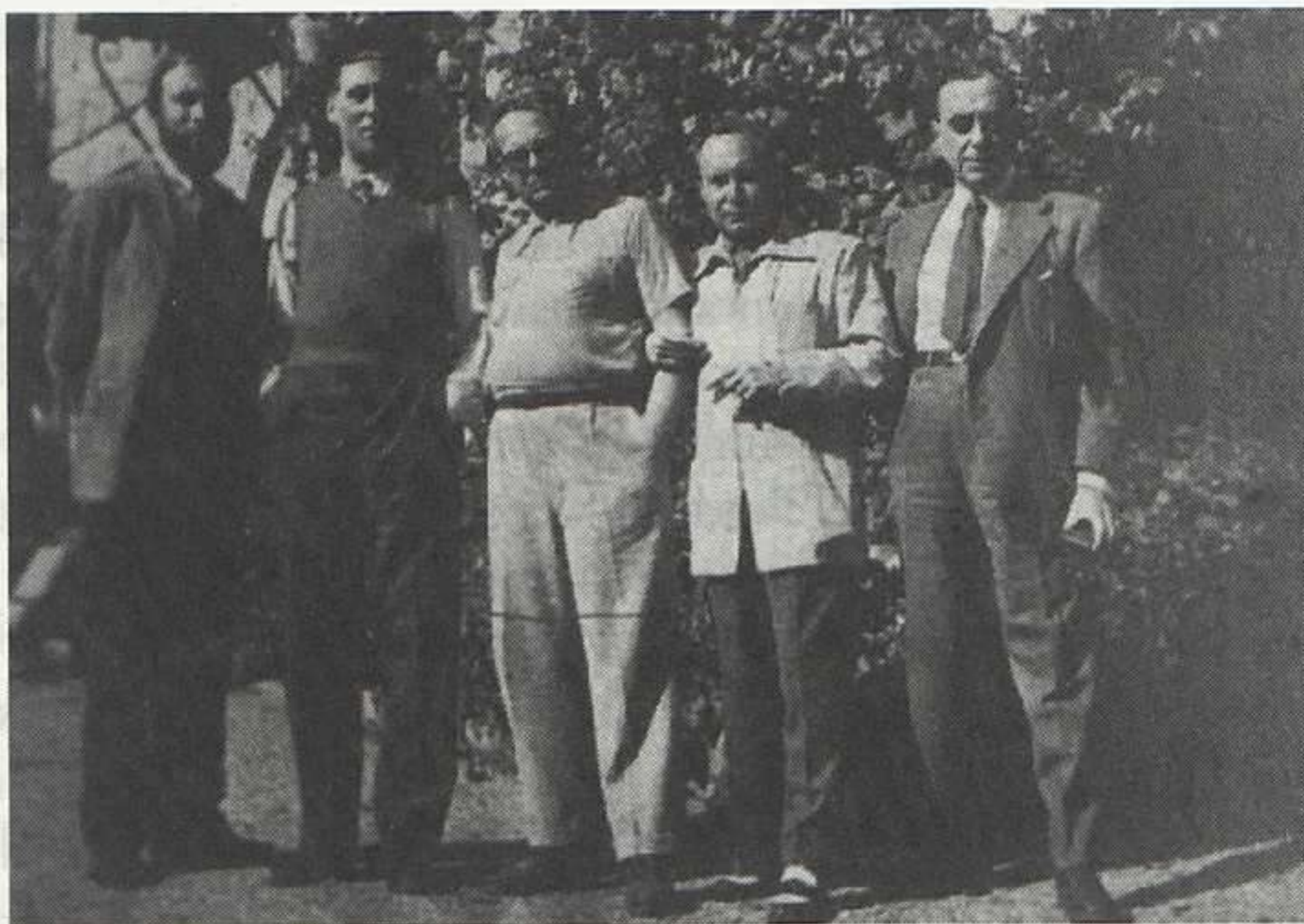
Siguiendo con con la peripecia de nuestro protagonista, nada más llegar a nuestro país traba amistad con Pedro Bueno, al que admira muy pronto por sus grandes dotes de retratista y su sentido de la composición elegante y sintética, poco dada a lo superfluo. En los retratos de Stubbing es patente esta influencia. Les une también la afición de este andaluz por la cultura inglesa y la veneración de ambos al Museo del Prado, del que eran asiduos. Con Pedro Bueno empieza a frecuentar las reuniones de los postistas celebradas en el estudio de Eduardo Chicharro, situado en el Pasaje de la Alhambra, n.º 11. Reuniones estrambóticas y festivas donde se representaban los ceremoniales más increíbles⁸.

Stubbing es de los muchos artistas del momento que tienen alguna relación, aunque sólo sea afectiva, con esta primera y fugaz vanguardia estético-literaria de posguerra, caracterizada por su sentido lúdico y

⁶ J. M. Moreno Galván, *op. cit.*, pp.103-104.

