



ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

LA POSTGUERRA

Documentos y
Testimonios

I

H/ 14475-1

1850

1850



LA POSTGUERRA

Documentos y
Testimonios

I

VICENTE AGUILERA CERNI

*De la Asociación Española
de Críticos de Arte.*

*De la Association Internationale
des Critiques d'Art.*



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

H/14475-1

PROLOGO

LA POSTGUERRA

Documentos y
Testimonios

I

R-40-289



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Imprime: Gráficas Ellacurfa - Avda. del Generalísimo, 19 - Erandio-Bilbao

ISBN: 84 - 369 - 0446 - x }
Depósito Legal: BI-3.027-1975 } Obra completa

ISBN: 84 - 369 - 0447 - 8 }
Depósito Legal: BI-3.028-1975 } Tomo I

Impreso en España.

PROLOGO

En principio, esta recopilación de documentos y testimonios estaba concebida solamente como una selección de manifiestos del arte español de la postguerra. La idea resultaba atractiva —por útil y necesaria para un cabal conocimiento del período propuesto—, pero pronto se reveló insuficiente según mi entender. De ahí, que lo documental y lo testimonial incluyan, junto a diversos manifiestos propiamente dichos, otros textos que estimamos han podido resultar condicionantes o bien poner de relieve actitudes reveladoras y significativas. Me ha resultado particularmente embarazoso el haber incluido algunos escritos que, en su día, fueron redactados por mí, pero el lector, como es obvio, puede prescindir de los mismos si los considera irrelevantes. De otro lado, soy consciente de que esta selección no sólo es incompleta, sino que —pese a mi propósito de ser imparcial para lograr la ilustración de evidentes tensiones dialécticas— refleja inevitables puntos de vista y posiciones personales. Sin embargo, confío en que el resultado —con sus defectos y omisiones— sea de utilidad y sirva para estimular otras recopilaciones más rigurosas, mejor informadas, más completas y con carácter sectorial que ilustren más a fondo sobre las distintas posturas básicas y corrientes en liza. Lo cual, indudablemente, suministrará informaciones —de lo positivo, lo neutro y lo negativo— que permitirán analizar los períodos clave del arte español

desde una óptica viva, auténtica y al servicio de una historiografía más científica que la que con abusiva frecuencia ha venido circulando entre nosotros y amenaza con extenderse por evidentes motivaciones de incompetencia, ideología, servicio a intereses mercantiles o las tres cosas juntas.

Fundamentalmente, nuestra recopilación va dirigida hacia las nuevas promociones de estudiosos, hacia los jóvenes universitarios, que tropiezan con lógicas dificultades a la hora de localizar no pocas fuentes para ejercitar su legítimo derecho de interpretar la historia desde supuestos culturales y metodológicos propios, sometiendo a revisión y crítica lo hecho en este campo por quienes —como yo mismo— les hemos precedido sometidos a fuertes condicionamientos y limitaciones, tanto exteriores como de naturaleza técnica o personal.

Es cierto que la historia del arte es una historia de «obras» y de «artistas», lo cual equivale a decir que no puede hacerse sin métodos correctos de lectura, evaluación e individualización. Sin embargo, este enunciado simplista suele conducir a consecuencias mutiladas y empobrecedoras, casi siempre teñidas de subjetivismo y, consecuentemente, anticientíficas aunque concurren méritos de índole literaria o de cualquier otra estirpe.

Del mismo modo, la historia del arte es una historia de las nociones de «valor» y de los criterios aplicables para su determinación. Pero el establecimiento de una tabla axiológica es un problema filosófico inseparable de la metodología con la que el historiador (teniendo en cuenta que la llamada «crítica de arte» pertenece sin remedio a la dialéctica histórica general y a las fuerzas ideológicas activas en un momento dado) registra e interpreta los productos de una actividad humana que se concreta en manifestaciones tan específicas como aquellas a las que damos el nombre de «arte». Bien sabido es que las metodologías de la «historia-crítica», o «crítica-historia», se desarrollan modernamente según directrices forma-

listas, sociológicas, iconológicas o derivadas de la alianza semiológico-estructuralista, tan claramente identificadas por Giulio Carlo Argan en la «Premessa allo studio della storia dell'arte» que encabeza la Guida a la storia dell'arte (Florencia, 1974). Desde este punto de vista, el paisaje de nuestra historiografía parece registrar, en los últimos años, cierto resurgimiento del sociologismo y amagos aislados inspirados por la semiología y el estructuralismo. Por lo que se refiere al método sociológico, parece normal que se caiga a veces en dogmatismos simplificadores e interpretaciones rígidamente mecanicistas; tras largos años de proscripción de las informaciones a nivel teórico, se comprende la existencia de un sector donde la preocupación por afirmar principios quita flexibilidad a los análisis. En lo que respecta a las trasposiciones del método semiológico-estructuralista al campo de la historiografía artística, tampoco han faltado ejemplos que esta vez parecen contaminados por cuanto puedan tener de moda cultural, sirviendo en ocasiones de refugio a unos por fortuna pocos pedantes que encubren su vacuidad bajo un hermetismo terminológico frecuentemente utilizado con impropiedad. Y esto por no hablar de los métodos del «no-método», de la subjetividad, la arbitrariedad y el camelo desorientador o claramente puesto al servicio de intereses reaccionarios, entre los que ya es preciso contar con las deformaciones deliberadas sometidas al inversionismo financiero en producciones artísticas convertidas en objeto de especulación. Detectar y denunciar estas corrupciones, resulta fácil. La dificultad comienza al intentar tomas de posición positivas, cuyo signo —me parece obvio— únicamente puede estar en la sociología del arte, pero en una sociología verdaderamente dialéctica y abierta a cuanto pueda haber de válido en cualquier aportación científicamente demostrable.

El propósito de esta recopilación se inscribe en ese contexto. Primero, porque no se puede intentar la historia de un período dado sin localizar sus corrien-

tes de fondo, descubriendo e identificando sus protagonistas y sus intencionalidades. Segundo, porque es intolerable la presuposición de los contenidos y la correcta determinación de los impulsos motrices sin el previo conocimiento de las fuentes vivas, auténticas, documentales y testimoniales.

Lo que antecede plantea dos problemas fundamentales. Uno, la determinación de los documentos y testimonios que pueden ser considerados típicos y significativos, tanto en una dirección de avance como en función de frenado o regresión. Otro, el de la puesta en práctica de una lectura constantemente relacionada con el contexto histórico, incluyendo en éste desde muchas labores individuales no recogibles en una recopilación como la que presentamos ahora, hasta el intento de articulación por períodos donde insertar los datos aducidos y las relaciones entre las fuerzas productivas y los restantes datos situacionales (naturalmente, sin relegar los de índole socioeconómica, sociocultural y sociopolítica). Sin pretender justificar el prisma utilizado al hacer esta recopilación (y sin olvidar cuanto pueda haber de equivocado en mi criterio selectivo y de incompleto en los materiales recogidos), e igualmente sin intentar dar pautas para su definitivo encuadramiento, supongo que será útil para algunos lectores no especialmente preparados para llevar a cabo una interpretación crítica, el conciso señalamiento de varios períodos temporales donde incluir cada uno de los textos agrupados. Considerando que fueron tenidos en cuenta al escribir mi «Panorama del nuevo arte español» (Madrid, 1966) y mi «Iniciación al arte español de la postguerra» (Barcelona, 1970), mantendré en esencia la propuesta de las etapas allí señaladas, así como su justificación en relación con las condiciones generales del país, sin que ello signifique ninguna clase de autocomplacencia ante unos trabajos en los que encuentro no pocos defectos, aunque ratifique su sentido ideológico y su base informativa.

El primer período (del 39 al 48) quizá se autodefina

al estar solamente representado por algunos fragmentos de Eugenio D'Ors. Era momento de cierre cultural y falta de información. Como se verá, el entonces pontificante D'Ors formuló la solución coherente con los vientos que soplaban: Nosotros, ya está dicho: el Edicto del Pretor, el Edicto del Pretor. No pudo ser más elocuente al señalar la instancia decisiva según sus puntos de vista.

Entre el 48 y el 58 se produjeron diversos y contradictorios hechos, en amplia medida de recuperación de lo determinante entre 1925 y 1929. La etapa creemos que fue fecunda al delimitarse los campos entre lo que pretendía abrirse y avanzar, y lo que proponía evasiones, inmovilismos o anacrónicos retornos. Aquí incluyo los textos que van desde el «*Dau al Set*» a las declaraciones del «*Equipo 57*», pasando por testimonios tan significativos como los referentes a la «*Escuela de Altamira*», la *Bienal Hispanoamericana del 51*, la «*Escuela de Madrid*», el grupo «*Parpalló*», el «*Salón Nacional de Arte No Figurativo*», el grupo «*El Paso*» y las propuestas teóricas de Jorge de Oteiza.

Entre el 58 y el 61 se perfilaron posiciones dentro de los campos delimitados en el período anterior. Un texto de José María Moreno Galván ilustra una postura sobre los movimientos abstractos desde la óptica del momento. Paralelamente, surgieron «*Estampa Popular*» y el «*Arte Normativo*», de los que recogemos algunos textos que reflejan afinidades y divergencias. Esta situación postinformalista en lo artístico y de compromiso en lo ideológico fue expuesta en el texto de Valeriano Bozal (artículo que reproducimos) «*Sobre el Realismo*», así como la tesis de la «*Nueva Figuración*» según el grupo «*Hondo*».

Entre el 61 y el 70 se delimitaron las posiciones neo-pop y superadoras de la «*Nueva Figuración*», hacia formulaciones inéditas, peculiarmente españolas, del realismo crítico, configurándose la «*Crónica de la Realidad*». En el 68, «*Antes del Arte*» propuso una experiencia desde elementales supuestos cientí-

ficos y prescindiendo de la búsqueda de resultados «artísticos», lo cual —desde luego— no podía constituir una mitificación de la ciencia desde el momento en que se declaró bien claramente que sólo se trataba de una experiencia metodológica y no doctrinaria, pero en la que, palmariamente, se impugnaban todos los supuestos de la actividad artística al uso. Mientras tanto, la tensión entre las corrientes críticas y las formalistas («Mente», por ejemplo) vió aparecer los intentos de arte cibernático patrocinados por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, así como la respuesta dada por el «Grup d'Elx» a la mercantilización del objeto artístico.

Si los textos precedentes respondían en su mayor parte a posturas ideológicas relacionables directamente con las evoluciones operadas en el contexto socioeconómico y sociopolítico, tendiendo decididamente algunas de ellas hacia su modificación, los testimonios posteriores a 1970 confirman en su mayoría tales intenciones, pero desde supuestos evidentemente distintos en algunos casos.

Cada texto va precedido por una sintética indicación informativa de situación y procedencia, dejando al lector su valoración crítica e histórica.

Por muy deficiente que sea esta recopilación, parece evidente que aportará algo sólido y auténtico a la historia del arte español de la postguerra. Aunque los datos documentales deban ser completados o rectificadas, es de suponer que ayudará a evitar tantas omisiones y arbitrariedades como se vienen cometiendo, sea por falta de información o por deliberadas tergiversaciones. El momento es oportuno para poner los puntos sobre las íes, ya que, entre otras cosas, en el último período hemos vivido una histórica euforia inversionista y especuladora en el campo artístico, lo cual hubiera sido hasta cierto punto admisible de no haber proliferado una intolerable confusión cultural, de valores y significados, por impulso de intereses mercantiles promotores de una mitología de las cotizaciones con la complicidad de turbios

enjuagues seudoculturales. Sabemos que en esto se han aliado factores como el espíritu de lucro, el oportunismo, la evasión fiscal y cosas por el estilo. El hecho de que sobreviniera una fuerte recesión económica, no ha variado las consecuencias culturales de una conculcación axiológica visiblemente alienante para muchos «operadores artísticos» y ciertos mercenarios de la pluma. Como es lógico, esto producirá, en lo más sano de la juventud, reacciones de absoluto rechazo. Pero antes hay un proceso —de dialéctica llena de significados— cuyos aciertos, errores e incluso riesgos deben ser cabalmente conocidos en las horas cruciales que se avecinan y en las que necesitaremos más que nunca de todas nuestras fuerzas limpias y positivas. Entre ellas, claro está, las insertas en los varios campos de la cultura.

Al servicio de esa urgencia han sido agrupados estos documentos y testimonios: al servicio de la información y la claridad sobre el proceso de nuestro compromiso histórico, de sus tensiones y contradicciones.

Vicente AGUILERA CERNI
(Julio, 1975)



GUIA SOBRE LOS TEXTOS SELECCIONADOS

I

1941. ACADEMIA BREVE DE CRITICA DE ARTE: Eugenio D'Ors.

II

1948. GRUPO «DAU AL SET»: Arnau Puig.
1948. ESCUELA DE ALTAMIRA: Ricardo Gullón.
1949. EXPOSICION ABSTRACTA EN VALENCIA: José Mateu, Eusebio Sempere.
1951. PRIMERA BIENAL HISPANOAMERICANA: declaración no firmada, Benjamín Palencia, Joaquín Ruíz Giménez.
1953. EXPOSICION INTERNACIONAL DE ARTE ABSTRACTO EN SANTANDER: Manuel Sánchez Camargo.
1954. ESCUELA DE MADRID: Manuel Sánchez Camargo.
1956. GRUPO «PARPALLO»: Dos editoriales de «Arte Vivo» (1957).
1956. ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, PRIMER SALON NACIONAL DE ARTE NO FIGURATIVO: José Luis Fernández del Amo, Luis Felipe Vivanco.
1957. GRUPO «EL PASO»: declaración de 1957 y manifiesto de 1959.

1957. TEXTO PROGRAMATICO PARA SU PARTICIPACION EN LA IV BIENAL DE SAO PAULO: Jorge de Oteiza.
1957. DECLARACIONES DEL «EQUIPO 57»: colectivas.

III

1960. SOBRE LA ABSTRACCION EN ESPAÑA: José María Moreno Galván.
- 1960 y siguientes. ESTAMPA POPULAR: Vidal de Nicolás, Antonio Giménez Pericás, José María Moreno Galván, Tomás Lloréns, Arnau Puig.
1960. ARTE NORMATIVO: Vicente Aguilera Cerni.
1960. ARTE NORMATIVO: Antonio Giménez Pericás.
1961. ARTE NORMATIVO: «Equipo 57».
1961. SOBRE EL REALISMO: Valeriano Bozal.
1961. NUEVA FIGURACION: Manuel Conde, «Grupo Hondo». 2.º TOMO.

IV

1964. CRONICA DE LA REALIDAD: declaración del «Equipo Crónica».
1965. PRIMERA EXPOSICION «CRONICA DE LA REALIDAD»: Cesáreo Rodríguez Aguilera, Vicente Aguilera Cerni.
1965. CRONICA DE LA REALIDAD: Juan Genovés.
1966. TENDENCIA ESENCIALISTA: Pic Adrián.
1968. PRIMERA EXPOSICION «ANTES DEL ARTE»: Vicente Aguilera Cerni.
1968. MUESTRA ESPAÑOLA NUEVAS TENDENCIAS ESTETICAS (MENTE): Daniel Giralt-Miracle.
1969. ORDENADORES EN EL ARTE: Ernesto García Camarero.
1969. NUEVA GENERACION: Juan Antonio Aguirre.
1969. CAMPAÑA POPULAR: Grup D'Elx.

V

- 1971. INTRA-ESPACIALISMO: Pablo Serrano.
- 1972. PRIMERA EXPOSICION DEL «GRUPPO DENUNZIA»: Mario de Micheli.
- 1973. DECLARACIONES: Antoni Tàpies.
- 1973. CONCEPTUALISMO: Grup de Treball, Alexandre Cirici, Simón Marchán.
- 1974. VIDEO-ART: Alberto Corazón.
- 1975. DECLARACION: «Equipo Realidad».

TEXTOS

1771

I

III

III

PROCLAMA DE LA ACADEMIA
BREVE
DE CRÍTICA DE ARTE

El año 1941 se fundó por Eugenio d'Ors la «Academia Breve de Crítica de Arte». En 1942, el 16 de julio, se abrió su primera exposición, y en 1943 el primer «Salón de los Once».

Los textos aquí reproducidos fueron recopilados, juntamente con otros, en el libro «Mis Salones» del propio d'Ors (editado por M. Aguilar, Madrid s. f.).

La relación de los académicos procede de la publicación «Homenaje a Eugenio D'Ors» que se editó en 1955, patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes.

PROCLAMA DE LA ACADEMIA BREVE DE CRITICA DE ARTE

Fundada hace unos meses, por un grupo de conocedores, interesados en la «defensa e ilustración» de las corrientes artísticas modernas, la Academia Breve de Crítica de Arte inicia su campaña y labor con algunos avances de la exposición que se propone realizar en Madrid, el otoño que viene, de la obra capital y todavía ignota en buena parte de España de Isidro Nonell. La utilidad de los mismos es, por el momento, definir la misión de la nueva y modestísima entidad académica.

Independientemente de ello, y también para aquella próxima estación otoñal, la Academia Breve prepara su Salón propio. Según las normas de una iniciativa de la cual esperan los organizadores los más dichosos resultados, deben figurar en este Salón únicamente once artistas, cada uno patrocinado por uno de los miembros de la Academia. Quien deberá, en breve prólogo, loar al artista escogido y defender las razones de una elección de cuyo acierto responde ante todos.

Cuéntanse aún, entre los trabajos del grupo, los conducentes a la preparación de muestras

de los impresionistas franceses, de los pintores italianos del Novecientos, de los dibujantes japoneses recientes, etc. Es urgente poner término a la vergüenza a cuyo tenor el público de Madrid, el de casi toda España y aún sus críticos militantes se encuentran ayunos de conocer una sola página del arte contemporáneo universal.

Imaginemos lo que sería nuestra literatura si nunca hubiesen llegado a noticias de autores o lectores de Goethe, Walter Scott, Chateaubriand, Flaubert, Baudelaire, Mistral, Tolstoi, Nietzsche, D'Annunzio. Imaginemos, por otro lado, a un médico que no hubiese visto un enfermo jamás y que debiese fiarse de lo que dicen los libros de su ciencia. Pues así se vive en España, desde tiempos de Goya, respecto del conocimiento de las artes. Si esto es vivir...