⁷ England and Co., *op. cit.*, p. 10.

⁸ Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, 1987, p. 60 y p. 61, nota 63.



Tony Stubbing, Ricardo Gullón, Willi Baumeister,
Eduardo Westerdahl y Angel Ferrant en la Escuela de Altamira,
Santillana del Mar, 1950.



Tony Stubbing en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz
de Tenerife, 1951.

anárquico a la hora de enfrentarse con una realidad cecijunta. Los postistas, al defender la creación gozosa e ingenua del primitivo y del niño, y al inconsciente como generador de esa creación, enlazarán su trayectoria con el surgimiento de los primeros grupos abstractos *Pórtico* y *Escuela de Altamira*⁹. Respecto a Tony Stubbing, el Diario del fundador del *Postismo*, C. E. de Ory, ofrece algunas semblanzas de la íntima amistad que unió a ambos hasta que este último se traslada definitivamente a Francia en 1954¹⁰.

Por aquel tiempo, antes de iniciarse la década del 50, Stubbing complementa una pintura figurativa de buena factura, basada sobre todo en el retrato y el paisaje, con incursiones en una abstracción radical sin la existencia de ningún puente de comunicación. Serán precisamente retratos, paisajes y apuntes los que en 1949 presentará en el Instituto Británico de Madrid, en su primera exposición individual en España, destinada a captar una clientela selecta de la sociedad madrileña. Sin embargo, sus verdaderas inquietudes están en un arte muy distinto. En diciembre de 1949 Stubbing se casa con Rosa M.^a García Díaz y se traslada a la calle Cuesta de las Descargas, n.º 6, cerca de la Puerta de Toledo, donde establece su vivienda y estudio definitivo durante su estancia en España. Durante ese año asiste a las enseñanzas de Angel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios, y en verano asiste como miembro fundador de la *Escuela de Altamira* a la «Primera semana de arte en Santillana del Mar». También empieza a participar en las actividades de la *Academia Breve de Crítica de Arte*.

La Escuela de Altamira

Será en el ambiente creado en torno a la Escuela de Altamira en el que Tony Stubbing se decantará por una abstracción radical prácticamente informalista, muy avanzada en relación a lo que se hacía en España a finales de la década del 40. Su amistad con el artista alemán Mathias Goeritz y Angel Ferrant se basa en una afinidad profunda, en la necesidad de volver a alumbrar las fuentes originarias de la creación artística, de reintegrar el arte en su auténtica autonomía, de recuperar una memoria perdida a través de una nueva experimentación cons-

⁹ Antonio Leyva Sanjuan, «El Postismo en la recuperación de la vanguardia», *Crónica* 3, n.º 41, Madrid, 1991.

¹⁰ C. E. de Ory, *Diario*, vol. 1, Ocnos-Barral, Barcelona, 1975.

ciente. Es este el programa originario de la *Escuela de Altamira*, que Goeritz alumbra ante el pasmo que le produce el descubrimiento de las cuevas prehistóricas.

Probablemente Angel Ferrant, conocedor de la radicalidad de la pintura de Stubbing contara con él en visperas de la celebración de la Primera Semana de Arte en Santillana del Mar, primer acto de la Escuela. Stubbing, como amigo y alumno desde el momento en que asiste a las clases del escultor, se inicia con él en una nueva escultura y también en una nueva estética. Ferrant, en una serie de objetos expuestos en 1946 en el Tercer Salón de los Once, imagina una escultura tan primitiva que se situaría antes del nacimiento del arte: cuando el palo, la viga, las raíces, las conchas, los cantos rodados, todos ellos «objetos menores», como los llama, encontrados en la playa coruñesa de Fiobre, no han sido superados todavía. Esa influencia es clara en las primeras esculturas de Stubbing de las que se tiene algún testimonio gráfico. Es también el escultor el que introduce a Stubbing en el círculo de artistas de la galería Clan, dirigida por Tomás Seral, en la que Mathias Goeritz actuaba como animador.

Precisamente Goeritz y Tomás Seral llevan a cabo a partir de 1948 la edición de una colección de monografías titulada *Artistas Nuevos* en colaboración con la galería Palma. Los libros de la serie publicados en 1948 y 1949, «eran, en cierto modo, la carta de presentación de un movimiento artístico animado por Goeritz que había de hallar su lugar de reunión en Santillana del Mar, en el marco de la Escuela de Altamira¹¹, y que constituía una verdadera alternativa a la *Academia Breve* de don Eugenio d'Ors y a lo que ésta significaba de innovación ecléctica dentro de la tradición figurativa.

Una de estas monografías, *Los Nuevos Prehistóricos*, publicada en enero de 1949, reúne ilustraciones de un amplio número de artistas: P. Palazuelo, F. Aguayo, S. Lagunas, A. Ferrant, J. Ramis, F. Nieva, M. Goeritz, etc., y tiene como prólogo un texto del postista Carlos Edmundo de Ory:

«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.

¹¹ Javier Arnaldo, «Mathias Goeritz en la cultura española de postguerra. La ficción de una nueva prehistoria», *Kalías*, VII, 13, 1995, pp. 93-105.

Estos, siempre jóvenes, tejedores de rico lenguaje abstracto, se dirigen al porvenir infinito y abierto desde la matriz prodigiosa del principio, recibiendo el estímulo magnífico del pasado remoto. No calcan el arte anónimo e ingenuo 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 impulsos y aquellos sentimientos. (...)»¹².

En esta lírica proclama, que es casi un manifiesto de la afinidad de espíritu que unía a un conjunto de artistas y poetas, es significativa la alusión a un arte en estado de pureza original primigenia fuera del tiempo histórico que, desde esa «matriz prodigiosa del principio», inaugurara un espíritu creador nuevo, que no podía sino encarnarse en el arte abstracto. Significativa es también, como antes apuntamos, la vinculación más o menos efectiva de un grupo de artistas con esa vanguardia postista, extrañada y desarraigada, cuyos presupuestos poéticos y vitales estaban en la creación lúdica y gozosa, y en la exploración de los impulsos imaginativos totalmente espontáneos y no condicionados del niño, el primitivo y el prehistórico, arcanos de la bondad, la inocencia, la libertad y la creación pura¹³.

Estos ideales, presentes en la concepción original que Goeritz tiene de la Escuela de Altamira, son compartidos por Tony Stubbing. Así, en la revista de la Escuela, *Bisonte*, y en el único número que de la misma se llegó a editar, nos encontramos con una semblanza del artista en la que él mismo nos habla de sus íntimas motivaciones e impulsos a la hora de trabajar:

¹² *Los Nuevos Prehistóricos*, Colección Artistas Nuevos, Galería Clan, Madrid, 1949.

¹³ Jaume Pont, *El Postismo...*, *op. cit.*, pp. 281-290.



Sin título, 1950. Ilustración para la publicación de la Escuela de Altamira, *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, 1950.



Sin título, 1950. 121 x 120 cm. Técnica mixta sobre tabla.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

«(...) Me encuentro diciéndome a mí mismo: “mejorar es destruir”. Cuando intento mejorar un cuadro estoy actuando bajo el impulso de la destrucción –en la destrucción yo 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 esa misma manera actúo inicialmente, 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”.

(...) «No supongo ni por un momento que entenderá lo que he escrito, pero al menos usted verá 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?) (...)»¹⁴.

La oposición o dialéctica entre Caos y Orden, entre acción y destrucción, da idea de una forma de hacer basada en la espontaneidad y en el azar en el despliegue de los medios plásticos, muy sensible además a las posibilidades y/o resistencias de los materiales empleados, para después ejercer un control del proceso, desordenándolo después de nuevo... y así sucesivamente. De esa dialéctica se alimenta la creación de una obra de arte. De la obra de arte así acabada emana esa tensión.

De todos los artistas presentes en Santillana del Mar durante los veranos de 1949 y 1950, Stubbing es el más comprometido con los nuevos procedimientos experimentales. Su pintura es automática e informal en cuanto «no preconcebida», porque el pintor no sigue un plano determinado, sino que improvisa su obra. Eliminando la etapa preliminar de concepción, esta organización del trabajo pictórico otorga la prioridad al acto físico de pintar en un movimiento que finalmente desvela las motivaciones más inconscientes. La pintura al recurrir a la

¹⁴ «Tony Stubbing», *Bisonte*, n.º 1, Santander, 1949, p. 10.

espontaneidad, al azar, está verdaderamente del lado del placer de pintar, de pintar por «la alegría de las cosas», y de pintar sumergido en el caos, como nos dice él mismo en la revista *Bisonte*. También esta oposición entre Caos y Orden alude a una sensibilidad muy arquetípica de la creación artística como imagen de la creación del mundo, común a muchos artistas de la época, sobre todo a los que militaron en el expresionismo abstracto o en el informalismo.

Este pintar por la «alegría de las cosas» y la dialéctica entre orden y desorden también nos recuerda mucho a la definición que hace Eduardo Chicharro del *Postismo* en el Primer Manifiesto¹⁵. Definición que armoniza el desencadenamiento automático del subconsciente con un efectivo control técnico e imaginativo en la consecución de la belleza. Lógica del caos u orden del caos, de los que Stubbing también habla en alguna carta posterior a Eduardo Westerdahl, que estarían en relación con la lógica del absurdo o la «locura inventada» postista¹⁶. Un ejemplo de lo que hablamos es la ilustración aparecida en la publicación de la escuela correspondiente a su primera semana de arte, una verdadera pintura de goteo contemporánea al «dripping» de Pollock, los arabescos de Lucio Fontana o las fotografías de Picasso pintando con luz en el vacío¹⁷.