EL PRIMER SALON

Cuando Maurice Barrés recibió la noticia —que ya descontaba, naturalmente— de que le acababan de elegir en la Academia Francesa, dijo *ex abundantia cordis* algo muy expresivo del valor que allí, y en su caso, había de atribuir a esta preciada consagración. Dijo: «¡Gracias a Dios que no tendré necesidad de demostrar cada mañana que tengo talento!»... Hay otra suerte de Academias —tal, en la misma Francia, la de fundación de Edmundo Goncourt, o, entre nosotros, la «Academia Breve de Crítica de Arte»— donde cualquier atribución y discernimiento de honor viene a representar exacta-

mente lo contrario. Cada uno de los artistas escogidos por ella para formar su recién nacido y ya histórico «Salón de los Once» debe de andar —tan grande es la responsabilidad contraída, en razón, y la autoridad de los electores, el padrinzago de los mismos, la selección de la compañía en qué figura y el carácter públicamente ejemplar y hasta retadoramente polémico que todo ello reviste— diciéndose a estas horas: «¡Demonio! ¡Ahora tendré que demostrar, cada tres o cuatro meses, que tengo talento!».

Al atinar esta suposición, no puede menos de acudirme a la memoria otra tentativa de la misma índole que la que hoy nos rinde una primer cosecha. Se realizó aquélla hace unos veinte años, en complicidad con la Revista de Occidente. Y tomó por vehículo la publicación de un breve volumen, al cual di por título «Mi Salón de Otoño». Tratábase entonces, como ahora, de ver si prendían en Madrid ciertos fuegos, encendidos gloriosamente ya en las metrópolis del arte, y que también sobre Bilbao o Barcelona habían podido alumbrar pequeños hogares. Tan nuevo y difícil pareció el designio, que, en la imposibilidad de darle material realización efectiva, por medio de una exposición donde se reuniese a los artistas en la renovadora pugna empeñados, se recurrió al juego y artificio de fingirlo, en el soñado Salón; dando a luz, documentado únicamente por reproducciones, un a manera de explicativo catálogo; omisor, en punto a crítica también, de la diferencia que hay entre lo vivo y lo pintado. A bien que allí lo pintado fuese una pintura de la pintura, y con ello la prueba lúdica ganara incomparables condiciones de libertad.

Esta libertad, el hecho de que en aquella coyuntura el colector fuese único, la ausencia de cualquier intervención por parte de artista escogido —como no fuese la oblicua y secreta de proporcionarle unas fotografías—, limitaban, es cierto, el alcance de aquel experimento, si lo parangonamos con el actual. Otra circunstancia lo torcía ligeramente, confesémoslo. Ciertas razones, cristalizadas en torno de lo que llaman los preceptistas de la elocuencia de una «precaución oratoria», aconsejaban al arbitrario distribuidor de coronas no hacer demasiado pingüe la parte de la provincia de su propio nacimiento y en cuyo servicio se había caracterizado sobre manera; tal vez, de no mediar aquélla, algún nombre más de la Hispania Tarraconesa hubiera ocupado el lugar de tal otro de la Bética o de la Euscaria indómita... Así y todo, el reducido censo que a la sazón se establecía ha podido considerarse vigente a lo largo de los cuatro lustros transcurridos. «Mi Salón de Otoño» fué una especie de «Salón de los Once» de 1924; o el «Salón de los Once» un «Mi Salón de Otoño» de 1943, como se quiera.

También aunque la palabra Academia no sonase, incumbía a los laureados de entonces el deber de seguir demostrando que tenían talento. Obligación a la que no han debido escapar ni siquiera los arrebatados por la muerte en el interregno. Si el austríaco Faistauer —único invitado extranjero aquel día— es todavía admirado por cuantos visitan la pequeña capilla de Morzgg, cerca de la que no es ya hoy frontera alemana, el vasco Echevarría hubiera debido hoy serlo por quienes visitaran el apenas existente Museo de Arte Moderno de Madrid. Si un

Isidro Nonell ha podido auspiciar las exposiciones de la Academia Breve, un José de Togores hubiera podido mantenerse en la actitud austera de que en una exhibición reciente nos ha parecido tal vez desertar... Ahora, que también es útil, por otra parte, que parciales renovaciones de personal acompañen a la ideal renovación. Como en el paso de 1942 a 1943, en el que separe el actual «Salón de los Once» de los sucesivos, se desea, no revoluciones subversivas, sino un orgánico desarrollo.

Si a esto se le llama tradicionalismo, tanto mejor. Nosotros hemos insistido mucho sobre el tema de que la tarea esencial para los artistas modernos estaba en la restauración de aquellos mismos valores plásticos de que los ilustres Museos del mundo dan ejemplo inmortal; y al lado de los cuales —como también al lado de lo nuestro— la producción ochocentista hace figura de encontrarse «entre paréntesis». En la brillante ceremonia —ceremonia, claro, sin ceremonias— que acaba de abrir el «Salón de los Once», y tras de que el poeta-arquitecto Luis Felipe Vivanco dedicara al que fué nuestro cofrade Manuel Abril un pío recuerdo, y de que otro académico, ingresado últimamente, la condesa del Campo de Alange, hablara en términos más píos todavía de María Blanchard, pude atreverme a lanzar un reto. Que se viese quién era todavía capaz de negar —sin necesidad de estudio, ni de especial atención siquiera, por pura lección de los ojos— el parecido que enlaza el cuadro de los *Huevos al plato*, de esta pintora, con los bodegones de Zurbarán, o, con Goya, la ternura apenas acariciada de ciertos paisajes de Eduardo Vicente; o las enterizas po-

licromías de Rafael Zabaleta con la tradición de los vidrieros, o las irisaciones de Emilio Grau-Sala con las de las porcelanas del Retiro... Ni siquiera en alguno de los documentos ejemplares aportados a nuestra exposición por artistas de cuna no española, como Olga Sacharof —cuyo *Retrato* es más velazqueño de lo que teníamos derecho a esperar— o Fujita —infinitamente más occidental que exótico—, dejará de apreciarse un entronque con estirpes que son nuestras, por lo menos en la medida en que es nuestro cuanto más a tetas de la Loba y aprendió así el secreto de su perdurable continuidad.

Espíritu de continuidad, disciplinas de colectividad dan consignas a la Academia Breve. Salen de ahí métodos propios al «diálogo», que no al «monólogo», revelados ahora, pues aunque por la reunión de los «Once» en un Salón por la asamblea de los «Veinte y Dos» en un Catálogo, quiere decir, de los artistas con sus académicos patrocinadores, que han dado un texto sobre cada uno; textos unidos, por fortuna, en casi sistemático ensamblaje y que dan así al estudioso un precioso instrumento, menos efímero en sus efectos inmediatos, que la exposición. Una pequeña Pentecostés, muy propia de la sazón, es celebrada así por la pequeña asamblea; que está probado que únicamente sobre las asambleas descienden las lenguas de fuego... Robinson no las recibió nunca. Robinson, que, teniendo que inventarlo todo y arreglarse a solas, en la ideocia de su individualismo, nada tiene que hacer aquí. Que Robinson se las entienda, si gusta, con su incondicional, el negro Viernes, si quiere renovar la humanidad de raíz, y el arte, y la sensibilidad y el derecho y las co-

sas todas; si quiere cumplir obra revolucionaria. Nosotros, ya está dicho: el Edicto del Pretor, el Edicto del Pretor.

PROSPECTO

Fundada hace dos años, la Academia Breve de Crítica de Arte llamó por primera vez a sus amigos en la primavera de 1942, para conocimiento y comentario de la obra de un precursor, Isidro Nonell, sacados de la colección Blanco Soler. Poco después, una exposición ya más numerosa de Nonell, era inaugurada y ocupaba apasionadamente a la crítica madrileña. Una visita académica a las colecciones de la Señora viuda de Rodríguez-Bauzá se realizaba luego. El primer «Salón de los Once» abría en la primavera pasada. Entre éste y el segundo, al cual corresponde el presente Catálogo, median las sesiones de lectura del María Blanchard, de la condesa del Campo de Alange; de *Tres lecciones de introducción a la crítica del arte*, de Eugenio D'Ors; de las *Canciones del suburbio*, de Pío Baroja, con una introducción de Camilo José Cela, a tiempo de cerrar la exposición de pinturas de Eduardo Vicente; la sesión y exposición de artistas franceses contemporáneos, alojada por primera vez, no en las Galerías de Aurelio Biosca, sino en las Salas del Museo Nacional de Arte Moderno, cedidas por Eduardo Lloset, quien leyó un trabajo sobre la escultura en dicha Exposición, epilogado por uno de Eugenio D'Ors sobre el arte moderno francés en general; el concierto en que se da a conocer la

Sonata en do mayor, de Moreno Gans, por el concertista Gonzalo Soriano, con palabras preliminares de José de Baviera, miembro de la Academia Breve y en torno a unos dibujos de André Derain.

En el primer «Salón de los Once» se reunieron obras de María Blanchard, Fujita, Olga Sacharoff, Grau-Sala, Eduardo Vicente, Rafael Zabaleta, Pedro Bueno, Manolo Hugué, Pedro Pruna, Jesús Olasagasti. Tres por lo menos de cada artista llenaban el plafón a su sombra reservado, y ya empieza a ser tradición aquí una producción, oficial, que no cordialmente, extranjera, la del pintor uruguayo Torres García y la del grande y malogrado escultor Pablo Gargallo se muestra hoy. Los otros concurrentes son: Rosario de Velasco, Escassi, Humbert, Pedro de Valencia, Gómez Cano, Benjamín Palencia, Serrano... Novedad en este salón que una buena mitad del mismo esté consagrado a una pintura de carácter mural, por lo menos en la intención. El presidente de la Academia Breve continúa así la empresa que en París iniciara diez años antes como presidente del primer Salón d'Art Mural y su propaganda favorable al vínculo de la Pintura y la Escultura con la Arquitectura y la artesana moralidad del «trabajo en equipo».

Pero quizá la más grata realización que debe festejarse, a los dos años de nuestra constitución, sea la del cuajo de un núcleo de «Amigos de la Academia Breve de Crítica de Arte», donde un centenar de personalidades selectas ha manifestado su vocación y capacidad para formar una suerte de Estado Mayor, en los ejércitos de renovación del arte y de la vida artística en España. Al inscribir estos brillantes nombres por

primera vez, los miembros de la Academia Breve quieren, a tiempo de saludarlos, manifestar su gratitud.

Nuestra rápida Memoria debe concluir este año con la mención de que, entre estos amigos, fue sorteada, el último de diciembre, una obra de Eduardo Vicente, con sonrisa de la fortuna esta vez a Antonio Marichalar. Y su gratitud de la colaboración traída al presente Salón por Gustavo Gili, desde Barcelona; la señora viuda de Gargallo y el Excmo. Sr. Ministro de Industria y Comercio, D. Demetrio Carceller, que han cedido obras de su propiedad para el Salón.

PINTURA PARA ARQUITECTOS

Por segunda vez, la titulada —*cum grano salis*, naturalmente— Academia Breve de Crítica de Arte abre hoy su ejemplar «Salón de los Once»... Que no lo es tan sólo por la calidad de los artistas invitados, sino por la conjunta lección contenida en cada una de sus celebraciones. La de hog año, orientada hacia la promoción de un renacimiento del Arte mural. Y, especialmente, de la que el Catálogo califica de «pintura para arquitectos».

Con igual propósito, recuerdo haber reunido en París, hará unos diez años, a un grupo de aquéllos en comunión con otro de pintores, escultores y artesanos de la decoración. Una primera Exposición llegó a abrirse, rue de la Boëtie. Luego, una segunda, el año siguiente. Como los recursos eran menguados, el catálogo de la primera sirvió para la segunda, con sólo mudar en manuscrito la lista de las obras. Ocurrió en

seguida que, no sé por qué, los otros dirigentes de la entidad derivaron hacia el comunismo; en la tercera exposición, volvió a servir aquél mismo catálogo; pero en él mi fotografía apareció cancelada por un aspa roja.

¿Puede imaginarse, con todo, algo más opuesto a las tendencias comunistas que las disposiciones preconizadas por cualquier tentativa de Arte mural? Nada mejor para su creación que el trabajo en equipo. Nada mejor para el trabajo en equipo que la conciencia y la cultura de la jerarquía. La belleza pictórica en el muro sólo puede obtenerse como la belleza acústica en la orquesta: mediante la disciplina rigurosa en torno de la superioridad de un conductor. Colaboración de todos, bien entendido, energía espiritual de todos; pero la norma impuesta desde lo alto. Un director, unos primeros violines, unos segundos violines... En el Arte mural, el director de orquesta debe ser siempre el arquitecto.

Más brutalmente subrayó ésta verdad Perret, el gran arquitecto contemporáneo, cuando, en contestación a una encuesta del pintor mejicano Angel Zárega, preliminar a nuestros ensayos parisienses, tuvo la franqueza de decirle: «La pintura al fresco debe ser un material de revestimiento, un material como los otros; ejecutado por encargo, empleado sin pretensión personal y retribuído al metro cuadrado». Transido en modestia artesana, el encuestado —de reputación celebradísima, sin embargo— recargaba todavía la nota: «Le tocará al pintor —escribía Zárega— evaluar los gastos: cal, arena, pigmentos, jornales de albañil —cuando se trate de superficies pequeñas, podrá el pintor, por otra

parte, ser su propio albañil—, tiempo empleado en extender la capa de mortero fresco»... En otro de los ases de la arquitectura francesa, Marrast, tales postulados eran ya batidos en campanada vindicativa: «Un pintor me decía: Nuestra arquitectura no es más que el marco de mi pintura. La jerarquía que se impone es la inversa. El arquitecto debe mandar. Es el maestro de la obra, el jefe. ¡Pintores trabajan con él!».

Ni Marrast, ni Záraga, ni Perret, se hubieran dado por contentos con lo conseguido por la Academia Breve. Yo, tampoco... Frecuentemente he detallado las excelencias de la producción de varios entre sus expositores y hasta el valor del momento que tal aportación ha traído a la historia artística de cada uno. Pero no puedo menos de confesar mi desencanto al ver que toda esta pintura es todavía pintura al óleo; que no hemos logrado un fresco, ni un temple, ni una encáustica; que la dispersión de los pintores ha reducido la intervención de la desvalida Arquitectura a las manualidades de un carpintero; que la escultura se va también por su lado, sin proporcionar nada, a posibles conjuntos; y que, en fin, el espíritu de la burguesa pintura de caballete bota todavía sobre las aguas, en este primer día de la nueva creación. Tomemos únicamente lo actual como una aproximación, una promesa; como los primeros pasos en el camino hacia el ideal estético y social, que, por imperativo del *Welt geist*, preconizamos. Y, con la satisfacción de conciencia de quien ha hecho lo que podía, apacentamos sin nostalgia los ojos en tanta belleza, como les ofrece, tras de esfuerzos que no son para contados, el segundo «Salón de los Once».

PROSPECTO

La conclusión lógica y cronológica de este libro ha de encontrarse en su referencia a la celebración del Salón de los Once en el año 1945. A la hora, sin embargo, de la publicación de aquél, éste todavía sigue en situación de prepararse, con retraso debido a los ciudadanos desfallecimientos de la luz eléctrica y por efecto igualmente de aquél otro desmayo con que repercute esta carencia en las iniciativas más animosas, sobre todo al tratarse de aquellas que han de solicitar la colaboración, por lo menos curiosa, de un público, que, si se trata de manifestaciones artísticas, ya sabemos que en Madrid es casi exclusivamente vespéral. No hay, pues, manera de colocar la crónica de este Salón en el campo de lo histórico, para memoria de un pasado, sino en el de lo utópico, como formulación de un ideal por venir, que Dios quiera no altere demasiadas contingencias de fuente contigua o lejana. Después de todo, ese terreno de la utopía ya nos conoce. Por él empezamos, cuando apareció por primera vez el *Mi Salón de Otoño*, con que hoy se ha abierto la presente serie. La inseguridad del hangar de partida no impidió a nuestro crítico avión emprender los vuelos más audaces: que la nueva inquietud no nos prive de llegar ahora, si se tercia, no ya al cielo, sino a la acrobacia.

A nadie sorprenderá, con todo, una confesión nuestra de que la acrobacia nos viene, en lo íntimo, a contrapelo y que nuestras preferencias nos llevarían, lejos de las estratosferas orgullosas, al cauto y metódico *terre-à-terre*. Si, para la

Metafísica sublime inclusive, queremos una disposición usual, una estructura y un ambiente dentro de los cuales pueda uno vivir «como en su casa», ¿qué no será, al tratarse de arte?. La campaña desarrollada en el libro que se va a cerrar en pro del arte nuevo se ha visto algo tendenciosamente doblada por otra pugna en beneficio del arte mural; es decir, de aquel más artesanalmente incorporado a las necesidades del cotidiano vivir. Por otra parte, el numen que inspiraba tanta lucha, muy distante al de la novelaría demasiado habitual a las batallas por objetivos de modernidad, ha sido siempre aquí el de la tradición, cuya voz sempiterna no ha dejado de escucharse en ninguna de sus páginas. No para libro predominantemente histórico, sino para libro predominantemente utópico, conservamos hoy el lema: «Todo lo que no es tradición es plagio». Se nos reconocerá, en esta aptitud, ya que no un acierto indefectible, cierta paradójica originalidad.

Como al amparo de la gran tradición, que es la de la ecuménica y perenne Cultura, pueden también darse tradiciones menores, en un sector local, en una empresa temporal, el Salon de los Once cultiva también las suyas, con el esmero con que, en un jardín abrigado, cultivaría una rara flor. Que las flores de nuestro pensil lleven, en 1945, por nombre José Solana y Daniel Vázquez Díaz tiene por suficiente explicación el que sus capullos ya brotaran aquí en 1924. Si cada una de nuestras celebraciones ha reproducido a estilo de la economía jurídica que tuvo, en Roma, el Edicto del Pretor, una parte del contenido de la celebración precedente, la lección de ello se reforzará, por agencia de al-

gunos regresos a mayor distancia, de algunos ritornellos que, al subrayar ciertas impresiones de ritmo, impongan ciertas evidencias de continuidad. La crónica sobre tales reapariciones puede ser ligera y limitarse a las novedades ocurridas en el intermedio. Pongamos que, en el comentario a este nuevo episodio de Mis Salones, se haga como hace el Diccionario Enciclopédico al publicar volúmenes de apéndice, donde se vuelven a encontrar, al lado de otros nuevos, llegados a la celebridad recientemente, los nombres de aquellos otros personajes, que ya en el cuerpo biográfico de la Enciclopedia estaban y de los cuales se ha sabido algún notable acaecimiento, a no ser que sea el luctuoso de su notoria defunción. Solana y Vázquez Díaz, a título de flores, no se han deshojado todavía, afortunadamente. Si en su obra ha acaecido mientras tanto algo que no sea posible dejar de tomar en cuenta, es otra cuestión.