Buchholz

A principios de 1950 Tony Stubbing realiza en Buchholz su segunda exposición individual en España. Presenta pinturas informalistas resueltas con técnicas inéditas por aquellos años. Utilizando el tablero como soporte, compone conjuntos muy abigarrados a base de papeles

¹⁵ «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 la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rígidamente controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo.» Jaume Pont, *El Postismo...*, *op. cit.*, p. 249.

¹⁶ N. H. Stubbing, Carta a Eduardo Westerdahl, mayo 1950, Fondo Westerdahl, R929, Archivo Histórico Provincial, Santa Cruz de Tenerife. En concreto en esta carta le habla a Westerdahl del «orden que hay en el caos».

¹⁷ AA.VV., *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, 1950.

encolados, incluyendo el papel de periódico, en los que la pintura convive con signos tipográficos y trazos esquemáticos.

Concretamente la obra *Sin título*, de 1950, conservada en el Centro de Arte Reina Sofía, es una buena muestra de lo que pudo ser la Exposición Stubbing en Buchholz. En la pintura aparecen los mensajes «NO RELIGIÓN» y «DELINCUENCIA» junto a algunas formas de Miró encoladas en un conjunto expresionista muy intrincado. También presenta pinturas resueltas con densos empastes, casi informales aunque manteniendo un esquema compositivo, características de este período experimental.

Esta exposición fue considerada por muchos como la primera exposición plenamente abstracta del Madrid de la postguerra¹⁸. Stubbing repetirá en Buchholz al año siguiente.

Octavo Salón de los Once

En la primavera de 1951, Tony Stubbing expone en el Octavo Salón de los Once de la *Academia Breve* de Eugenio d'Ors, a instancias, cómo no, de Angel Ferrant, encargado de la selección de artistas para esta edición¹⁹. Stubbing presenta pinturas y esculturas con los siguientes títulos: 1. *Pintura con máscaras*. 2. *Pintura*. 3. *Trampa para vacas*. 4. *Máquina para pesar pajarillos*. 5. *Buscabrisas*.

La reproducción fotográfica aparecida en el catálogo de la exposición corresponde a una de las esculturas sin título al pie²⁰. Es un surreal ensamblaje de objetos naturales encontrados sin otra elaboración, en el que se percibe la influencia de Ferrant. En las cartas que Stubbing escribe a Westerdahl en ese mismo año, hay alguna mención a otras «máquinas» y «trampas» en las que está empeñado el artista, como por ejemplo una *máquina para pesar poetas y críticos* o una *trampa para gatos silvestres*²¹.

¹⁸ Paloma Alarcó, «Documentación. Historia de las galerías de arte y de los espacios oficiales de exposiciones», en AA.VV., *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*. Catálogo de exposición. Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1991, p. 233.

¹⁹ Manuel Sánchez Camargo, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid, 1963, pp. 91-94.

²⁰ Eugenio d'Ors, *Octavo Salón de los Once, Primavera 1951* [Catálogo], Madrid, 1951, pp. 4-6.

²¹ N. H. Stubbing. Carta a Westerdahl, julio 1951, n.º R. 940, Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial, Santa Cruz de Tenerife.

Tenerife

En agosto de 1951 Tony Stubbing expone en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Es la segunda exposición de arte abstracto en Tenerife después de la guerra, precedida por la de Carla Prina en junio de 1950. Ambas están promovidas por Eduardo Westerdahl²². Las exposiciones de Carla Prina y Tony Stubbing se explican más específicamente por las vinculaciones de Westerdahl con la *Escuela de Altamira*. Desde aquellos días se había iniciado una gran amistad entre Stubbing y Westerdahl, reflejada en una amplia correspondencia²³.

El hecho aglutinador de estas dos exposiciones es la visita a Tenerife del marido de Carla Prina, el arquitecto y crítico italiano Alberto Sartoris, miembro fundador de la *Escuela de Altamira* y presidente de las conversaciones de la primera semana de arte en Santillana.

La exposición de Stubbing, en agosto de 1951, posee una gran actualidad, pues era de tendencia informalista lo que suponía una auténtica novedad en Canarias. Desde luego, provocó reacciones críticas contrarias que ponían de manifiesto grandes divergencias de criterio²⁴. Por una foto conservada en el Fondo Westerdahl que muestra al pintor en la sala del Círculo posando junto a una de sus esculturas, podemos vislumbrar algunas características formales en los cuadros que aparecen al fondo. Parecen puras explosiones de energía y luz, a base de ritmos circulares. De la materia poco o nada podemos inferir²⁵. Las esculturas parecen hechas en papel maché y recuerdan a algunas imágenes totémicas de Mark Tobey.

En cuanto a las críticas aparecidas en la isla acusan a esta pintura de infantilismo, degeneración mental y absoluta irresponsabilidad en su elaboración²⁶. El comentario de Westerdahl es de muy distinta naturaleza. Destaca en primer lugar como antecedentes del artista, el éxito

²² José Luis de la Nuez Santana, *La abstracción pictórica en Canarias. Dinámica histórica y debate teórico (1930-1970)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 65-72.

²³ Véase nota n.º 16.

²⁴ José Luis de la Nuez Santana, *op. cit.*, pp. 71-72, y apéndice documental, pp. 437-441, en el que extracta tres críticas a la exposición de Stubbing en dos periódicos tinerfeños.

²⁵ Reproducida en AA.VV., *Westerdahl, escrito con luz.*, Gobierno de Canarias, Madrid, 1992, 2.º vol.

²⁶ C. Pinto Grote, «La Exposición Stubbing», *La Tarde*, Santa Cruz de T., 28 de agosto de 1951, p. 4. González Perrin, «Paidología y Bellas Artes», *La Tarde*, Santa Cruz de T., 29 de agosto de 1951, p. 4.

comercial de su exposición individual en el Instituto Británico en 1949, basada en el pleno dominio figurativo del retrato, el paisaje y la copia, y, sin embargo, su madura y arriesgada determinación por adentrarse en los caminos totalmente nuevos de la abstracción más radical:

«(...) No creo que exista mayor gozo para esta eclosión pura y normal de la pintura: es como si exprimiéramos el sentimiento de un pintor, tal y como él exprime sus tubos (...).

«Para un artista abstracto la coacción exterior no existe, ni el problema sobrecogedor de la ilusión y del traslado del mundo conocido. Todo aquí parece inventado, lleno de creación, de fuerza inexplicada (...).

«Un poder fresco y arrollador se agita en estas telas, en las que reconocemos nuestra vida interior sin coacción alguna. No nos hemos bañado en estas playas. No hemos probado esta fruta elocuente, pero aquí nos reconocemos como se reconoce el ave en el aire y el hombre frente a su propia emoción (...).»²⁷.

Arte Fantástico y Tendencias 2

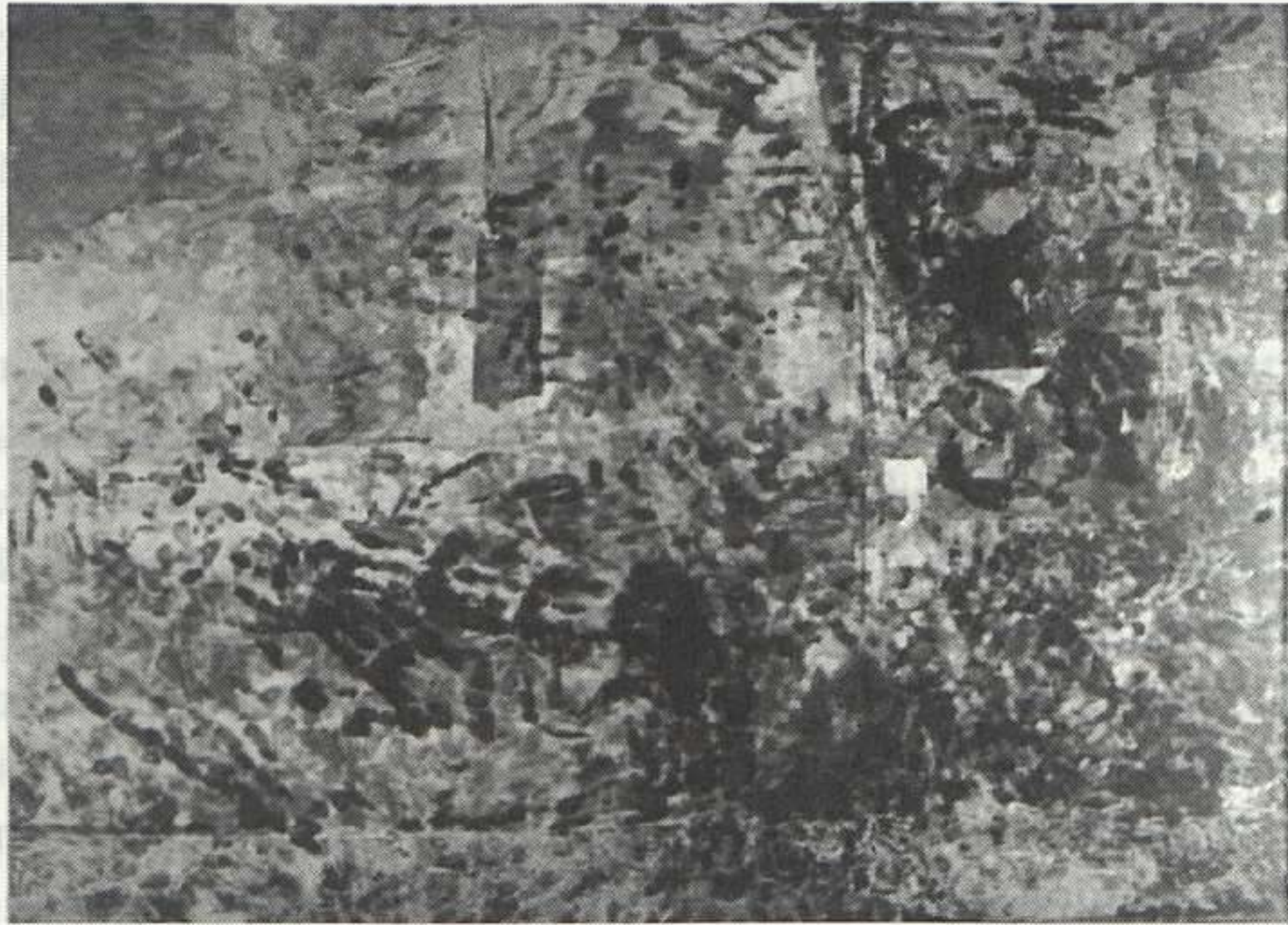
El año 1953 se abre en Madrid con dos importantes exposiciones organizadas por el joven Antonio Saura, poco antes de iniciar su aventura parisina. La primera, llamada *Arte Fantástico*, se inaugura en Clan y se decanta por los aspectos más oníricos y surrealistas. La segunda, *Tendencias 2*, inaugurada en Buchholz, reflejaba aspectos más pictóricos y formales²⁸. En ambas interviene Tony Stubbing.