ACADEMIA BREVE DE CRITICA DE ARTE

Director:

Eugenio D'Ors

Secretario General:

Juan Valero González

Representante de los Amigos de la A. B.:

José Félix de Lequerica

PRIMERA CLAUSULA

José Eugenio de Baviera y de Borbón

Aurelio Biosca

Condesa de Campo Alange

Emilio Fernández-Peña

Angel Ferrant

Duquesa de Durcal

Pedro Murlane Michelena

Luis Moya

Luis Felipe Vivanco

Juan de Zavala

Alejandro Busuioceanu

SEGUNDA CLAUSULA

Conde de Montarco
José Camón Aznar
Carlos Blanco Soler
Federico Galindo
Eduardo Aunós
Conchita Montes
Manuel Sánchez Camargo
Enrique Azcoaga
Victor M. de Imbert

TERCERA CLAUSULA

José María Alfaro
María Rodríguez Bauzá
Juan Antonio Gaya Nuño
Antonio Bilbao
Rafael Santos Torroella
José Lloréns Artigas
Ricardo Gullón
Luis Plandiura
Gustávo Gili
Pablo Bertrán de Heredia
Cesáreo Rodríguez-Aguilera Conde.

The first part of the book is devoted to a general introduction to the subject of the history of the world. It is divided into two main parts: the first part deals with the history of the world from the beginning of time to the present, and the second part deals with the history of the world from the present to the future. The first part is divided into three main sections: the first section deals with the history of the world from the beginning of time to the present, the second section deals with the history of the world from the present to the future, and the third section deals with the history of the world from the future to the present. The second part is divided into two main sections: the first section deals with the history of the world from the present to the future, and the second section deals with the history of the world from the future to the present.

Como es bien sabido, en 1948 se formó en Barcelona el grupo «Dau al Set», inicialmente integrado por los escritores Joan Brossa y Arnau Puig, así como por los pintores Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Tharrats y Joan Ponç, a los que pronto se agregó el crítico Juan Eduardo Cirlot. Una de sus actividades fundamentales consistió en la publicación de una revista que llevaba el mismo nombre del grupo. Aunque no tuviera carácter programático, reproducimos el ensayo de Arnau Puig que encabezaba (septiembre de 1948) el primer número de «Dau al Set», por lo que pueda tener de indicativo sobre la mentalidad del momento, pero haciendo la salvedad del acusado individualismo de los miembros del grupo. Igualmente reproducimos la parte final de otro texto, también de Arnau Puig, sobre los pintores del grupo (fechado en 1949) y aparecido en la misma revista del grupo.

HOMBRE, HISTORIA

De tres grandes ciclos históricos está compuesto nuestro ser íntimo actual. El primero es Grecia, el hombre que aún le es posible dirigir su ser íntimo a la Naturaleza. La fusión del espíritu griego con el cristianismo forma el segundo ciclo, que se caracteriza por acoger el ser íntimo a la religión cuando el mundo falla, y el tercero, en el cual nos encontramos, es el del hombre que no puede escoger otra solución que la de su propia negación. Para podernos afirmar buscamos la nueva tabla de valores.

Los griegos son los últimos hombres felices que han existido. Después de ellos se pierde la seguridad en la forma de hacer efectiva nuestra vida. Cualquier gesto que haga un griego es capaz de inspirar un poema. En Grecia se escriben más hexámetros para cantar el vuelo de una mosca que para eternizar las propias gracias de Júpiter tonante. Todo es digno, magnífico; desde el retorcimiento doloroso de un cuerpo herido, hasta el arte de cultivar los campos. Un griego sabe de todo y no necesita de nadie; ya se cuidaron los poetas de su educación. Para el griego nada pierde sus contornos, todo tiene su figura, su forma y su proporción. Su ciencia es la geometría, la diosa que limita y mide. Al

griego no se le ocurre dar el salto mortal que es interesarse por lo que hay antes y después de la proporción exacta y de la forma que ciñe. Esto lo deja para algunos espíritus melancólicos y aburridos que por allí vegetan molestando con sus impertinencias y sus dudas. Si la tierra es fértil y el sol vence siempre a las tinieblas, para qué ocuparse de cuestiones que sólo a los dioses competen.

Ah, pero el prójimo puede no interesarnos, y no por eso nos han de perjudicar menos sus actos. Porque el mundo lo hago yo, y uno de los materiales con que lo he de forjar es forzosamente el prójimo, que también quiere hacer su mundo. Pero esto los griegos no lo sabían, sólo lo presentían y, temerosos, decidieron acabar con Sócrates, el de los malos agüeros.

Tremenda jugarreta fue la que les gastó a los griegos el número inconmensurable $\sqrt{2}$ que ellos motejaron de irracional, pero con el cual tuvieron que convivir en adelante, a pesar de no resultar muy griego. Las formas se habían abierto por uno de sus contornos y sólo quedaban dos posiciones: cerrar los ojos y seguir viviendo sin más curiosidades, o bien afrontar la situación y permitir que existiera una corriente de aireación que exigiría sus víctimas como un Dios más, y que al correr del tiempo necesitaría en holocausto a toda la humanidad.

El cristianismo aun nos promete un paraíso. Pero las cosas y los actos ya no valen por sí, sino por la intención que les acompaña. Hemos dejado el reino de la Forma y de la Proporción. Lo que importa ya no es simplemente vivir, sino vivir para ganar otra vida. Los actos ya no valen por sí, sino para otra cosa. Se vive «en vista de».

Cuando Thales, hombre práctico y comerciante de aceites, se puso a pensar, es que algo grave hay dentro ese objeto llamado hombre.

Vivir es estar haciendo alguna cosa. Y esa cosa que se hace cuando se vive han convenido en llamarla Historia. Ahora bien, hacer historia es complicar sobremanera el sencillo problema que es vivir. Porque este hacer historia no es simplemente mover con un palo el mar, sino que es crear cosas que nos entorpecerán en lo sucesivo la grata faena de trazar círculos en el agua. Una verdad tan grande como el mundo es la de Heráclito al decir que una sólo vez nos podemos sumergir en el mismo río; pero este remojón tenemos que llevarlo a costas para siempre jamás. (Los contactos con el mundo son los que conforman nuestra persona, y persona no es nada concreto, sino lo que deviene. Una cosa es la forma, que hace las veces de mansión, o simplemente de covacha, y otra su morador que la da sentido. O sea, la persona da sentido a las formas y éstas son las que nos afectan. El mundo, entonces, está regido por lo que componga nuestra persona, que son muchas cosas y muy amalgamadas). Por lo que, siempre que determinemos vivir nos aparecerá, como por una maldición, el recuerdo de aquella vez que nos bañamos.

Ortega nos ha definido claramente lo que es recuerdo: «recordar es, en germen, interpretación de nuestra vida» y añade, «no se podría recordar si el trozo de vida a que se refiere el recuerdo apareciese con todos sus pormenores y, en consecuencia, ocupando el mismo tiempo que al ser originariamente vivido ocupó». Nada nos afecta en vano, por contra, cada experien-

cia es el impulso que constantemente recibimos hacia adelante, buscando llenar nuestra vida de recuerdos nuevos, es decir, que en el no poder hacer dos veces lo mismo reside la creación de la cultura. Porque cultura es interpretación del mundo y la única manera de interpretar las cosas es vivirlas, pero vivir es cargar con un peso que a cada instante pesa más, hasta llegar el momento en que es preciso optar a que unos no vivan tanto y así aligerar nuestra carga, dando parte de ella a los demás. Pero esos demás han de ser vidas que no vivan, puesto que de no ser así ya tendrían suficiente con la suya propia. O sea que el hombre actual necesita que los demás le lleven parte de su carga. El sabio, que se dio cuenta de eso, y que es, para hacer honor a su nombre, «moral», creó la técnica que le liberaba de las urgencias de la vida y le permitía atender a los problemas trascendentales que le iban apareciendo en el horizonte.

Vivir es, pues, hacer historia y hacer historia es crear cultura que a su vez recae sobre la vida complicándola sobremanera. Las urgencias del hombre de la cultura son muy otras que las del hombre de la no cultura. Estamos transformados por la cultura; aquella cosa que parecía un pasatiempo se ha convertido en una obligación que no permite desatenderla ya que necesitamos cada vez más cultura para saciar nuestros crecientes terrores cósmicos.

Este es el estado actual del hombre. La cultura le ha absorbido, sin saber cómo, simplemente por una necesidad espiritual que sentía de dejarse absorber; pero hasta aquí no hubiera pasado nada, si no se diera el caso que ahora existe más cultura que capacidad de absorberla,

y este rebosante no es la alegría de la abundancia sino la penuria de lo que se estropea por falta de lugar adecuado para su conservación.

Los problemas que el hombre tiene son capaces de absorber todos sus conocimientos, pero quien no puede absorber aquí es el hombre, que se encuentra con soluciones por todas partes pero que no sabe para qué sirven.

Hasta hace poco el hombre se encontraba primero con los problemas y después con las soluciones. De aquí que nos maraville el esfuerzo y el poder que significaba dominar la naturaleza en su mismo salvajismo. Se daba la vuelta al mundo con unas embarcaciones y unos instrumentos náuticos que para nosotros sólo tienen de tales el nombre, mientras que hoy día estamos más seguros en pleno desencadenamiento de los elementos que en nuestra casa. Estas seguridades solamente han servido para llenar al hombre de incertidumbre. Porque es el caso que hoy ya no se vive en la inconsciencia, sino en una absoluta alerta y completo estado de vigilia. (Los psiquiatras y los surrealistas no dejan descansar ni a los sueños). Sabemos exactamente hasta dónde podemos fiarnos de nuestra ciencia, pero, después de este límite todo es absoluta oscuridad. Nuestro sentido de la realidad es claro, no tenemos casi necesidad de forjarnos ilusiones, sabemos nuestras posibilidades, individuales y universales, y también sabemos nuestras imposibilidades.

Desde luego nuestra posición es más auténtica. Los escollos que hasta aquí se han salvado eran puramente materiales, se trataba de ganar por la mano los ardides de la naturaleza y esto se conseguía con encadenarla por los números

y hacerla acudir allí donde la necesitábamos, empleando sus propios elementos que eran los que teníamos en la mano y manejábamos a nuestra voluntad. Los astrónomos con lápiz y papel, sentados dentro de sus casas se permitían citar a lugar y hora determinada un astro sin temor de que éste les hiciera quedar mal. En cambio hoy no existe ningún físico que se pueda pasear tranquilamente por el jardín de su casa ni escribir con su pluma sin temor a que de pronto se encuentre que el paisaje y la pluma eran puras formas casuales que bien pudieron haber sido otras. Actualmente todas las ciencias desde la pura matemática hasta la biología se complacen en el equívoco. Las grandes leyes se han vuelto frívolas.

Pasa realmente que los métodos de investigación son muy otros y que la inteligencia ha optado por no hacer más síntesis. Esto ha sido otro exceso que, como es natural, nos ha llevado a este galimatías tan extraño como es la nueva ciencia. De todas maneras la etapa de concisión que nos proponemos es la que nos ha de liberar de las falsas, aunque útiles, síntesis clásicas y de las cantidades superabundantes de materiales que existen aquí y allí, pero sin conexión. Ya que si todo lo extraemos de la naturaleza es en ella dónde todo cabe y dónde se encuentra la justificación del existir que está algo amenazada.

Existir, sí, pero se existe para alguna cosa. Porque si no se existe para nada, no se podrá decir que se exista, ya que faltará la conciencia de nuestras acciones que son las que certifican la existencia de nuestras acciones que son las que certifican la existencia. O sea que cuando

se determina existir (y esta es la primera de nuestras afirmaciones) se hace para algo, aunque sea simplemente para no hacer nada concreto, sino lo que nos va acercando la circunstancia; pero aun a pesar de esto nos vemos obligados siempre a decidirnos, ya que nuestras posibilidades son infinitas en cada instante para el futuro, pero lo que no podemos eludir es la circunstancia, que en resumen, es la presencia del pasado.

Añadamos ahora a esta obligación que tenemos de hacer intervenir la voluntad en uno u otro sentido, la presencia de la condición espiritual que caracteriza al hombre y que da valor a nuestros actos. O sea: tenemos una condición espiritual que obliga a la voluntad a que ejecute la acción valorizada.

En esta valorización interviene un sentido del nivel que hace que solamente aspiremos a las posibilidades reales de nuestra capacidad, mostrándonos nuestros límites espirituales en la manera curiosa y elegante de la indiferencia. Lo que hace que el hombre esté insatisfecho de no agotar sus posibilidades, pero no de la limitación que le impone su capacidad intelectual orgánica.

La especialización es otra cosa. La limitación que experimenta el hombre especializado es horizontal, la otra es vertical. El hombre especializado es el hombre de la ignorancia espiritual. Se siente incompleto ante los demás menesteres de la existencia y lo que le rodea es oscuridad absoluta. En su lugar el hombre no especializado, el hombre que simplemente existe pasa por su vida con un bagaje de soluciones que valen, ya que no se las ha impuesto

nadie, sino que son cosecha de sus propias posibilidades, y por tanto, en el grado que sea, solución de todas sus premuras vitales.

Una parodia del sentido del nivel es la enseñanza hipnopédica que imagina Huxley en su libro «Un mundo feliz». Lo que allí se propone conseguir artificialmente es lo que realmente lleva el hombre encima, si en lugar de perfeccionar unos determinados movimientos a lo Charlot, en «Tiempos Modernos», se dedicara a desarrollar su persona y satisfacer sus deseos y sus querer tamizados por el carácter. Vivir plenamente la vida que por pura casualidad hemos recibido y que bien pudiera haber sido otra entre el número infinito que existen en la naturaleza.

Tenemos que realizar nuestro ser y esto solamente lo conseguiremos si nos proponemos ser universales. Sólo entre todos los hombres llega a ser vivido todo lo humano, dice Goethe. No es un azar que aparezca como una obsesión en la mente de los últimos grandes hombres, la idea del historicismo. Es decir la comprensión de nuestra individualidad y de nuestros semejantes (la sociedad) por el estudio de todas las formas que ha asumido a través de los tiempos y que forman nuestra personalidad.

Esto significa que nada de lo que ocurre es ajeno a nuestra suerte y ésta no es un prurito personal sino que debemos gritar gozosos cada vez que alguno de los hombres logra profundizar un punto más del Cosmos. Aunque, como a Giordano Bruno, estos gritos nos lleven a la hoguera.

Entre los griegos historia es narración de curiosidades porque se vive aún desde la natura-

leza. Para nosotros es un problema porque se vive desde la especialización. Esta es la realidad que Nietzsche vio: «...hombres que carecen de todo, sin prejuicio de tener algo en exceso; hombres que no son nada más que un gran ojo, o una gran boca, o un gran vientre, o cualquier otra cosa grande» y añade: «...ando entre los hombres como entre fragmentos y miembros de los hombres».

El historicismo que permite a su vez todas las perspectivas, ya que se considera a sí mismo una entre las demás, se ha convertido en el único punto de vista posible y desde el cual es posible hacerse cargo de la realidad. Y esta realidad nos muestra que el hombre es un ser histórico, no solamente ahora sino en el pretérito y en el futuro. Mientras exista este extraño ser de condición espiritual, su vida consistirá en la busca de su propia razón que es tan infinita como el mundo mismo. El hombre es un ser trágico, no se encontrará jamás a sí mismo.

ARNALD PUIG

Madrid, maig del 1948

LA ENCRUCIJADA DEL ARTE

Modesto Cuixart, en este caso excelente investigador, es el hombre que se ha propuesto presentarnos como un biólogo, todos los resortes que asisten a lo estético. Su pintura es la menos intuitiva y los objetos que nos presenta son resultado del puro análisis a que ha sometido lo que deben ser los materiales y las emociones de la nueva pintura. Son los esqueletos de las emociones del futuro y por ahí se deberá pasar cuando se intente hacer alguna cosa. Huelgan aquí las palabras que siguen, pero son necesarias para aclarar un *quid pro quo* a que comúnmente se cae cuando dos mentalidades diferentes miran una misma cosa; cada una se la atribuye a su campo, cuando en realidad sólo pertenece a uno.

La pintura de Cuixart no es el resultado de un proceso de deshumanización, de ir limpiando las cosas hasta que se alcanza el último estadio y después del cual no quedará sino nada, como sucede con Miró, que es un proceso de desecación hasta que no resta sino la pura vibración de las cosas. En Cuixart el proceso es inverso, él busca esta vibración, pero que no es la miro-

niana, puesto que Miró mira las cosas que existen y las va descomponiendo hasta su raíz, pero siendo siempre objetos que nos son familiares, que son de nuestro mundo, de este mundo que abominamos y del cual queremos salir. Cuixart, en cambio, nos presenta los nervios que deberemos revestir de carne que será según nuestros deseos, como fue en su tiempo el mundo que crearon nuestros antepasados. En Cuixart se experimenta el gozo de que lo que saldrá es lo que esperamos. Es un nuevo Pigmalión y la sensibilidad de los personajes que preludia no es la sensibilidad a que estamos acostumbrados; de momento Cuixart nos va trazando los planos que servirán para una estética más rigurosa que la actual ya que cada uno de sus valores no se establece si antes no ha sido probado en todas las tensiones, por esto sus obras están tan despobladas y es que sólo así aprenden las emociones su capacidad de resistencia unidas a un ambiente hostil. En cada uno de sus cuadros estos signos pasan por el terrible dilema que es sucumbir y verse diluídos por el contorno o bien imponer su ley y condicionar, haciendo gravitar a su alrededor, toda la tela. He ahí una ley que se ha desprendido ya de estas telas: elevación de la totalidad del ambiente por jerárquica gravitación donde no habrá sumisión, pero sí finalidad.

El presunto parentesco que pueda haber con Miró es sólo ocasional, como es el alfabeto que nos da sus fonemas para escribir en alemán o en español, pero el sentido de las palabras es totalmente diferente. Lo que importa es de qué es mensaje el signo, no cómo es el signo.

Juan Ponç está condicionado por lo somáti-

co, pero su preocupación es ir valorizando estéticamente aquello que su instinto le va entregando a manos llenas como si fuera una función hormonal cualquiera. Una primera interrogación es cómo le salen así estas figuras, por qué presentan estos caracteres que extrañan al propio artista, y, es que en Ponç habita un alma trágica que se complace en lo grotesco, mejor dicho, lo que hemos acordado en llamar grotesco es el mundo real de Ponç. Para sus ojos y para su sensibilidad natural lo exterior se convierte en íntimo precisamente cuando presenta esta rara configuración. Todos estos personajes espeluznantes son su carga psíquica, aquéllo de que está constituido su soma, por eso Ponç no va en busca de estos espectros, sino que son ellos los que le arrebatan y le absorben, viéndose obligado, por ello, y para comportarse como ser racional y humano en el sentido de convivencia con los demás hombres, a ser un artista. Ponç pinta porque es la única manera como le es dado presentar con corrección su alma a los demás.

Sus figuras no son intuitivas, son espontáneas, lo que motiva que su extraña y singular manera de ser le obliguen a entregarse a un arte a fin de adquirir una carta de ciudadanía que le permita ser semejante, en la finalidad, con los otros. No quiero decir con ello que Ponç sea un fenómeno de la Naturaleza, sino que ésta le ha escogido para demostrarnos uno de sus más raros y poco comunes estratos. Pero él, y con esto demuestra su perfecta naturaleza intelectual, sabe que es preciso dar las cosas en su universalidad y con un ropaje artístico y por esto se enfrenta con todo este mundo caótico y le im-

pone un orden. Quiere que su manera de ser, su soma, adquiera un porte que obligue a los demás a aceptar su presencia y para ello coge toda esta naturaleza y la somete al imperativo de unas leyes foráneas. Acepta lo que no puede rehuir, porque es parte de sí mismo, y lo entrega a lo estético.

He ahí, pues, la lección que nos da Ponç y que debemos observar con atención ya que es un ejemplo de como deben enfrentarse las mentalidades artísticas con la nueva estética: ir sometiendo mediante la inteligencia y las leyes especiales que asisten a un arte determinado, cualquier objeto, por agotado a sí mismo que pueda estar, hasta conseguir en él un aspecto inédito que sea su última y substancial esencia. En este caso, Ponç, nos demostrará que sus personajes pudieron ser diabólicos cuando se hallaban en un estado caótico, pero que ahora son las fibras en que se sustentará lo clásico. Ponç quiere recrear los elementos inéditos del mundo clásico.

Antonio Tàpies; he ahí otra faceta de este nuevo arte, otra diferente manera de coger este común sentir y llevarlo a consecuencias radicales. Tàpies se da cuenta de que su mente es apta para bucear en los antros inéditos del mundo y precisamente por esa afinidad que tiene con lo soterrado sus obras se van llenando de elementos que llevan la impronta de la unidad y trabazón que es característica de sus telas. Estas telas, unas barrocas, sobrecargadas, otras sobrias, escuetas, están envueltas por una atmósfera densa y peligrosa para quien no esté saturado de su sentir y que las convierte en un paraíso sólo apto para contadas personas. Sus

obras están cerradas a quien no es capaz de prescindir de toda experiencia y no sepa reconocer en los elementos que las habitan las raíces de un buceo inédito del pensamiento en las entrañas de lo existente.

El mundo que nos da Tàpies es el mundo de la responsabilidad espiritual que asiste a cada partícula material, y, todos los elementos que aparecen están trazados a imagen y semejanza del alma de estos elementos. Por esto la forma concreta casi no existe en su obra y es que el interior de los objetos no acepta el verse tratado a través de un molde que ya no es el suyo puesto que una necesidad le ha impulsado a abandonarlo y presentarse acorde al ambiente creado.

El plan de esta obra es abrir una brecha en el edificio de lo establecido y dotarlo de una aireación que ha de conducir a la transformación radical de los objetos concretos y presentarlos con un finor que los hará hijos de nuestra propia sensibilidad y nos dotará de la capacidad de comprender los antros de nuestra propia angustia.

Porque en estas obras vemos a la angustia hecha forma bella y habitable que en lugar de corroer las entrañas con su acidez nos las baña y sume en el placer de lo presentido, de aquello que quizá un día nos sea dable palpar tangiblemente para así borrarlos ya de la mente la idea de la soledad.

La plenitud interior de estas telas es lo que las hace solas del exterior y obliga al espectador a aceptarlas o rechazarlas sin más.

Los colores con que trabaja: verdes y sienas, siempre matizados y el morado (el amarillo en

puntos culminantes) tratados en estado puro, sumergen al hombre en una existencia en que la materia de que está hecho, el dolor, se convierte en un placer estético.

Tàpies nos da en sus obras nuestro fracaso existencial, nos pinta la patria aquella en que todos querríamos vivir porque en ella existe la calma, pero, como nos la da estando exento de ella, es la calma terrorífica, que constantemente nos traslada de la plenitud a la angustia. Esta calma que él desea para su soma y para conseguir la cual se ha lanzado a pintar.

Estos pintores, como ya hemos dicho anteriormente y ahora repetimos para cerrar este pequeño estudio, buscan por medios diferentes y aún opuestos un anhelo común a muchas conciencias: que el arte y en este caso el pictórico sea capaz de devolver a este mundo agotado una nueva manera de amarlo y sentirlo exenta de este indiferentismo y tedio vital que le envuelve.

ARNALD PUIG

PROYECTO PARA LA ESCUELA DE ALTAMIRA

«La Escuela de Altamira» se constituyó en 1948. En su libro «De Goya al Arte Abstracto» (Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1952), Ricardo Gullón dedicó a la Escuela estos comentarios.

PROYECTO PARA LA «ESCUELA DE ALTAMIRA»

Voluntad del diálogo

«Hablando se entiende la gente», dice un viejo refrán español. De la conversación, al afrontarse serenamente las ideas, con voluntad de diálogo y no de disputa, nace la posibilidad de un acuerdo y la de algo más importante: aclarar y poner a punto esas mismas ideas que antes de formuladas en palabras no tienen plena transparencia ni el definitivo contorno con que se presentan luego de encarnar en ellas. Por eso las reuniones de la «Escuela de Altamira» fueron convocadas bajo el signo, tan grato a Eugenio D'Ors de la amistad y del diálogo. Pues la conversación implica amistad, o voluntad de lograrla, entre los interlocutores; la proximidad física determina el acercamiento espiritual de los hablantes que, gracias a la palabra y por medio de la palabra, van conociendo y justificando sus puntos de coincidencia y las razones de las posibles discrepancias.

Nos reunimos, pues, para intercambiar ideas, para estudiar algunos de los problemas planteados al arte de nuestro tiempo —y naturalmente, al hombre de nuestro tiempo— y tam-

bién para determinar, en lo posible, cuál es la significación de las pinturas de Altamira y cuáles los vínculos entre ellas y las del presente. Sin saber con exactitud por qué, unas y otras parecen relacionadas y queremos precisar la esencia de esa conexión. Propósitos ambiciosos, pero la coyuntura es favorable y nos esforzamos por crear un clima de seria preocupación en torno a cuestiones estéticas con frecuencia zanjadas de modo perentorio, y aún despectivo, por quienes no sólo desdeñaron resolverlas, sino que de verdad, de verdad, ni siquiera se hicieron problema de ellas.

Nada peor que el estancamiento y el silencio. Intentamos romper la costra de indiferencia que rodea en España a las realizaciones del arte nuevo. ¿Cuáles son los mejores medios para conseguirlo?. Vamos a buscarlos juntos, a estudiarlos juntos. No creáis a los pesimistas. Siempre cabe hacer algo. La «Escuela de Altamira» podría constituir el núcleo coordinador de los esfuerzos hasta ahora dispersos que, desde distintos lugares, se están realizando al servicio y en beneficio del arte. Exposiciones, conferencias, reuniones colectivas, publicación de artículos, de libros y revistas... Estas actividades y cualesquiera otras que contribuyan a informar al público y a difundir las obras de los artistas contemporáneos, han de ser objeto de nuestro empeño. Procuremos el diálogo con los situados, de buena fe, en posición adversa. No rehuamos sistemáticamente la polémica; es cierto que de ella rara vez saldrá cosa eficaz, pero su eficacia se medirá en cuanto al efecto sobre el espectador, no sobre el antagonista.

Objetivos

El arte actual, por razones muy complejas, parece ser arte minoritario. ¿Minoritario por esencia y no por accidente? La respuesta afirmativa implica dos preguntas más: ¿el arte no ha sido siempre, o casi siempre, minoritario?; y, supuesto tal carácter en el de hoy, ¿cómo se podrían ensanchar en España las fronteras de esa minoría, hasta hacerla coincidir con los límites, no muy amplios, pero desde luego bastante más vastos, de la minoría literaria?

El primer punto ofrece singular interés: la respuesta a la interrogación esclarecerá un malentendido fundamental, el sofisma en que basan su argumentación los oponentes al arte nuevo. «Vean ustedes —arguyen, con ademán perentorio—: el público entiende y gusta las Meninas, el Entierro del Conde Orgaz o los capiteles de la Colegiata de Santillana, pero rechaza las telas de Picasso y las esculturas de Arp». Primera objeción: lo que entiende y gusta en Velázquez y en El Greco, o en el escultor medieval, no es la pintura y la escultura, sino el asunto, la anécdota allí referida. Lo prueba la conocida historia —cien veces sucedida y contada— del caballero que prefería el cromo al cuadro, la reproducción en la revista al original en el museo. En casi todos los espectadores mayoritarios, esta actitud —expresa o implícita— es la corriente. Segunda objeción: creen bueno el cuadro porque así lo dicen personas que les merecen crédito, pero cuanto en él es pintura, resbala sobre ellos y se pierde. El público se inclina a lo mediocre y no a lo más grande, situado a demasiada distancia de su co-

tidiana vulgaridad. Entre Juan Gris y Juan Pérez prefiere a éste, como entre el autor de las cancioncillas al uso y Falla o entre el versista de circunstancias y Juan Ramón Jiménez, elige a los primeros.

Es preciso arriesgarse a ser acusados —provisionalmente— de minoritarismo. El arte encuentra en grupos reducidos, compuestos por personas de inquietud espiritual superior a la media, la fuerza necesaria para renovarse y ensanchar el área de sus invenciones. El movimiento renovador suele ser obra de un núcleo fervoroso, exigente consigo y con los demás, que ambiciona hacer algo distinto de lo hasta entonces conseguido y está dispuesto a combatir en defensa de sus ideales. Ideales minoritarios ciertamente, pero capaces de infiltrarse en el orden de los aceptados, convirtiéndose con el tiempo en opiniones predominantes. El arte que nos importa es un arte puesto al servicio del hombre y de todos los hombres.

Para contestar a la segunda pregunta, nos reunimos en Santillana. Uno de los fines de las reuniones altamirenses es discurrir los mejores medios para dar a conocer al público español obras de arte hasta ahora ignoradas, de poner a su alcance cuadros y esculturas creadas por artistas que viven al nivel de su tiempo, de proporcionarle, en resumen, una oportunidad de juzgar. El amor depende del conocimiento y la dificultad que primero sale al paso es la falta de contacto entre el artista y los eventuales destinatarios de su obra. Para remediarla pongamos las nuevas creaciones ante los ojos del mayor número de gentes: así se establecerán las corrientes de simpatía que el artista contó suscitar

con su trabajo. La mayor anchura de la minoría poética respecto a la de los plásticos depende de la facilidad con que el poeta innovador ve sus versos en manos de los gustadores de poesía, mientras el pintor o el escultor —y nada digamos del arquitecto!— ha de afrontar problemas de difusión muy diferentes. Salvo en las grandes ciudades, apenas encuentra la posibilidad de mostrar sus obras, y aun en esas ciudades falta a menudo el ambiente capaz de acogerlas y entenderlas; falta crítica que informe con sentido y desinterés sobre los propósitos, la finalidad y los problemas en que se debate el artista.

Esta situación ha de ser alterada, y para eso conviene empezar, con humildad, por tareas de poco relieve, acarreando materiales para el edificio proyectado. Maurois cuenta, en alguna parte, una anécdota reveladora. Se trata de tres obreros que trabajan en la misma obra. Alguien pasa, y les pregunta: «¿Qué hacéis?». «Ya lo ve usted —responde uno—: pongo ladrillos, unos encima de otro». «Yo levanto una pared» —contesta el segundo—. «Yo —dice el último— estoy construyendo una catedral». La «Escuela de Altamira» tiene, en el fondo, el propósito de alzar una catedral, mas, por ahora, para alzarla de veras, habrá de parecer que se contenta con colocar ladrillos.

El arte contemporáneo, o, si se quiere, el arte a secas, ha de proporcionar, como decía Moritz Geiger, «una vía de acceso al ser metafísico último». Rechazo el principio del arte por el arte. Y con este crítico, creo «que el arte es capaz de crear, de la vida real, una imagen más verdadera que el propio modelo». Nada tan distante de la

tidiana vulgaridad. Entre Juan Gris y Juan Pérez prefiere a éste, como entre el autor de las cancioncillas al uso y Falla o entre el versista de circunstancias y Juan Ramón Jiménez, elige a los primeros.

Es preciso arriesgarse a ser acusados —provisionalmente— de minoritarismo. El arte encuentra en grupos reducidos, compuestos por personas de inquietud espiritual superior a la media, la fuerza necesaria para renovarse y ensanchar el área de sus invenciones. El movimiento renovador suele ser obra de un núcleo fervoroso, exigente consigo y con los demás, que ambiciona hacer algo distinto de lo hasta entonces conseguido y está dispuesto a combatir en defensa de sus ideales. Ideales minoritarios ciertamente, pero capaces de infiltrarse en el orden de los aceptados, convirtiéndose con el tiempo en opiniones predominantes. El arte que nos importa es un arte puesto al servicio del hombre y de todos los hombres.

Para contestar a la segunda pregunta, nos reunimos en Santillana. Uno de los fines de las reuniones altamirenses es discurrir los mejores medios para dar a conocer al público español obras de arte hasta ahora ignoradas, de poner a su alcance cuadros y esculturas creadas por artistas que viven al nivel de su tiempo, de proporcionarle, en resumen, una oportunidad de juzgar. El amor depende del conocimiento y la dificultad que primero sale al paso es la falta de contacto entre el artista y los eventuales destinatarios de su obra. Para remediarla pongamos las nuevas creaciones ante los ojos del mayor número de gentes: así se establecerán las corrientes de simpatía que el artista contó suscitar

con su trabajo. La mayor anchura de la minoría poética respecto a la de los plásticos depende de la facilidad con que el poeta innovador ve sus versos en manos de los gustadores de poesía, mientras el pintor o el escultor —¡y nada digamos del arquitecto!— ha de afrontar problemas de difusión muy diferentes. Salvo en las grandes ciudades, apenas encuentra la posibilidad de mostrar sus obras, y aun en esas ciudades falta a menudo el ambiente capaz de acogerlas y entenderlas; falta crítica que informe con sentido y desinterés sobre los propósitos, la finalidad y los problemas en que se debate el artista.

Esta situación ha de ser alterada, y para eso conviene empezar, con humildad, por tareas de poco relieve, acarreando materiales para el edificio proyectado. Maurois cuenta, en alguna parte, una anécdota reveladora. Se trata de tres obreros que trabajan en la misma obra. Alguien pasa, y les pregunta: «¿Qué hacéis?». «Ya lo ve usted —responde uno—: pongo ladrillos, unos encima de otro». «Yo levanto una pared» —contesta el segundo—. «Yo —dice el último— estoy construyendo una catedral». La «Escuela de Altamira» tiene, en el fondo, el propósito de alzar una catedral, mas, por ahora, para alzarla de veras, habrá de parecer que se contenta con colocar ladrillos.

El arte contemporáneo, o, si se quiere, el arte a secas, ha de proporcionar, como decía Moritz Geiger, «una vía de acceso al ser metafísico último». Rechazo el principio del arte por el arte. Y con este crítico, creo «que el arte es capaz de crear, de la vida real, una imagen más verdadera que el propio modelo». Nada tan distante de la

pureza artística como la frivolidad. El artista debe de considerar legítima su visión de las cosas sólo por ser suya, por tener una autenticidad; está obligado a deducir de tal premisa las consecuencias lógicas, expresando con la mayor fidelidad las realidades intuídas —o inventadas— por él. Así lo han hecho los grandes creadores de todos los tiempos. La imitación, la repetición mecánica de modelos ajenos, resulta más grave y desastrosa manifestación de frivolidad estética, pues implica la destrucción del impulso creador y, por lo tanto, del arte. La creación se hace desde el mundo real, mas con la intención de trascenderlo; se hace para el hombre total y no sólo para el artista.

Significación de Altamira

El artista de las Cuevas es primitivo en cuanto antirretórico, y deja de serlo en cuanto no pretende crear una mitología. Por ambos lados es, en cambio, nuestro contemporáneo. Pues el arte actual se aleja tanto de la retórica como de la mitología. Si pensamos en cómo se formaba su concepción del mundo, notaremos otro punto de coincidencia: los prehistóricos ven el mundo desde una situación singular y singularizada; el conjunto de sus sensaciones —unido quizá a algunas tradiciones tribales— constituye el único instrumental utilizable para aprehender la realidad y sus esencias. Los artistas de hoy se encuentran en parecida posición: recusadas las reglas, los modelos y las tradiciones, tienden a la creación absolutamente original, a la creación que no debe nada a los otros,

puro —o impuro— invento de cada artista. El hombre de hoy, como el de Altamira, se siente desasistido, desligado de los demás, obligado a forjar, de arriba abajo, su mundo y a poblarlo con su esfuerzo de solitario.

Los artistas actuales son reconocibles por su voluntad de mantenerse estéticamente libres, en constante disponibilidad, sin adherirse de manera definitiva a una Escuela o siquiera a una técnica determinada. Sienten los conceptos y las teorías como trabas opuestas a la admirable eventualidad de cambiar, que constituye lo característico de su ser; la tendencia a la metamorfosis es en ellos connatural, porque lo es su fidelidad a las cosas según son, es decir, cambiantes, diversas y nunca iguales a sí mismas. Al esquematismo y a la abstracción, que convierten cada objeto de la realidad en una figura ajustada a supuestos ideales, les sustituye esa devoción por la verdad que incita a los mayores sacrificios con tal de lograrla. ¿Y cómo son los objetos? ¿Cuál es su realidad? Nunca uniforme. Renunciados los esquemas, las figuras preconcebidas, no queda otro medio de reconocerla que la propia mirada: el objeto es según el creador lo ve. Y como no lo verá —ni puede verlo— siempre igual, de ahí la multiplicidad de posibilidades que surgen en el decurso de la invención.