Arte Fantástico es un ejemplo de integración de diversas influencias y personalidades en lo que podría llamarse un «surrealismo abstracto», confluencia natural de las actividades de los artistas más en vanguardia del momento²⁹. Stubbing presenta cuatro cerámicas, actividad que comple-

²⁷ Eduardo Westerdahl, «La pintura de Stubbing», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 28-8-1951.

²⁸ Antonio Saura, «Memoria del Tiempo», AA.VV., *Ciudad de Ceniza. El surrealismo en la posguerra española*, catálogo de exposición, Museo de Teruel, 29 octubre-29 noviembre 1992, Teruel, 1992, p. 39.

²⁹ Juan Manuel Bonet, «Del Surrealismo Abstracto al Informalismo (el caso español)», AA.VV., *Automatismos Paralelos. La Europa de los movimientos experimentales, 1944-1956*, catálogo de exposición, 11 febrero-29 marzo 1992, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria. Madrid, 1992, p. 72.



Sin título, 1954. 135 x 100 cm. Óleo sobre lienzo.
Col. particular. Madrid.



Patterns of Aranjuez, 1957. 90 x 60 cm. Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

menta con la pintura desde 1950 en que se inicia con el mismo Llorens Artigas en Barcelona. Él mismo abre un horno en la calle Carlos Arniches.

Con motivo de la exposición se edita el libro número 12 de la colección *Artistas Nuevos* con texto de Antonio Saura y fotografías de su hermano Carlos. En el texto, basado en el automatismo de la imagen, Saura hace de cicerone en un viaje surrealista por esta «cueva de las maravillas» en que se ha convertido la exposición.

En una fotografía del librito aparece Stubbing con una cerámica entre las manos: «Retrato del pintor Tony Stubbing con su “cerámica en azul” 1953», aludida también en el texto más adelante:

«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. (...)»³⁰.

En este mismo año de 1953 aparece en el diario *Informaciones* una entrevista al artista realizada por Castro Arines e ilustrada con una fotografía del pintor en su estudio:

«(...) es difícil encontrarle por las tertulias de arte de Madrid. Hace una vida “extraña”. Vela de noche por razón de su trabajo. Duerme a pleno sol; pinta... Los domingos marchan él y su mujer de pesca...»³¹.

En el mismo periódico, algunos días después, aparece fotografiado el artista portando su halcón, con el que se paseaba entre las Vistillas y la Arganzuela en dirección a las afueras de Madrid. «Con su atuendo entremezclado de cazador y alpinista, a base de chaqueta de pana y mochila al hombro, amén de cerrada barba, humeante pipa y sonrisa infantil, va con su ave de rapiña bien sujeta por las correas al guantelete de la mano izquierda.»

«En casa, los ratos que no le absorbe la pintura los dedica al adiestramiento de su halcón, con el designio de utilizarlo más tarde para modelo de nuevas creaciones. Bien diluido entre colores estruendosos,

³⁰ *Arte Fantástico*, Colección Artistas Nuevos, Librería Clan, Madrid, 1953.

³¹ J. de Castro Arines, *op. cit.*



Tony Stubbing con su cerámica azul. Foto de Carlos Saura.
Exposición Arte fantástico, Galería Clan. Madrid, 1953.



Exposición Stubbing en el Museo de Arte Contemporáneo
de Madrid, 1954.

por medio de líneas perdidas en un delicado horizonte o siguiendo con él cualquier otro procedimiento que le permita traducir a pintura la vitalidad desenfrenada de las aves carniceras (...)»³².