Se ha dicho —y en otro capítulo quedó transcrita la frase de Maurice Denis— que la pintura moderna se preocupa de armonizar líneas y colores, con preferencia a lo demás. Verdad a medias. Esa frase, certera en apariencia, no precisa toda la verdad. La preocupación fundamental de la pintura puede consistir en combinar líneas

y colores, renunciando a hacerse pasar por lo que no es, pero esa combinación sólo se justifica por la voluntad de alcanzar el límite de la expresión puramente plástica, sin ceder a ligaduras anecdóticas, creando obras capaces de ser por sí mismas, sin conceder nada al asunto ni a la explicación intentada desde fuera; esta exigencia puramente plástica da al arte actual su grandeza y le aleja de la literatura. El artista contemporáneo no renuncia a la inspiración, pero el choque y la sensación de donde brotan han de ser íntimos, personales. Tiene ante los ojos una realidad y quiere verla, prescindiendo de la imagen estereotipada que la tradición le transmite.

Este artista —como hemos visto en los casos estudiados— se quiere libre de cualquier sugerencia ajena, y rechaza la norma como radicalmente contradictoria y opuesta a sus fines creadores. De ahí la impresión de malestar, de incomodidad, sentida por algunos espectadores ante obras de artistas que por su movilidad obligan a incesante cambio de perspectiva, a ver cada obra desde su ángulo peculiar, sin poder servirse de criterios generales, de reglas y principios conocidos y reconocidos como suficientes y seguros. El público debe afrontar la obra considerándola como una aventura única, inserta en un tejido de relaciones que le ayudan medianamente a entenderla, pero que no sirven para suministrarle la interpretación exhaustiva con tanto ardor deseada. La obra de arte necesita ser sentida; el espectador ha de sentir el impacto directamente. No es problema a resolver, sino emoción a sentir; o, si se prefiere, a gustar. La llamada «comprensión», no es tanto

consecuencia de un esfuerzo intelectual, como de simpatía entre obra y espectador.

La complejidad del arte contemporáneo hace bastante árdua la tarea clasificadora y ordenadora. Dividirlo en escuelas y tendencias es labor rayana en lo imposible. Puede intentarse, pero, apenas encuadrado un artista en determinada rúbrica, se evade e interfiere en otras, dejándose seducir por lenguaje distinto al empleado hasta entonces. Es un fenómeno de dispersión aparente, pues bajo la multiplicidad y diversidad de las obras de arte representativas de este tiempo, ligadas a este tiempo, existe algo común, un aire de época —si no de familia—, que permite reconocerlas sin dificultad. Pese a la independencia de los grandes creadores actuales, pese a la ausencia de escuelas, de maestros y a la no transmisión de enseñanzas, el vínculo entre ellos resalta con tal claridad, que incluso los menos expertos por el sentimiento de soledad perceptible en las obras del arte nuevo; en cada caso, el artista marcha por su cuenta y por su camino en persecución de una quimera invariable: el hallazgo de lo absoluto.

El pintor de Altamira dice a los de ahora una clara lección: la de fundir en su obra forma y experiencia, de manera perfecta. No se olvide, al llamarle primitivo, que entre él y los primeros signos dejados en la tierra por la mano del hombre —según recordó Portman hace poco— corre un enorme espacio de ochenta mil años, un espacio donde se pierde la pobre imaginación humana. O sea: el hombre altamirense está cuatro veces más lejos de ese antepasado remotísimo que de nosotros. Tales fantásticas verdades conviene recordarlas a quiénes, obsesiona-

dos por la idea del progreso, se obstinan en ver las pinturas de las Cuevas como un fenómeno accidental, obra del azar. El azar ha servido a su conservación, no a su creación. Al mismo nivel de «primitivismo», al mismo nivel de cultura, existieron, sin duda, cien manifestaciones semejantes, hoy perdidas. En las expresivas imágenes de Altamira vemos cómo las sensaciones que el mundo provocó en el pintor cuajaron en signos maravillosamente fieles, adoptando formas en las cuales la realidad se identificaba con la expresión. Esta calidad perfecta, la armonía de forma y experiencia, no acertaron a mantenerla los sucesores, los hombres del Neolítico, reducidos a un lenguaje elemental y —ellos sí— abstracto. Los bisontes de Altamira son una cima, acaso creada con la consciencia de estar intentando una aventura hasta entonces no emprendida; no sabemos cómo eran las anteriores manifestaciones del impulso artístico, pero en las altamirenses, la realidad esta recreada desde la persona, desde la sensibilidad de un pintor a quien podemos llamar artista.

El actual, por paradójico que parezca, se encuentra, según dije, en posición semejante a la del prehistórico; parte, como éste, de la necesidad de crear un lenguaje, porque los elementos figurativos hasta hoy utilizados sufrieron tal desgaste, que cayeron en la insignificancia, en la falta de significación, y resultan inanes por carecer de contenido. Tantea en busca de realizaciones tan expresivas y definitivas —definitivas para él, claro— como lo fueron en su tiempo las pinturas de Altamira.

Uno de los síntomas de la crisis estética de nuestro tiempo reside en la tentativa de vulgari-

zar la cultura y el arte, sustituyendo las inquietudes renovadoras y la tendencia dinámica del verdadero artista por el estatismo y el confusio- nismo de los simuladores. El espíritu del artista está en constante movimiento, y su signo es la inquietud; el simulador se refugia en la repeti- ción, excusando la falta de inventiva con invo- caciones a una tradición, utilizada en su obra, pero no sentida. Aun los bienes dotados, si fal- tos de carácter, están en permanente riesgo de conversiones, de «la vuelta a...», de permitir —dicho con palabras de Thierry Maulnier— «la degeneración de ciertas elevadas facultades creadoras en provecho de la vulgarización de los productos». Y el artista no puede abdicar, no puede ceder ni contemporizar. Ha de ser in- transigente, en cuanto a su obra se refiere. No digo que se empeñe en añadirla oscuridad, como hacía Mallarmé con la suya, pero menos debe reducirla, menoscabarla, para hacerla ase- quible a un auditorio más amplio. El artista —escultor o poeta o pintor— ha de crear a su nivel, desde el nivel preciso de sus sueños, en el grado justo de su temperatura estética. Si es desleal a este mandamiento, la obra adolecerá de insinceridad, llevará dentro un elemento de mentira llamado a corroerla y destruirla. Tienda a elevar a su público, no a descender hasta él.

El hombre de Altamira consiguió expresar con maravillosa naturalidad —iba a decir inge- nuidad, pero el empleo de esta palabra necesi- taría esclarecimiento complementario— un mundo mágico y real, fantástico y racional. Por eso, el pintor Mathias Goeritz decía con entu- siasmo: «El hombre de Altamira no ha copiado. No ha copiado unos bisontes, sino que ha

creado unas pinturas que son, quizá, lo más esencial que nunca ha podido crear el hombre. Se ha dicho que las cuevas de Altamira son la Capilla Sixtina de la Prehistoria. ¡No! Son la Capilla Sixtina del arte nuevo. No hay nada más joven, más nuevo, más moderno. Aquí se unen naturaleza y abstracción, materia y espíritu, razón y sentimiento. Aquí está la armonía completa entre color puro y línea pura. Esta es la única realidad que el artista nuevo reconoce. Altamira es la abstracción natural: la síntesis. Una síntesis que es el ideal del arte nuevo.»

Esta síntesis ideal, señalada con tanta agudeza por Goeritz, es la espontánea armonía de los elementos esenciales de la pintura, conseguida por el artista prehistórico; es la utilización perfecta del material, en consonancia con la necesidad estética productora de la obra de arte. No creo que el hombre de Altamira fuera, en ningún sentido, infantil. La pureza de intención, perceptible en sus obras, acaso haga pensar en ello; pero su mirada es la de quien, además de conocer la complicación, fue capaz de superarla y de llegar, por la vía de esa superación, al más sublime término del arte: la sencillez.

EUSEBIO SEMPERE

Del 11 al 22 de julio de 1949, Eusebio Sempere expuso en la Sala Mateu de Valencia 20 gouaches no figurativos. Reproducimos a continuación el texto del galerista José Mateu en el catálogo y un escrito del propio Sempere, evocando aquella muestra.

EUSEBIO SEMPERE

Quedó clausurada la temporada oficial de exposiciones con la de los artistas indalianos. Ahora bien, aprovechando la estancia entre nosotros del joven pintor valenciano Eusebio Sempere, y ante el interés de su labor, realizada durante su pensión en París, abro de nuevo la Sala, si bien por breves días, para dar a conocer la nueva modalidad artística de este inquieto pintor.

Saltó Sempere desde su casa, situada en una de las más recoletas plazas de Valencia, a París. En la ciudad-luz, Sempere frecuenta las exposiciones, visita los museos y así puede contemplar, a placer, todo aquél arco pictórico que va desde el Giotto hasta nuestro compatriota Miró, pasando por Braque, Picasso, Matisse, etc. etc.

Para muchos esta exposición será de verdadero desconcierto, para otros una lección más de pintura joven, de las que yo siempre procuro dar a conocer para, de este modo, agradecer el interés que el público y Valencia han demostrado a esta Sala, creada por mí precisamente para ponerla a tono con todas las inquietudes del momento.

Y ahora tú, visitante, si estos gouaches te ponen un poco fuera de ti, míralos con calma una

y varias veces y verás cómo poco a poco irás compenetrándote en la obra de este joven pintor, al que yo deseo una serie de grandes éxitos en esta su nueva visión pictórica.

JOSÉ MATEU

(8 julio 1949).

En el mes de julio de 1949, a mi regreso de París, mostré los «gouaches» que había traído como trabajo hecho en Francia, durante meses anteriores, a José Mateu, director de la galería valenciana de ese nombre.

Decidió exponer estas pinturas (realizadas sobre papel) aunque se había clausurado la temporada, como él mismo escribió en la presentación del catálogo.

Estos trabajos respondían al deslumbramiento que me produjo la observación de obras de tendencia no figurativa expuestas por entonces en las galerías de París, si bien las que más abundaban, eran las llamadas informalistas. Sobre todo, fueron producto de un somero análisis del cubismo y de los colores planos y del grafismo de Matisse. Pinté estos papeles, tomando colores e impresiones de la realidad, pero esquematizando las formas en geométricas onduladas o espirales, sin llegar a las tramas lineales que aparecieron tres o cuatro años más tarde.

Los títulos que dí a estos «gouaches», «ESPACIO», «ABSTRACCIÓN EN CUATRO COLORES», «TIEMPO EN COLORES», denotan simplemente el deseo de resumir y simplificar las formas cubistas y de llegar a la máxima pureza expresiva del color.

Es posible que el intento no fuese válido y por

ello, decidí destruir estas pinturas dos años después.

El resultado de esta muestra fue negativo en cuanto a los comentarios críticos que aparecieron en la prensa.

El periodista José Ombuena escribía en «Las Provincias»: «Puede suceder que este movimiento (el abstracto) sea fecundo —todos los movimientos artísticos lo son, aunque sólo sea como escarmiento en cabeza ajena— pero lo que sí se puede asegurar, es su carácter efímero, su impopularidad y también su antiaristocratismo». O este otro párrafo: «Buen cebo para captar la atención de las gentes curiosas. Sin embargo, y aunque uno esté curado de prejuicios ante cualquier arte, sea abstracto, concreto o con pintas, no puede evitar cierto íntimo regocijo ante este hecho por demás trivial, de que los pintores califiquen su propia pintura».

Hasta cuatro o cinco años después no volví a exponer en Valencia y aun ahora, sigo sin ánimo ni deseo de molestar o violentar la sensibilidad de ciertos recalitrantes levantinos.

EUSEBIO SEMPERE

(Marzo 1975).

En el número 26 de la revista «Cuadernos Hispanoamericanos» (Madrid, febrero de 1952) aparecieron, entre otros, los siguientes textos referentes a la Bienal Hispanoamericana de 1951. Tanto el primero, no firmado y de carácter programático según la revista, como el de Benjamín Palencia y el de Joaquín Ruíz Giménez, suponemos pueden ser estimados representativos del espíritu que entonces inspiró aquella manifestación.

DECALOGO

Vagamente aproximativo de la pintura joven

1. LA PINTURA EMPIEZA MAÑANA.
2. LA CREACION ARTISTICA, ES DECIR, EL ARTE NUEVO, CONSISTE EN «TRADUCIR» LA REALIDAD DE UNA MANERA INEDITA.
3. EN ARTE, LO QUE NO ES NUEVO NO ES AUTENTICO.
4. MUCHO CUIDADO CON EL DESORDEN: LA CLARIDAD ES LA CARIDAD DEL ESTILO.
5. EL DIBUJO NO ES LA FORMA, SINO LA MANERA QUE TIENE EL PINTOR DE VER LA FORMA.
6. CIERTAMENTE, NO DEBEN CONFUNDIRSE «EL TEMA» Y «EL MOTIVO» DE UN CUADRO. LA SUPERFICIE TOTAL DEL LIENZO ES EL UNICO **tema** DE LA PINTURA.
7. LA PINTURA NACE **desde** EL COLOR; ES DECIR, EL COLOR ES LA NATURALEZA PROPIA DE LA PINTURA.
8. ¡DEJADLOS! CONVIENE QUE HAYA VIEJOS. EN ARTE, LO UNICO QUE SABEMOS CON SEGURIDAD ES, JUSTAMENTE, LO QUE ELLOS NOS ENSEÑAN: LO QUE YA ESTA RESUELTO, LO QUE NO DEBE HACERSE.
9. LA MIRADA NO VE LA REALIDAD. LA MIRADA NO **lo ve todo**. LA MIRADA SELECCIONA, EN CADA UNA DE SUS CONTEMPLACIONES, LA REALIDAD DE SU PROPIA VISION.

y finalmente, 10:

PÁRA VER,
HAY QUE MIRAR
Y HAY QUE SABER.

DICE

BENJAMIN PALENCIA

Es imposible definir el arte si antes no hemos comprendido el instinto que lo germina; el artista suele ser vegetal, pero con frecuencia no es geómetra; el arte es raza y discurso.

La raza es destino, el logos es un providencial situarse en la historia; por la raza somos poetas y pintores, por el discurso buscamos el universo que corresponde a la emoción cósmica. Este universo nos lo ofrecen las posibilidades históricas creadas precisamente por la trascendencia de lo bello. Estas posibilidades son, y al ser, están exentas de lo relativo, pero su maternidad es inagotable.

Yo, como criatura, busco mi creación; mi creación es pictórica; pintar es desarrollar un germen. El pintor nunca tiene en su mano más que el germen de su pintura. Mi germen tiene un origen que no es el de mis ojos; mi germen está lleno de ardor y busca su norma: mi saber se la ofrece.

Soy raíz de tierra, de color, de cielo y luego soy dimensión. Mi obra mira a un olvidado firmamento. Amo al crear, porque me renuevo y porque ahí, en él, debo estar; mío es el fermento.

to; de mi ley es el trabajo; mi obra quiere ser testigo de su amor.

Primero fui joven, conocí doctores y mudé de maestros. Pero somos tiempo, y mudaremos, y empezamos a pensar. Nos movimos con otros hombres, y esperamos en sus palabras, creímos en ellas, luego sufrimos y llegamos a lo hondo, y aquellas palabras se quedaron atrás.

Fuimos con nosotros mismos y vivimos un amanecer causado por las fórmulas y por el dolor libresco; nos pusimos a amarlo. Por los corazones niños, de astros, de flores, de mañanas y de hombres pasan ahora nuestros caminos.

LO ABSTRACTO

Es una complicación de ciertas categorías intelectuales encaminadas a un olvido de la metafísica y de lo trascendente.

Lo verdaderamente abstracto es un camino que lleva y no que obliga. Es y se compenetra al contacto infalible de cada cosa porque le da existencia, pero nada crea.

Es aquel número y timbre que los pitagóricos dieron al universo y a sus elementos. Su realidad nace de aquella perfección que no se deja decir, de aquel inefable ser que descubre a través del imaginario equilibrio de la creación.

Lo verdaderamente abstracto no busca la geometría, sino el contacto intelectual que motiva el pensamiento geométrico; no busca la ley, sino la justa proporción con que se manifiesta lo inefable; la ley por la ley, es un juego que a lo más nos conduce a una plástica decorativa; lo

abstracto puede subyugar, nunca nos dará plenitud; lo que es puro y medido con norma, nos lleva hacia la alegría de las cosas del universo.

LO CONCRETO

Así, pues, entre lo abstracto y lo concreto no hay esa brecha que tantos quieren ver; la creación, al ser, tiene un orden. El orden es la comunicación del ser y del número. Quien se da al ser, se da al número. El hombre occidental resolvió hace mucho tiempo en el platonismo y luego en Leonardo y Miguel Angel, la magia intelectual del ser en el asombro del intelecto ante lo trascendente; luego el ser y el logos no son sino restos de una edad interminable y Augusta que el artista tiene que descifrar.

EL PAISAJE

En épocas anteriores, el hombre buscó en sí mismo ese orden; hoy nosotros no podemos hacerlo.

El hombre es una vía interior para llegar, y no puede detenerse en su propio contemplarse.

El hombre de hoy tiene que hallar su festividad en el silencio precedido por el trabajo de lo exacto y lo fecundo. Este silencio, como sugerencia hacia un orden perfecto, lo encuentra el hombre moderno en el paisaje. Por esto, yo me propongo: primero, hallar la mejor realidad de las cosas, la mayor plenitud de todos los seres; si buscara lo abstracto, no llegaría al ser, llegaría al dibujo; si me buscara únicamente a mí

mismo, buscaría lo que fui, pero lo he renovado; sé quiénes me engendraron y sé cuáles son mis obras; la historia me nutre, pero yo creo la mía, que se parece algo al movimiento actual.

España es un pueblo profundo, y necesariamente tiene que tener su lugar muy destacado en el mundo actual.

El instinto de nuestro paisaje necesita una profunda y luminosa geometría. Cuando España asombró el mundo con la epopeya de América y Europa, su pueblo tuvo una teología. Hoy la epopeya de su paisaje tiene que tenerla también, y esto hay que tenerlo en cuenta, que nuestra metafísica sólo puede venirnos de la línea de los grandes problemas: la caída y la nostalgia de Dios. En lo actual, el hombre se ha correspondido instintivamente con lo abstracto; ha hecho vilipendio con lo académico; la condición previa, pues, para un arte actual, es que no sea abstracto, ni sea académico; el arte tiene que llevarnos a la emoción de asombro ante el problema del existir, y ha de vincular a ello un teorema concorde con los hallazgos espirituales del hombre moderno.

Ser joven es ser llamado; ser joven es estar consigo mismo en la dicha más hermosa de renovar lo eterno.

ARTE Y POLITICA

por

JOAQUIN RUIZ-GIMENEZ

La Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte constituye la ofrenda de los artistas hispanoamericanos y españoles a la Reina Isabel, en el año de su Centenario. No es inmerecida esta ofrenda, porque en la «divina manera de gobernar» de la Reina se encuentra el módulo perfecto al que se deben ajustar las relaciones entre el quehacer artístico y el quehacer político. Cabría considerar estas relaciones en varios sentidos. La Reina Isabel, en primer lugar, organizó un inteligente mecenazgo al arte y a los artistas, que redundó en la creación de aquél espléndido modo de construir del Renacimiento español que lleva su nombre. Pero no se limita a favorecer al Arte, desde su esfera política, sino que traspasa también a ésta de belleza. En la corte de la Reina, una de las de mayor refinamiento espiritual que han existido en la historia, se ideó la expresión «buen gusto». Toda la empresa creadora del Estado fue concebida con un sentido de totalidad y proporción que la equipara a una obra de arte, a una melodía o a un edificio.

RELACIONES ENTRE ARTE Y ESTADO

Y es que entre el Arte y el Estado existen, por razones permanentes y ahora también por otras circunstanciales y propias de nuestro tiempo, vinculaciones que no pueden olvidarse. La educación del sentido estético es una de las tareas más importantes de los grandes poderes educativos, de la Iglesia y del Estado. No es suficiente una formación intelectual, mediante ideas; es necesario también estimular la actividad del espíritu creador de formas, y la capacidad para comprenderlas y vibrar ante ellas. Sólo así alcanzaremos una formación integralmente humana, en la cual los tres valores fundamentales de la Verdad, el Bien y la Belleza no se presentan divorciados.

ALCANCE DE LA MISION DEL ESTADO RESPECTO AL ARTE

Por lo que toca a la creación de las obras artísticas, el Estado tiene que huir de dos escollos, que no son sino reflejo de los dos eternos escollos de la política dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria. El primero se inhibe ante la Verdad, y también ante la Belleza; el segundo las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta.

Entre ambos peligros, la actitud a adoptar tiene que arraigarse en una comprensión viva, inmediata, de la naturaleza del Arte. Tiene éste una legítima esfera de autonomía, como expre-

sión libre del alma individual, en la cual no puede el Estado, por su propio interés, inmiscuirse. Lo auténtico es siempre impolítico; lo inauténtico en arte —esto es, lo no arraigado en la autonomía creadora— revierte a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política.

Unicamente, pues, ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándoles de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviarles de su propio ser, puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria. Lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estén atentos a sus valores propios, a aquellos en los cuales deben apoyarse para producir una obra fecunda.

Ambos peligros (el del tradicionalismo falsamente entendido como una petrificación de las formas antiguas y el del falso universalismo entendido como una superficial y cómoda afiliación a lo que el último grito impone) son dos especies de fugas de la autenticidad propia: una, fuga en el tiempo; otra, en el espacio. Son dos

encarnaciones externamente diversas, pero idénticas en su profundidad, del pecado capital de la pereza.

LA LUCHA CONTRA EL MATERIALISMO

Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es un arma esencial para la lucha contra el materialismo, al que llamaba Belloc «la gran herejía de nuestro tiempo». Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los Estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero. Si se logra que éste sirva a su dueño propio, el espíritu, por este sólo hecho, se convertirá en un aliado esencial de toda obra política cristiana.

LA CRISIS ECONOMICA

Especial actualidad cobra hoy el ejemplo de la Reina Isabel, como mecenas real, por estar agotado, o por lo menos muy disminuído a consecuencia de la crisis económica mundial, el antiguo mecenazgo burgués que existió durante el siglo XIX. Al abandonarla la sociedad, el Estado tiene que recoger la ilustre función de Mecenas, en su doble aspecto completivo y estimulante; desde la educación en centros formativos adecuados, hasta el encauzamiento de las inquietudes, pasando por la compensación y estímulo de los esfuerzos mediante el otorgamiento de premios y la organización de exposiciones.

ARTE Y SERVICIO

Dentro de los marcos diseñados, la ayuda estatal al arte no puede tener un exclusivo sentido económico. Es necesario contagiar al artista de anhelos de servicio y trascendencia; pero no imponiéndoselos desde fuera opresivamente, con lo cual la raíz misma del arte quedaría dañada, sino haciendo que sean el riego que nutra su vida. Un ilustre historiador de arte español ha dicho que el mundo es para nuestros artistas el escenario donde se despliega la grave aventura del vivir personal. Esta es, en esencia, la gran preocupación que debe orientar la política artística: hacer que el arte sea para sus servidores, no una ocupación trivial o una rutina, sino una «grave aventura», un factor dramático de su existencia, en relación con todo lo que ella tenga de mejor y de más noble, tanto en el orden individual como en el colectivo.

CONCLUSION

Creemos que esta Exposición significa una importante muestra de las posibilidades que en el mundo de la creación artística tienen hoy los pueblos hispánicos. Goya, padre de todo el arte moderno, es genuinamente nuestro, y a partir de él podemos y debemos dar acogida a todos cuantos sean artistas verdaderos, incluso a los más alejados.

La Generación del 36 ansía vivir y realizar la trilogía de la Verdad, el Bien y la Belleza. Entre estos tres valores no puede haber disociación;

no nos podemos contentar con una Verdad fea, con una Belleza mala. Si por el Imperio, como dice nuestro lema, se va a Dios, vayamos por los caminos del espíritu al Imperio único de la Verdad, del Bien y la Belleza.

Publicado por «Ediciones Cultura Hispánica» (Madrid, 1956), el libro «El Arte Abstracto y sus Problemas» recogía las conferencias del curso dedicado al arte abstracto en la Universidad Internacional de Santander durante el año 1953.

Reproducimos un fragmento del texto titulado «La Exposición Internacional del Arte Abstracto», de Manuel Sánchez Camargo, incluido en dicho volumen.

Como sabéis, esta exposición es una de las consecuencias del cursillo que se celebra en la Magdalena, en donde profesores, críticos y artistas contribuyen con su esfuerzo diario a hacer más claro el entendimiento común. Y he aquí que el hecho de dar lugar y cita para que exista el diálogo, convierte estos días en la vocación más espléndida que se puede apetecer. Muchos son los pros y muchos son los contras, muchas las afirmaciones y muchas las negaciones, muchas las mentiras y muchas las verdades; pero sobre la índole de los sumandos queda la suma y ésta sí que es fructífera y llena de enseñanzas para todos, porque la oportunidad de hablar y la de entenderse suele ser tan escasa que se hace necesario marcarla como un buen jalón en el caminar, y el nuestro, de firme andadura, es seguro y claro, bien ganado, y esperamos que bien entendido por todos en esta era de paz. Podríamos asegurar que en los talleres actuales de los pintores pocos cuadros son hechos con la pureza de estos lienzos que nos quieren presentar de una manera abstracta los más altos e íntimos sueños del hombre. Y sería curioso observar cómo en esta tendencia, y luego en las buenas discusiones de arte, se han oído confusamente clásicas citas de místicos y teólogos para hallar expresiones que recojan la aspiración de una manera definitiva. Y es

importante insistir que el acuerdo general con que puede soñarse sólo ha sido realizado en la apetencia de querer ligar el arte abstracto a la más alta expresión religiosa. Esto revela el ansia creciente del hombre hacia Dios, cuya presencia desea sin la más leve contaminación.

Un movimiento que basa y fundamenta sus estudios estéticos en la inmediata huída de una realidad y de un objeto y se aspira a la creación de un orden plástico donde nada intervenga—en algunos tratadistas ni siquiera la inspiración—, las comunicaciones del pintor con la pintura en sí tienen una importancia decisiva; aunque por exceso de límites y de fronteras no alcance en todas las ocasiones metas propuestas; pero que siempre, y en atención a su impulso, tiene a su favor una categoría que lo hace por demás atrayente. No es ocasión ahora de hacer un resumen de arte abstracto a partir de lo prehistórico o a partir de un movimiento que nace en nuestra época con marcado acento nórdico y pasando y repasando por varios «ismos» de carácter particular como el «orfismo», el «suprematismo», el «rayonismo» o de otros de carácter general como el «cubismo», el «neoplasticismo» o el «surrealismo», llega a ocupar y cada vez con mayor intensidad una de las páginas más amplias del arte contemporáneo, tan en gran proporción que del abstractismo se derivan, a su vez, una serie de apartados que le quieren dar forma y sentido diferente, y así, en estas horas apasionadas de conversación, hemos podido oír hablar de El Greco como un abstracto, y negar, por otra, a los geometristas la cualidad del abstractismo. Lo abstracto ahora puede llamarse de manera que sirva de sustan-

tivo a las calificaciones de otras escuelas anteriores, y hasta un mismo pintor, por ejemplo, el caso de nuestro Miró, el único artista español creador en el abstractismo y con obra histórica en sus evoluciones, encuentra ya diferentes denominaciones que le definen. Realmente cuando esta profusión de apellidos llega desde el abstractismo expresionista hasta el matemático, pasando por el impresionista o el simplemente espacial o celeste, es indudable que no nos encontramos ante la consecuencia antigua o reciente de un pintor o de varios pintores, sino ante el fenómeno trascendental de una perfecta evolución del arte, a la que ayuda la transformación de la vida y los nuevos medios del hombre y también acaso tristemente el creador de la angustia del mismo al compás y al paso irremediable del tiempo.

La exposición, en su parte española, es un buen ejemplo de la diversidad de fórmulas que andan en juego. Desde los cuadros de Laguna, acaso el más puro teórico del movimiento, hasta los ecos con apoyos realistas de Caballero, un buen panorama del arte abstracto tiene una representación. La tiene Millares, a quien en reciente exposición su prologuista ligó con antecedentes mironianos; la tiene Ciruelos, este recoleto pintor abstracto que dice necesitar el sonar de las campanas de Burgos para inspirarse, y que quiere emparentar su pintura con la sugerencia, la sola sugerencia visual de los vitrales góticos; la tiene Quirós, alquimista y degustador espectral de las formas; la tiene en su bello luminisismo Valdivieso; la tiene Saura, tan emparejado, tan bien emparejado a Tanguy; la tiene Gabino, en un interior constructivismo, al que

se le unen en méritos, Molezún y Luque; la tuvo ese gran artista perdido que fue Bernal, con resabios surrealistas y liristas muy acusados; la tiene Mampaso, al que le pudiéramos aplicar la calificación para algunos de sus cuadros de un personal geometrismo expresionista, y la tiene cada uno de los artistas españoles que han acudido a esta llamada abstracta con la sinceridad que la llamada merecía, ya que la trampa, por más que quiera esconderse y simularse, no pierde su carácter de engaño.

En un apartado feliz, que se haría feliz únicamente por la presencia, ya que ésta ha dejado de sentirse en muchos certámenes, mencionemos a la escultura, que si bien en la participación se resiente por causas ajenas a organizadores y artistas adscritos a un expresionismo del volumen, la de Serra, y la nueva de un santanderino, Azpiazu, a las que sirve de introducción, no de compañía en lo abstracto, la de Gargallo, cuya producción se halla colocada aquí como prólogo oportuno y homenaje a los que fueron iniciadores y precursores de ese noble deber que tenemos que es el de ir siempre más allá y de no poder, de simplemente querer ir más allá.

No falta la fotografía, cada vez con mayor ímpetu de incorporarse al arte. Es uno Saura, tan bien determinado en sus pinturas, y es otro Joaquín del Palacio, «Kindel», tan hondamente poético en sus abstracciones, con características poéticas que tan certeramente han querido llamarlas esenciales en lo abstracto los profesores Gaya Nuño y Sebastián Gasch.

Ha faltado, acaso, la más vital y fundamental

del arte abstracto, acaso su mayor razón de ser y de futura existencia: la arquitectura. Pero si han faltado los planos, no han faltado los arquitectos, ni han de faltar en los coloquios, ya que el cursillo es atendido por varios de estos artistas (insistimos en la necesidad de este nombre), y desde Carlos de Miguel a Rafael de Aburto lo abstracto tiene una magnífica representación y permite creer que la arquitectura será el fundamento del movimiento que espera lo mural como la mejor explicación y redención.

Otra vez ante la escultura se nos ocurre pensar que de ahora en adelante tiene que ser abstracta o sólo ya será imaginaria. Es el volumen el que exige de una manera absoluta el derecho de ser, sólo el volumen en el espacio con una significación concreta, y al decir concreta nos referimos a la última denominación de los últimos rectores del abstractismo.

Pero la glosa se hace imposible, y por ello nos limitaremos ahora a elogiar el examen de los cuadros extranjeros que han venido a dar importancia a la convocatoria de la exposición a la que han contribuido los Institutos Británico, Italiano de Cultura y Francés, y la Casa Americana. Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Cuba tienen una extensa y una intensa representación, Cleda Marie, Weber, Childs, Levre, Francis Rose, Giliolo, Istrati —uno de los más interesantes expositores con su fuerte mosaísmo colorista—, Dimitrenko, Ionescu, éste ya en puro trance de alcanzar el alba más ingenua de la pintura, Poliakov, y el hispanoamericano Cabrera, que ha conseguido no olvidar el verso ni la ofrenda del color y de la composición en las concepcio-

nes más exigentes del abstractismo. Todos forman un panorama casi perfecto, al que pone un contrapunto el italiano Peyrot a través de tres obras que representan el esquema, la frontera del fantasmismo de lo abstracto.

En el libro «Pintura española contemporánea (la nueva Escuela de Madrid)», publicado en Madrid el año 1954 por las Ediciones Cultura Hispánica, Manuel Sánchez Camargo incluía textos dedicados a Francisco Arias, José Caballero, Alvaro Delgado, Juan Guillermo, Enrique Herreros, Francisco Lorente, Juan Antonio Morales, José Picó, Agustín Redondela y Eduardo Vicente.

Reproducimos breves párrafos del «Pórtico» y del epílogo.

Escuela de Madrid es el título que dimos, hace unos años, a una agrupación de pinceles que justificaba geográficamente la frase, y la unión estética e ideológica que ésta implicaba, por crecer que dependían en el aprendizaje, plástico o espiritual, de tres factores maestros que se llaman Solana, Vázquez Díaz y Benjamín Palencia...

.....

De muy honda poesía —léase literatura, aunque el vocablo sea tan propio a equivocación— y de variadas renovaciones formales está informada la obra de estos pintores, a los que seguirán otros apellidos del mismo interés, grado y novedad, y que ya por ímpetu de conquistas plásticas hacen imposible que, pasados los años, se sepa cómo sufrieron, cómo lucharon, cómo vivieron, y cómo triunfaron...

El «Grupo Parpalló» se formó en Valencia durante el mes de diciembre de 1956, coordinado por el autor de esta recopilación y auspiciado por el Instituto Iberoamericano de Valencia, cuyo Secretario General era Adrián Sancho. Entre marzo de 1957 y julio de 1958 publicó cuatro entregas de la revista «Arte Vivo», y posteriormente otras y algunos catálogos amparados bajo la misma denominación del grupo.

El 12 de marzo de 1960, el grupo organizó la «Primera exposición conjunta de arte normativo español» en la Sala de Exposiciones del Ateneo Mercantil de Valencia, participando los miembros del «Parpalló» y sus invitados Manuel Calvo, Equipo Córdoba, Equipo 57 y José María de Labra.

La primera formación del grupo estuvo constituida por Agustín Albalat y Manuel Gil Pérez (fallecidos), José Marcelo Beneditto, Amadeo Gabino, Juan Genovés, Jacinta Gil, Víctor Manuel Gimeno, Joaquín Michavila, Salvador Montesa, Vicente Pastor Plá (fallecido), Pérez Pizarro (también fallecido), Luis Prades Perona, Juan de Ribera Berenguer, José Esteve Edo y Nassio. Por consiguiente, incluía artistas de Valencia, de Castellón y Alicante. Al publicarse la segunda entrega de «Arte Vivo» en julio de 1957, se habían agregado los nombres del decorador José Martínez Peris, de los arquitectos Juan José Estellés y Soler Boix, así como del pintor Salvador Soria, causando baja Amadeo Gabino: Al publicarse la tercera entrega se había incorporado el escritor José Luis Aguirre, con el pintor Monjalés y el organizador Juan Portolés, habiéndose producido ya el fallecimiento de Manuel Gil Pérez, así como la adhesión del doctor Ramón Pérez Esteve. Cuando se celebró su exposición de octubre de 1959 en la Sala Gaspar de Barcelona, el grupo estuvo representado por Andrés Alfaro, Vicente Aguilera Cerni, Isidoro Balaguer, José Martínez Peris, Monjalés (José Soler Vidal), Antonio Giménez Pericás y Eusebio Sempere.

Reproducimos aquí dos editoriales de «Arte Vivo», de julio y diciembre de 1957.

A más de uno habrá sorprendido el hecho de que nuestro Grupo insista con tanto ahinco sobre las relaciones entre la plástica, la arquitectura y el mundo de ideas que, a partir de esa problemática, va buscando una nueva integración. Esto quiere decir sencillamente que reconocemos el papel dirigente asumido por el movimiento arquitectónico moderno en la búsqueda de concepciones capaces de devolver al arte sus funciones más vivas y elevadas.

Del mismo modo que los arquitectos supieron extraer de los nuevos «ismos» figurativos (cubismo, neoplasticismo, constructivismo, etc.) el meollo de su búsqueda espacial, de idéntica manera que están estructurando las bases ideológicas y constructivas de un contorno de hoy expresado con el lenguaje de hoy, nosotros proclamamos la necesidad de que el artista plástico coopere con todas sus fuerzas en ese combate.

Lentamente, como producto de la discusión y el intercambio de puntos de vista en nuestro Grupo, los pintores, escultores, arquitectos, decoradores y escritores que lo formamos vamos tomando conciencia de nuestros papeles respectivos. En definitiva, hay un solo tema y un problema único: integración, que significa acometer de lleno y con absoluta sinceridad un

intento que nos coloque en la misma raíz de nuestras limitaciones y esperanzas.

Cuando hablamos de integrar todas las artes, pensamos realmente en el hombre para el que son cultivadas y en la humana condición de quienes las practican. Se trata de contribuir a la entereza del individuo disperso por las contradicciones de su contorno. Para ello hemos de aceptar los hechos que configuran nuestro tiempo y nuestra visión del mundo, desde la máquina hasta la nueva noción del espacio y el tiempo. Creemos que es imposible partir hoy de principios meramente formalistas. O nos llenamos de contenido, cumpliendo una función social indeclinable, o renunciamos a nosotros mismos.