Última exposición individual en España

En el año 1954 Stubbing participa en dos importantes exposiciones colectivas celebradas consecutivamente, *Artistas de Hoy* y *Arte Abstracto*, celebradas en la recién inaugurada galería Fernando Fe.

En la primavera de 1954 Rafael Fernández del Amo programa a Stubbing, a través del Museo de Arte Contemporáneo, una exposición individual del 17 al 30 de mayo en la sala de la Dirección General de Bellas Artes. El artista presenta 34 óleos. Se puede considerar esta exposición como una retrospectiva de su actividad en España, país que abandonará a finales del año siguiente. Probablemente aparecieran ya allí sus características pinturas hechas con la huellas de la mano.

Extractamos algunos párrafos de una crítica que le hace Castro Arines:

«(...) Stubbing es de los pocos que conocen el secreto del abstractismo, que son fieles a su naturaleza no figurativa, consecuente siempre a sus principios (...). La obra hoy exhibida responde al sentir personalísimo de este pintor abierto a los cambios todos que su cotidiano cavilar se impone expresado en la evolución de su pintura (...).

«Para este pintor, lo que importa no es la forma de las cosas que se ven, sino, lógicamente, la pura invención de una especial cosmogonía intelectual, hecha de puras ideas. La proyección de sus propios sentimientos se convierte en esa mágica ordenación de colores, de formas –llamémoslas así– inconcretas, que de la nada –el caos– hacen un todo cosmogónico, sorprendente de luz, inesperado en sus efectos (...)»³³.

También en mayo de ese año participa en la *II Bienal Hispanoamericana* celebrada en La Habana, presentando dentro de la representación española tres composiciones abstractas y tres cerámicas.

³² Anónimo, «Por las Vistillas un pintor inglés pasea su halcón», *Informaciones*, Madrid, 18-11-1953.

³³ J. de Castro Arines, «Stubbing», *Informaciones*, Madrid, 15 de mayo de 1954.

El año 1955 el ciclo iniciado por el artista británico en España se termina con una exposición muy significativa para él mismo y en general para el nuevo arte español: la exposición *Homenaje a Eugenio d'Ors*, fallecido en 1954, y que, organizada en marzo por el Museo de Arte Contemporáneo, reunía obras de todos los participantes en los Salones de los Once desde 1943 hasta 1953. Entre tanto aparece en la revista parisina *Cimaise* un interesante artículo de Cirilo Popovici sobre la situación del arte abstracto en España. En el capítulo de la pintura, Popovici cita a Pablo Palazuelo como líder de esa abstracción, al que siguen Antonio Lago, Luis Feito y Eusebio Sempere, pintores que ya residían en París. Dentro de España, nombra a J. J. L. González Bernal como el primero de aquellos que «traspasaron la línea»; al «abstracto-surrealista» Antoni Tapiés; al «abstracto y figurativo» Antonio Valdivieso; al «tachista» Manuel Mampaso; a Tony Stubbing «que ha acometido grandes lienzos que son completamente «informales», con ocres y colores terrosos en perpetua convulsión y en una total sacudida de rojos sin compasión»; a la abstracta-geométrica María Droc...; siguiendo con los más jóvenes Santiago Lagunas, Eloy G. Laguardia, Javier Clavo, Manuel Rivera, Manuel Millares, Antonio Saura, Amadeo Gabino y Juan J. Tharrats³⁴.

La manera de Stubbing

Es en torno a 1954 y 1955 cuando la pintura de Stubbing toma sus derroteros más característicos, convirtiéndose prácticamente, y nunca mejor dicho, en una «manera» desarrollada hasta 1967, aunque en absoluto es la única empleada por el artista. Una pintura en la que fue fundamental su experiencia altamirense que había acentuado en él la creencia en lo primordial en el arte y el poner de manifiesto el acto de pintar en sí mismo como un acto ritual y mágico. La fórmula es el estarcido o impresión de la mano, o los dedos de la misma, sobre la superficie pictórica. La huella de la mano aparece como signo aislado o signo repetido creando lo que el pintor llamaba *pattern* (modelo, plantilla, motivo, trama), asociado muchas veces a un lugar geográfico determinado, en una suerte de paisaje abstracto.

La impresión de la mano es para Stubbing el primer gesto pictórico por excelencia en el que se identifica al artista prehistórico, pero tam-

³⁴ C. L. Popovici, *op. cit.*

bién al niño o la persona que desde cero empieza a expresarse pintando. Es, por tanto, un gesto primordial que se ha repetido y se repetirá siempre, y que, desde su aparición en las cavernas, se ha convertido además en signo y símbolo³⁵.

Así describe Yvonne Hagen, crítico de arte y tercera mujer del pintor, el encuentro de Stubbing con las manos pintadas, no precisamente en Altamira sino en la cueva de El Castillo, que debió visitar durante la segunda semana de arte en Santillana:

«Cuando entró en la cueva, encontró una mano contorneada en la pared cerca de unos toros pintados... ¿una firma quizá? Era como un estampado... ¡el primer estampado! Hecho con pigmentos expelidos a través de una vejiga de cerdo, pensó Tony.