Estamos tanteando un camino. Andando por él —incluso cuesta arriba y a contrapelo— recuperaremos para nuestra labor la dignidad ahogada entre las contradicciones del sistema. Arquitectos, decoradores, pintores, escultores y escritores tenemos el deber de inquirir la esencia de una nueva integración de las artes, contribuyendo así a la posibilidad de una vida plena y armoniosa.

ARTE VIVO
(Segunda entrega, julio 1957.)



Hasta aquí hemos venido hablando de «integración», como producto de una íntima colaboración y compenetración entre todos los partícipes en el avatar estético, arrancando de la noción matriz que define el mismo concepto de arquitectura. Creemos necesario un eje, un elemento básico para operar sobre él. Ese factor unitivo sólo puede proporcionarlo el pensamiento, la inteligencia, medio de comprensión en este aprendizaje permanente que es la única pauta posible para el hombre de hoy.

Cualquiera que vea o lea los trabajos de los componentes del Grupo Papalló, observará —dejando aparte acusados e inevitables desniveles— una manifiesta disparidad estética. Admitimos tales discordancias porque nuestro grupo no se ampara, como otros muchos, tras una coincidencia de criterio plástico, sino en la libertad para la búsqueda. Por eso, nuestra lenta renovación es la pequeña historia de los que decepcionan o merecen un margen de confianza, aunque haya de ser concedido largo plazo.

Esto quiere decir que nuestra estructura está hecha a escala humana. Sin embargo, ni somos eclécticos ni aceptaremos jamás —como grupo— esas posturas cerradas e inmóviles que son el comienzo de todos los academicismos, el primer síntoma de que algo empieza a dejar de

estar vivo. La primera condición de una época en crisis, en plena revisión de valores, es el inteligente inconformismo que conduce hacia una tónica experimental. Ahora bien, hagámoslo sin dispersión, seriamente, oscuramente si es preciso. Conservemos la escala del hombre y de la vida. Así, la experimentación que hoy pudiera parecer que nos aísla, tal vez nos esté uniendo más profundamente al latido del mundo; entonces, quizá la conformidad que alguien pudiera considerar refugio seguro, sólo sea la peor de las trampas.

Dentro y fuera del grupo, son todavía muchas las nociones básicas que deben ser aprendidas. Desde la idea integradora, hasta la escala y la investigación. La arquitectura moderna ha dado una pauta; ahora es preciso medir sus alcances, decidir nuestra participación en la empresa de la entereza, determinar los límites y la interdependencia entre la salvación individual y la colectiva, entre la pura creación y la necesaria cooperación. He ahí un repertorio parcial de los problemas planteados. El debate queda abierto y deberá continuar.

ARTE VIVO
(Tercera entrega, diciembre 1957.)

Organizado por el Instituto Iberoamericano de Valencia, y bajo el patrocinio del entonces llamado Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, durante el mes de mayo de 1956 tuvo lugar en la Sala de Exposiciones del Ateneo Mercantil de Valencia el «Primer Salón Nacional de Arte No Figurativo», subtítulo de una amplia muestra genéricamente denominada «Arte Abstracto Español». El catálogo incluía textos de José Luis Fernández del Amo, Juan Eduardo Cirlot, Sebastián Gasch, Manuel Conde, José María Moreno Galván, Luis Felipe Vivanco, Manuel Sánchez Camargo, Vicente Aguilera Cerni, Juan Antonio Gaya Nuño y Cirilo Popovici. Participaron los artistas José Ramón Azpiazu, Martín Chirino, Angel Ferrant, Eduardo Alcoy, Rafael Canogar, Francisco Ferreras, Luis Feito, José Gumbau, Santiago Lagunas, Manolo Millares, Carlos Planell, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Juan José Tharrats y Antonio R. Valdivieso. Aquí reproducimos los escritos de José Luis Fernández del Amo (a la sazón Director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo) y de Luis Felipe Vivanco.

ADVERTENCIA

El conjunto de obras que constituye esta exposición se ha reunido para la divulgación del arte abstracto. Muy poco de lo que se entiende por arte abstracto lo es verdaderamente. Cuando alguien sospecha mi preferencia por este arte, supone que en consecuencia me gustará la pintura de Dalí. Que el arte abstracto exija esta exclusión rigurosa no significa una completa restricción de su campo. Precisa, sí, una pureza de nacimiento, un rigor de origen, una única y prístina fuente de, ser en sí, su creación. Comienza en este estado de integral autonomía con que se forma un cristal. Por esa liberación por la que ya no hay más que la ley de su constitución formal.

Por el arte abstracto hemos sabido de esa ley inexorable del arte para todos los tiempos. Velázquez, Goya, Miró. Esta ley por la que el arte sólo es arte, y no acaricia la barriga de nadie, ni se confunde con ninguna otra sensación.

Cuando usted oiga música no pretenda ver colores. Cuando vea colores no quiera saber historia. Aquí todo es conquista del espíritu en una función plástica.

No quiera ver pintura, ni escultura, ni acuarela, ni grabado; artes clasificadas. Acuda con ca-

pacidad de asombro y permeabilidad para la sensación de lo plástico. Para ver paisaje salga al campo, y no se ponga delante de un bodegón si no espera comerlo.

El artista le ha ganado a usted por la mano, la intuición del procedimiento. Su puesta en acto de creación, le ha valido poder sorprenderle. Le ha traído en su obra «eso» que usted ha de contemplar sin acordarse de nada.

De la nada se crea el arte abstracto y con todo se adereza para su función plástica.

Esta colección de obras dice bien con cuanta diversidad de maneras —infinito en su campo— el arte abstracto es procurador de valores, con cuya revelación usted podrá después hacer descubrimientos de lo plástico. Esa belleza que solo se percibe con el prisma de la inteligencia. Le enseñará, por ejemplo, a gozar la belleza en un panorama de La Mancha, sin anécdota, sin historias; el puro juego de formas y colores y la metafísica de sus esencias.

Habrà una exigencia espiritual más, una necesidad superior más en su vida. Y la vida será mejor para usted y para los demás.

Así no les he dicho nada de lo que es el arte abstracto, pero les he prevenido para lo que han de ver. Cuando se define un arte, ya está concluído, ya es historia. Aquí se trata de suscitar su popularidad; no porque la necesite el arte, sino porque le sea imprescindible a la vida.

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO.

(Director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

PLANTEAMIENTO RADICAL DE LA PINTURA ABSTRACTA

Según Heidegger, la obra de arte como transcurrir de la verdad es la oposición o disputa fundamental entre mundo y tierra. Mundo es el descubrimiento de la mirada del hombre (teniendo en cuenta que entre el mirar y el ver hay, según la expresión de Machado, una tercera cosa: la imaginación). Y tierra es la materia opuesta con la que hay que contar, lo que llamamos los valores plásticos. Históricamente, el planteamiento de la pintura abstracta —opuesto al del surrealismo— vuelve a tener en cuenta los valores plásticos, y la imaginación del pintor sigue funcionando dentro de la mirada descubridora del artista. En este sentido podemos decir que el abstracismo es un último esfuerzo para no perder contacto con la tierra. El cuadro abstracto es un aumento de realidad porque sigue siendo universo humanizado o resuelto por la imaginación plástica del hombre. Al resolver sus nuevas formas abstractas o absolutistas, esta imaginación no persigue ningún fin práctico o de satisfacción material, sino de liberación del espíritu. Al humanizar así al resto del universo, el hombre sigue humanizándose a sí mismo, es decir, sigue oponiéndose a la ame-

naza de deshumanización materialista y en masa. Frente a la tesis de la deshumanización del arte, el escultor Ferrant ha denunciado que lo que se deshumaniza es el hombre, y el arte, en cambio, sigue siendo uno de los pocos reductos en que el hombre funciona específicamente como hombre y no sólo como animal superior. Según Ferrant, no ha sido el arte el que, deshumanizándose se ha apartado del hombre, sino el hombre el que, deshumanizándose, ha llegado a desentenderse del arte y del sentido vivo de las formas.

Para Wasili Kandinsky, el pintor más importante de la primera obra del abstractismo, la forma abstracta sigue siendo una representación, pero no del mundo exterior, sino del mundo interior humano, infinitamente más vasto que el otro. Sin embargo, no debemos confundir esta representación de Kandinsky con las imágenes también interiores de los surrealistas. A éstos les resulta indiferente la procedencia de la imagen, llegando a manejar imágenes naturalistas mutiladas y entreveradas. El surrealismo se queda en la actividad, mientras el abstractismo reside en la forma. Kandinsky es un abstracto desde su necesidad de crear y no al revés, por eso lo que elimina de su pintura son todas las imágenes que se interponen entre él y esa pura necesidad interior. Después, esa misma necesidad da origen a un nuevo mundo de imágenes que se organizan tal vez como las antiguas, pero poseen una significación espiritual más absoluta.

Frente a Kandinsky, que representa el abstractismo intuitivo y musical, el pintor holandés Mondrian representa el abstractismo como esti-

lo. De hecho, la revista del grupo holandés se ha llamado así: *Estilo*, y el teorizador del grupo, el arquitecto y pintor Theo Van Doesburg, ha dado esta estupenda definición de *estilo*: *Estilo es contemplar la verdad en paz*. A esta contemplación en paz de la verdad tiende la creación absolutista de Mondrian. También él concibe el cuadro plásticamente como una expansión de la pura actividad espiritual, pero sometiendo los elementos y hallazgos intuitivos a una elaboración racional y consciente. Para Mondrian, ser pintor es partir de lo más profundo de sí mismo, de la propia consciencia plástica. Precisamente Mondrian ha sido, si no el inventor de la expresión *conciencia plástica*, el que le ha dado más amplia explicación en sus escritos. Lo que admira Mondrian en los pintores del pasado es el supremo equilibrio de la forma. «La cultura, según él, avanza en la medida en que sentimos la opresión de lo trágico». En el orden de la naturaleza es imposible liberarse de lo trágico. En el orden existencial o de la vida del hombre, esta liberación no puede ser más que relativa. Sólo en el supremo equilibrio de la forma artística la liberación existencial de lo trágico puede ser absoluta. Este es el verdadero sentido de su pintura: liberación de las condiciones trágicas de la existencia humana. A pesar de su apariencia geométrica, se trata de una pintura hondamente existencial, y su grandeza estriba en lo que podríamos llamar su dialéctica interna de la serenidad. En vez de adentrarse, como el pintor expresionista, en el drama mismo de la conciencia —para permanecer en él—, en vez de aborrecer o despreciar la existencia real como el surrealista, Mondrian, a través de su dialéctica de la se-

renidad, logra eliminar todas las situaciones particulares en el equilibrio de una forma total que conserva, gracias a su tensión interior, su referencia a todas ellas. Por eso no se trata de una pintura deshumanizada, sino de una exaltación del espíritu que a través de sus debilidades reconoce su capacidad de superarlas. A la existencia humana la amenazan siempre lo mismo su propia naturaleza que los acontecimientos exteriores, y Mondrian quiere conquistar un terreno donde el espíritu encuentre una satisfacción semejante a la que el progreso material proporciona al cuerpo. Con una diferencia radical para el cuerpo, la felicidad consiste en la satisfacción del placer, en el confort y la comodidad —se trata, en definitiva, del animal humano satisfecho—, mientras para el espíritu la felicidad consiste en esa contemplación de la verdad que proporciona el estilo.

Un cuadro abstracto es tal vez difícil de entender, pero una vez entendido nos instala en una de las dimensiones más exigentes de lo humano.

LUIS FELIPE VIVANCO

DECLARACION DE 1957

En 1957 se constituyó el grupo «El Paso», inicialmente integrado por Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Concepción Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano y Antonio Suárez, así como por José Ayllón y Manuel Conde.

La constitución final del grupo fue la siguiente: Antonio Saura, Manolo Millares, Rafael Canogar, Luis Feito, Manuel Viola, Manuel Rivera y Martín Chirino.

Reproducimos aquí su primera declaración de 1957 y el manifiesto publicado en 1959 en el número monográfico que dedicó al grupo la revista «Papeles de Son Armadans». Como se verá, también lo suscribimos Cirlot y yo, que no pertenecemos nunca al grupo.

El grupo se disolvió en mayo de 1960, haciendo pública una comunicación final en la que reivindicaba el haber contribuido a la creación de una «nueva situación» que invalidaba las declaraciones anteriores.

DECLARACION DE 1957

«El Paso» es una agrupación de artistas plásticos que se han reunido para 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.

«El Paso» organizará una serie de exposiciones, colectivas e individuales, de pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como también homenajes a los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros. Fin primordial de nuestra tarea será la celebración de un salón anual agrupando todos los artistas, tanto españoles como extranjeros, que consideremos de interés, y la publicación de un boletín de información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo.

Escritores, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida

nuestra actividad desinteresada. Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada.

«El Paso» no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia el futuro arte más español y universal.

MANIFIESTO (1959)

(Un primer manifiesto fue reproducido, parcialmente, en diversas revistas. Publicamos ahora el texto íntegro corregido del segundo que, según carta de Antonio Saura a C. J. C., puede considerarse como definitivo.)

«El Paso» es una «actividad» que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español.

«El Paso» nace como consecuencia de la agrupación de varios pintores y escritores que por distintos caminos han comprendido la necesidad moral de realizar una acción dentro de su país.

«El Paso» luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la artificial solución de la emigración artística, etc.)

«El Paso» pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista.

Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas.

Vamos hacia una plástica revolucionaria —en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión—, que responda históricamente a una actividad universal.

Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos «abstracción-figuración», «arte constructivo-expresionista», «arte colectivo-individualista», etc., nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos.

Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo.

Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época.

Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una «nueva realidad».

Y hacia una anti-academia, en la que el espectador y el artista tomen consciencia de su responsabilidad social y espiritual.

«El Paso» estará atento a todas las manifestaciones que surjan a fin de poderlas incluir, si lo merecen, en la actividad del grupo.

La acción de «El Paso» durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país.

Canogar,
Conde,
Ayllón,
Cirlot,
Feito,

Millares,
Viola,
Saura,
Chirino,
Rivera,
Aguilera-Cerni.

PROPOSITO EXPERIMENTAL 1956-1957

En septiembre de 1957, con motivo de su participación en la IV Bienal de Sao Paulo, el escultor Jorge de Oteiza escribió el siguiente texto programático, publicado en el catálogo de su aportación personal.

PROPOSITO EXPERIMENTAL 1956-1957

A Juan Huarte y Charo Jiménez de Huarte

LA ESTATUA COMO DESOCUPACION ACTIVA
DEL ESPACIO POR FUSION DE UNIDADES
FORMALES LIVIANAS.

Ensayo, precisamente, este tipo de liberación de la energía espacial en la Estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la desocupación física de una masa, un sólido o un orden ocupante, por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre, a favor de la Estatua, o de un espacio bajo condiciones que la Estatua necesita librarle, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación.

Parecerá que rechazo como ilegítimo el sistema contrario, el de la división de la masa, y así es. El paralelismo entre este enfoque para la liberación espacial de la energía estética y el de la liberación de energía en la Física nuclear, parecerá también evidente. Lo es y aun con anticipación en el terreno artístico. Hemos ya olvi-

dado aquellos años en el terreno artístico. Hemos ya olvidado aquellos años en que la figura en el arte parecía caprichosamente engordar, exagerar su pesadez: se estaba configurando un verdadero isótopo de la estatua griega —la trasestatua—, que permitiría volar su núcleo por perforación —creación del vacío por fisión del cuerpo tradicional pesado— y que la obra monumental de Moore, destacándose oportunamente, popularizó. En la grandeza de ese expresionismo actual no está, sin embargo, la estatua nueva. Una estatua nueva no es la alteración de una anterior. El expresionismo es una prolongación pero no un nacimiento. Nace la Estatua por una forma nueva y necesaria de pensar el Espacio. Y antes que la misma idea de algo nuevo que la estatua pueda traducir, la Estatua es algo, por sí mismo, capaz espacialmente de ser. De nada sirve que el escultor trabaje —el ingenio y el capricho del escultor—, es preciso que la escultura sea, con su primera, actual y más desnuda objetividad.

SITUACION ESTETICA

La verdad en Arte, es ante todo, una verdad estética, sobre todas las verdades personales del artista. La historia de la Escultura la hace un sólo escultor, que cambia de nombre personal. La escultura de hoy quiere tener demasiados nombres, distintos e importantes a la vez. Pienso así, pues creo que es la Estatua la que hace al escultor y no el escultor a la estatua. Lo más difícil de nuestro esfuerzo es por descifrar la naturaleza de esa estatua sólo sospechable en el espíritu de su tiempo y a través de datos de la

más diversa naturaleza, siempre distinta a la que nosotros tenemos la responsabilidad de averiguar y de producir.

Así juzgada nuestra tarea, la lista de nombres en la creación contemporánea, queda muy reducida, íntimamente relacionada y en un mismo campo abstracto y experimental.

KANDINSKY

En este campo experimental, tenemos como precursores a Kandinsky, Mondrian y Malevitch, fundamentalmente. Ellos, todavía, son más justificación de nuestra obra que nosotros confirmación del tiempo que de ellos nos separa. Es el drama de nuestra situación actual. Seguimos utilizando a Kandinsky como si sus ideas fuesen verdaderas anticipaciones: Expansión espacial y flotabilidad formal, como caracteres visibles de una sustantiva y contemporánea naturaleza artística, en Kandinsky significan, contrariamente, grave limitación para nosotros. Son una solución de continuidad con el Cubismo, una engañosa ruptura, que aquí tratamos de aclarar.

MONDRIAN

El concepto espacial de Mondrian es idea acabada del plano y tampoco podemos servirnos de él. Repudia la nueva cinética de grupos inestables sobre fondo vacío de Malevitch, para reducir la pintura («antes que nada») a su anatomía definitivamente ortogonal y estática, de la que extrae, en uniforme operación plástica, el

juego lineal y la cuadrícula esquelética y tirante de sus composiciones equilibradas, esquemáticas y fijas. En 1917, vemos con profunda emoción, cómo roza un instante el vacío de Malevitch, con su «Composición en azul», sus cruces y rayas en aislados y reducidos signos. Pero el destino Mondrian no es apertura nueva del espacio sino verja independiente que no cierra ni abre nada. Tan inactual resulta acudir hoy a la experiencia Mondrian como a cualquier definición independiente, tal, en 1890, la de Maurice Denis, sobre el cuadro («Antes que nada la pintura es una organización plana de colores, etc.») y a la que seguimos recurriendo, por la crítica más responsable, como principio de una explicación de lo Abstracto. Lo que señalo como error posicional inadmisibles es ese «antes que nada» cuando se trata de definir algo formalmente, puesto que, formalmente algo, es siempre «después de», después de deducir funcionalmente ese algo. Una estatua, una pintura, actuales, serán lo que su nuevo funcionalismo decida como nueva consistencia estética.