Puso su mano sobre la mano y casaban perfectamente... los dedos exactamente de la misma longitud... y anchura. La misma hechura de la palma. Quizá este fue el momento en que comenzó a identificarse con el hombre prehistórico»³⁶.

(Carta a Robert Hobbs de Yvonne Hagen Stubbing, 3 de diciembre de 1984.)

Estas pinturas, concebidas después en París como «rituales» y «ceremoniales», de sugestiva energía y composición espectacular introducen a Stubbing en la vanguardia informal europea de la mano de sus críticos más importantes, Herbert Read y Michel Tapié. Abundando en este aspecto recojo las palabras de presentación que el célebre crítico inglés Herbert Read escribe con motivo de una exposición de Stubbing en la Bear Lane Gallery de Oxford en 1965, en las que destaca su experiencia española:

«(...) Un rasgo de las pinturas prehistóricas de la cueva de El Castillo produjo una fuerte impresión en Stubbing —esas misteriosas siluetas o huellas de mano humana, las manos de hombres que vivieron hace 30 ó 40.000 años. El significado de esos signos

³⁵ Habría que recordar el anagrama que Mathias Goeritz, en principio, diseñó para la *Escuela de Altamira*, en el que junto a un bisonte y un hombre esquemático se estampaba la huella de una mano en rojo. «Elementos que para Goeritz aludían a la antropología elemental del arte que le interesaba; la huella del hombre era el signo de la primera toma de conciencia de sí mismo, la figura esquemática de nuevo cuño llamaba la atención sobre la conexión con las instancias del arte moderno». Javier Arnaldo, *op. cit.*, p. 100.

³⁶ England and Co., *N.H. (Tony) Stubbing. Rituals*, *op. cit.*, p. 7.

es desconocido, pero es probable que tuvieran alguna función en los rituales mágicos del hombre prehistórico, tales como apartar el mal o impartir fuerza y poder. Todavía transmiten un efecto mágico.

«Sigfried Giedion, en su gran obra sobre arte prehistórico (*El Presente Eterno. Los Principios del Arte*) sugiere que no es difícil comprender por qué hoy, otra vez, la mano ejerce tanta fascinación sobre nosotros; el interés por la significación del fragmento está de nuevo presente. El fragmento, el detalle, llega inadvertidamente a configurarse en un todo, el cual, por razón de su carácter simbólico, es más poderoso y más inmediato que cualquier elaborada y cuidadosa representación de la totalidad.

«Esta es una explicación exacta de las intenciones de Tony Stubbing. Él empezó a experimentar con esta técnica primitiva y produjo una serie de pinturas hechas con la impresión de sus propias manos. Ha sido un fructuoso experimento, y aunque estas elaboraciones de un símbolo primitivo no son estrictamente comparables con el mágico signo original, sin embargo, mediante esa huella, ese gesto, se evoca una forma de poder, una comunicación directa de sentimientos. Un tipo de pintura de acción, por supuesto, pero con intenciones bastante diferentes de las de la Escuela de Nueva York.

«Stubbing no se ha confinado solamente en esa técnica, que tiene naturalmente sus limitaciones. Ha continuado experimentando en varias direcciones y métodos para evocar un sentimiento y una atmósfera; y, sin pertenecer a ninguna escuela o grupo en particular, ha encontrado un lugar distintivo en la vanguardia de la pintura moderna»³⁷.

Pero, además, en Stubbing la mano es también un retrato, una reflexión, un eco de sí mismo, materializado en un signo en el que lo lingüístico y lo plástico se identifican para alcanzar por fin una expresión coherente.

En el texto de Michel Tapié *Morphologie Autre* publicado en 1960, es incluido Tony Stubbing con uno de sus «ceremoniales». El texto es una recapitulación sobre la estética informalista que Tapié había empezado a promover con su célebre libro-manifiesto *Un art autre* de 1952.

³⁷ *Ibid.*, p. 2.

Signo y gesto configuran en estas nuevas pinturas informalistas una nueva estructura que Michel Tapié gustaba llamar estructura-contenido. Eran la encarnación de «nuevas metamorfosis» o «nuevas morfologías», que encarnaban un nuevo panteísmo inédito en la historia de las formas artísticas.

A través de estas morfologías los cuadros se convertían en «espacios habitados», ganando por sí mismos la posición de una realidad nueva. Se trataba de volver a encontrarse con lo sagrado, de la búsqueda y encarnación de nuevos signos, es decir, poner al ser humano en contacto nuevamente con el universo por medio de la obra de arte que se convierte en ideograma vehemente de una realidad que la trasciende³⁸.



³⁸ Francesc Vicens, *Prolégomènes à une esthétique autre de Michel Tapié*, Centre International de Recherches Esthétiques, Barcelona, 1960, pp 181-211.