MALEVITCH

Malevitch significa el único fundamento vivo de las nuevas realidades espaciales. En el vacío del plano nos ha dejado una pequeñarr superficie, cuya naturaleza formal liviana, dinámica, inestable, flotante, es preciso entender en todo su alcance. Yo la describo como Unidad Malevitch. Si el pintor creyó producirla con su intención, es ya hora de razonarla.

LA FUNCION DE ANTES QUE LA FORMA

La Unidad Malevitch es un cuadro irregular con capacidad para trasladarse por toda la superficie vacía mural, en trayectos diagonales. ¿De dónde le viene a esta forma su cualidad dinámica? Sencillamente, desde su exterior, donde un desarrollo previamente planteado, en diagonales, como función dinámica del muro total, ha salido en busca de lo que era una representación estática en cualquier lugar elegido en el plano por el pintor, para conformarla a su nueva función.

Ahora bien, en consecuencia, si nosotros deseamos ampliar su acción espacial, puesto que esta forma se traslada diagonalmente por todo su plano mural, pero es incapaz de salir de él, ni proponerse una rotación, debemos comenzar por definir su nueva función espacial y desde su exterior, desde la estructura lineal de su hiperespacio, desde nuevas diagonales posiblemente incurvadas sobre el plano, habríamos de hacerle llegar el estímulo que la transforme en su nueva condición formal. La solución de una cosa está fuera de sí misma. Es la función la que crea la forma. Para nuestra Biología del espacio, jamás debiéramos haber olvidado este principio de biología general. En el arte contemporáneo hemos creído que la anatomía formal podía preceder a una fisiología del espacio, a una imaginación funcional.

AMPLIACION FUNCIONAL DEL MURO

En 1944 reuní en un informe (*«Carta a los artistas de América.—Sobre el arte nuevo en la*

postguerra.» Revista de la Universidad de Popayán, Colombia) mi pensamiento sobre la nueva naturaleza espacial de nuestro trabajo, que me ha servido, en 1956, para reconocermé en Malevitch, poderme identificar con él, y ahora, replantear mi obra sin las vacilaciones aquellas por lo menos, que al razonamiento estético le corresponde eliminar. Sostenía, ya entonces: «Sus poderes espaciales los recibe el Muro del exterior.» «Un sitio en el espacio, siempre que los problemas espaciales del artista están organizados para esa revelación». «El desarrollo público de una obra, depende de las leyes que rigen del espacio anterior al Muro, el cual debe ser calculado y trascendido de manera que el espectador, por primera vez en la historia del Arte, queda incluido activamente en la composición virtual por la que se reanuda incesantemente el tráfico de las formas, que se orientan en direcciones incurvadas. El nuevo Muro ha de resultar así siempre un fragmento de un sistema abierto, de un equilibrio descompuesto, inestable y que se va restableciendo en el exterior». «El Muro es el corte físico de un espacio cilíndrico (?) preparado con los datos que el artista ha de proyectar».

En 1947, completaba («Informe sobre mi escultura»; Revista Cabalgata, último número de su publicación. Buenos Aires): «El hueco en escultura corresponde espiritualmente a la reaparición del sentimiento trágico al concluirse la herencia de un sistema tradicional». «El vacío ha de ser objeto de un nuevo razonar plástico». «El hueco deberá constituir el tránsito de una estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro. De la estatua pesada y cerrada a la

estatua liviana y abierta». «En todos los órdenes, hoy la solución de una cosa está fuera de sí misma. A una concepción del universo que nos lo muestra en expansión constante, corresponde una estatua en constante dilatación estética».

Esto respecto a la idea de expansión espacial en la pintura como en la Estatua actual. En cuanto al concepto de ingravidez —flotabilidad en la línea de Kandinsky—, si nos importa precisarlo desde fuera del concepto de expansión, señalaba en el mismo lugar (Cabalgata): «si tres puntos son suficientes para garantizar la estabilidad material de un cuerpo y si una estatua, en su función espiritual, es la lucha contra la gravedad, contra la caída, contra la Muerte, más de tres puntos de apoyo, representan lo incompleto de la victoria del escultor». Y añadía este medio error que rectificaré en seguida: «Una estatua con este principio podrá rodar como un tornillo, completando así sus episodios, apareciendo siempre de frente, renovando sus tres puntos de apoyo, pero sin multiplicarlos jamás». En efecto, respondían a este concepto mis obras de entonces. No las de hoy. Si la estatua puede rodar, aun siendo abierta, significa que por fuera, pero cerca, hiperespacialmente, está cerrada. Si no contradice esto al concepto de expansión, por lo menos lo limita. Implica, asimismo, una predisposición al movimiento. Y el movimiento no es naturaleza estética. Más tarde, por el camino del ensayo, para eliminar uno de los tres puntos de apoyo, di con los dos medios discos (Cat. 9) como aparato inestable sobre dos puntos, que podía considerarse como

principio lógico de la movilidad en la estatua y que he traducido como concepto de flotación.

Me he permitido citar estas ideas mías, porque estoy tratando de ajustar mi escultura a la esencia, impersonal, de la estatua, en la imaginación espiritual de nuestro tiempo. «Las cosas, los entes —explica Ortega— se anticipan a toda ocupación nuestra con ellas, pero el ser, la esencia, es algo que tiene que ser buscado por el hombre, que si encuentra, es al cabo de un esfuerzo a veces penosísimo». Me parece que, sin gran esfuerzo, estamos deduciendo de nuestros precursores, conceptos que a ellos, además de haberles costado mucho, a pesar de su apariencia actual, no nos sirven.

ESPACIO Y COLOR DESNUDOS

En 1965, cuando pude reiniciar mi escultura, advertí que caía involuntariamente en un Malevitch, el Malevitch de hace cuarenta años, y que lo mismo sucedía a los artistas que consideraba más avanzados y le acababa de suceder a Le Corbusier, al mostrarse con mayor independencia plástica en su Capilla de Ronchamp. Intenté un replanteamiento de Malevitch, desde mi vieja ampliación mural que, acabo de resumir, y fijé unas conclusiones que cifré aproximadamente en este poliedro (Cat. 12), con destino a hacerle desaparecer su parte sólida y negra, equivalente a la parte anterior del Muro y pasar, de mi serie de poliedros abiertos, a los poliedros vacíos. Permanecía la cara triangular, gris, y la cara curva, blanca. Las conclusiones para el Muro, eran: Razón estética: El Muro, corte resumen de

un hipespacio compuesto limitado por una pared ideal anterior y otra posterior y más próxima al Muro. Las formas elementales y solas viven dentro del vacío, desde una biología ahora rudimentaria. Como en un espacio congelado intencionalmente, hibernado, se despiertan, nacen como matrices de un medio espacial nuevo, aprendiendo a organizarse, se declinan, trascienden. Razón física: el Muro es gris. El negro no está en el muro físico, es la pared anterior. La posterior es blanca. Son los tres colores desnudos, fundamentalmente espaciales, abstractos, desocupados, precisamente los que, mucho más tarde, leería que Kansinsky los designaba como no-colores. (En 1936, corregí para mí los tres colores que en una tabla de correspondencias entre la superficie y el color, el Bauhaus señalaba como fundamentales: el rojo, el azul y el amarillo. Lo hice entonces por un instinto espacial, experimental. Hoy comprendo su clara estirpe psicológica, antiespacial y ocupada, que el Bauhaus tomó de Kandinsky y divulgó).

El gris corresponde al juego diagonal del Muro. El Muro es gris, «triangular», y a él le pertenece la misión cinética en el plano. La Unidad Malevitch, con su diferente capacidad para situarse, es el agente formal. El negro pertenece al sistema anterior y ortogonal del plano. El blanco a las incurvaciones, negativas y positivas, al fondo, nunca como fondo de perspectiva lineal, sino por intensidad de inmersión espacial y por velocidad o incurvación, por presión funcional de fuerzas a resumir muralmente.

Ahora es cuando el problema pintura cuenta con un régimen rector abstracto. Ahora es

cuando un amarillo, un color como ocupación espacial, puede ser administrado, citado y dominado.

En la Exposición Internacional del Premio Guggenheim (París, noviembre, 1956), se me hizo por vez primera visible, la intención de adelantar el plano de la pintura en los artistas más importantes. Pero el sistema me tuvo que parecer erróneo y teatral. Salía esta pintura del Cubismo como una figura que sale de espalda por la pared. Y, sin embargo, la ruptura con el Cubismo la había realizado Malevitch. Pero allí era Kandinsky quien se manifestaba. Inmediatamente, al regresar, preparé unas maquetas de vidrio.

LA PARED-LUZ

Unas maquetas eran, simplemente, unos vidrios planos superpuestos, con Unidades Malevitch, recortadas en papel e intercaladas. Y las dos que reproduzco, aproximándome a la idea de mi espacio mural compuesto: un vidrio plano entre dos curvos y un juego de unidades formales distribuidas y cambiables en su interior. Observo cada maqueta con distinta iluminación. Con una luz artificial de lado y con el sol alto, el resultado es impresionante. Toda la pintura plana sobre el vacío, desde Malevitch se nos revela de una rigidez mortal. Lo que era vacío plano, aquí es sitio orgánico, estética topología. El aire se ha convertido en luz. El vacío, en cuerpo espacial desocupado y respirable por las formas. Aquí, una forma, puede ensayar un giro completo, avanza, se traslada, retrocede, se pone de perfil y se vuelve. Proyecta y recibe

sombra. La sombra crece o disminuye, se hace más intensa y se completa con una misteriosa zona de penumbra. La penumbra se agujerea de luz. Las formas, como peces sumergidos, viven, se desplazan, se expresan y definen.

¿Con qué pintura puedo relacionar lo que observo en este vidrio? Las cosas aquí suceden distinto en apariencia a como yo me figuraba. En realidad, no debo encontrar más que aquella que desciende de Malevitch. Y la he encontrado. Pero yo esta línea la considero cerebral y no de la intuición. Y aquí encuentro a los que yo consideraba sencillamente intuitivos. Sólo suprimo esta contradicción cuando comprendo que la línea racionalista, la del formalismo más espacial y abstracto, viene con la carga romántica de Kandinsky. Pienso en los pintores de la Exposición Guggenheim, particularmente en un fragmento central del friso de Mortensen. Había allí un sutil ejercicio para la transparencia del plano físico. Con mayor racionalismo experimental (quizá, las formas más sueltas, en función del vacío original; menos sólido y caliente el color aquí donde la dureza de la falsa perspectiva lienal de todo el friso, casi desaparece), ese pedazo central y solo, de Mortensen, era el verdadero premio, como revelación experimental en estos momentos. Pero no veo a Mortensen en este vidrio, es que no procede de Malevitch sino de Kandinsky. Pero en el juego de sombras que rodean a las unidades formales aisladas, en estas ampliaciones de penumbra formal, reconozco esa fosforescencia misteriosa de las formas de Manessier y el juego lícito y la fortuna experimental de sus superposiciones, que me figuro inconscientes e instintivas. Me fi-

guro la ganancia que, a veces, supone para el encuentro de recursos y soluciones formales, la carencia de un verdadero espíritu analítico y cerebral. Le ha favorecido seguramente a Manessier, confundir este vacío Malevitch, que todavía no era luz, con la luz. Dorival, hablando de Manessier, y desde una zona estética totalmente ajena a la mía, dice: «La luz no solamente es fenómeno físico que ilumina los objetos, es cosa espiritual, y más todavía, agente de espiritualización».

Y está aquí Stäel, con el halo emocionante de sus formas tocadas por una presión expansiva, con el estremecimiento o temblor de una nueva vida espacial. Y veo también que se define un Ubac, clarísimo los cortes vacíos de un control hiperespacial semejante a un voceto mío («Control hiperespacial de la Unidad Malevitch» con su «Tableau aux fragments d'ardoise, 1955»). Quizá veo más, pero no conozco el nombre de los que van a venir. El Muro futuro es para mí este plano como un corte de luz fundado en el gris para la creación formal, condensación y vacío, calculada desde un orden exterior y pluridimensional.

Y VUELVO A MI ESTATUA: la pienso como este espacio desocupado que puede observarse en la reproducción de la maqueta de vidrio y que he marcado con una equis.

DEL ESPACIO OCUPADO A LA DINAMICA DEL VACIO

Una verdadera ruptura con el Cubismo: Tatlin, Malevitch. El Cubismo ha ocupado formalmente toda la pared física de la pintura, son formas

llenas, yuxtapuestas y trabadas. Un planismo denso. Picasso está ocupado en la creación de unos relieves figurativos y collages, Tatlin, en Moscú, observa estas últimas producciones de Picasso. Miles de pintores las están viendo. Pero es Tatlin (1913), solamente es Tatlin, quien levanta unas esquinas de los collages, quien despegando unos planos enteros hasta la altura de los relieves. Y, Tatlin, sustituyendo estos planos, en materiales de escultor —madera, estaño, hierro— construye el primer objeto espacialmente simple y abstracto, el primer relieve-pintura, hijo directo del Cubismo, con nueva y menor densidad formal: planos formales sólo parcialmente sujetos al fondo, con campos por primera vez compuestos con el espacio exterior.

Ahora es Malevitch (1915), que observa estos relieves abstractos, impuros como pintura. Es Malevitch, que se detiene en este aire intercalado entre los planos materiales y que él decide aislar, cortando las piezas fundamentales (sin terminar de despegar en el ensayo de Tatlin) para reintegrarlos, uno a uno, el plano físico y vacío de la pintura. De este primer grupo de planos independientes, concretará Malevitch su Unidad formal dinámica, primera señal auténtica de una nueva biología del plano, después del Cubismo.

La falsa ruptura con el Cubismo: Kandinsky, Doesburg. El pensamiento de Kandinsky (1912, «De lo espiritual en el Arte») se produce desde la vieja situación histórica y formal del Cubismo, representa el estiramiento romántico de una mecánica formal que no se podía comprometer en asumir funciones tan distintas a aquellas que debía su verdadera razón de ser, funciones ra-

dicalmente superiores, y que el tiempo iría precisando con claridad y rapidez. Pero en aquellos momentos heroicos de la iniciación abstracta, se mezclan y confunden los propósitos, se precisan mucho mejor los resultados de su propia definición. Es por esto que hoy, para una lógica continuidad, sea más urgente en nosotros, que nuestros mismos resultados inmediatos, nuestra preocupación en definir y orientar nuestra tarea.

Cuando Doesburg introduce el agente dinámico de su línea oblicua en el plano Mondrian no traiciona al pensamiento de Mondrian, sino al de Malevitch. Esa línea oblicua era el agente ideal, el estímulo funcional que, sin ocupar el plano vacío de Malevitch, había proporcionado nueva cualidad dinámica a su unidad formal aislada. Esta costosa independencia queda así rota, por lo menos desnaturalizada, encadenada al plano Mondrian. Pero pareciera como si el mismo Malevitch hubiera previsto esta confusión, en la que él también cae y quisiera defenderse. En la que también ha caído el arte contemporáneo. E insiste en estas dos emocionantes afirmaciones: «1915. Cuadrado negro sobre blanco», reiteración física de la extensión formal. Y «1918. Cuadrado blanco sobre blanco», reiteración metafísica del vacío. (El espacio, conciencia metafísica).

DESVIACIONES ACTUALES

El pensamiento de Kandinsky ha llegado a ser guía del artista contemporáneo. Por esto, en lugar de una Estética (raíz metafísica) nos esta-

mos conformando con una Psicología del Arte (destino óptico de una Física de la representación). Propósito, vocabulario, técnica como una impropia adaptación en la actualidad del Cubismo sobreviviente en la profecía (expansión y flotabilidad) de las deducciones de Kandinsky. A saber: a) «De la extensión que puede alcanzar un espacio por medio del dibujo.» b) «Del color, que empleado convenientemente, se adelanta o se retira, y hace de la imagen un ser flotante en el aire.» Funda su pensamiento en «un deseo —que atribuye al Cubismo— de escapar a la limitación y a superar la pintura sobre una sola superficie, después de haber suprimido la tercera dimensión», y en cómo, el Cubismo, «convierte las superficies triangulares en pirámides».

Es así como podemos explicarnos a la pintura actual, no pudiendo adelantarse al plano sino en combinaciones cerradas con resonancia histórica de viejas perspectivas o escenarios que precisamente el Cubismo había logrado desmontar y que, ahora, reaparecerían volteados de espalda, empujados hacia fuera, en esta especie de prolongación (Mortensen, por ejemplo) de un Cubismo hemiédrico, con su dura geometría saliente de diedros y vértices que el pintor —sólo el seguro instinto del pintor— se fuerza por no cerrar, faltándole el vacío que ninguno de sus planos podrán proporcionarle desde su llena y anterior ocupación espacial. Ocupaciones amarillas, rojas y azules, que no hemos sabido rectificar. Porque una investigación abstracta comienza en abstracto por el vacío. Y el vacío no se ocupa, no se pinta, se piensa. Se piensa con el «no-color». No podemos renovar

el espacio si no somos capaces de desnudarlo, como operación previa, estética, de la inteligencia. Diseño, pero del espacio.

NATURALEZA Y ARTE

Así, en la investigación abstracta no hemos terminado de desalojar «lo figurativo». Desde el principio, nuestros precursores, han seguido proporcionándose sus temas de trabajo desde la Naturaleza. No eran los mismos del período anterior del Cubismo, cosas y rostros de la Naturaleza, pero sí costumbres y sensaciones, fenómenos, igualmente naturales (el vuelo, la atracción, la ascensión de unas burbujas). Pero en cambio, así como el Cubismo, en operación legítimamente creadora, destrozaba y recomponía, estéticamente, sus motivos, lo Abstracto se conforma en traducir sus motivos con un método mucho más directo y curiosamente naturalista y figurativo.

Los avances de la técnica han contribuido a ampliar la Naturaleza, a acercarnos un mundo de tentaciones enriquecidas pero que en nada varía su condición de sensible y figurativa realidad. La lluvia en un paisaje es lo mismo que el paisaje interior de una gota de agua que la microfotografía pone a nuestro alcance. Una puesta de sol que una mancha de humedad puesta en una pared. Una botella o la cinta de Möbius. Un desnudo de mujer o un cristal de carburo de sicilio. Si la revelación gráfica de una galaxia no se descompone debidamente, ontológicamente, en nuestro tratamiento estético, su importancia en el Arte es la misma que la de un huevo frito.

Las dos tradicionales vías de acceso del artista a la Naturaleza, son el ojo y la inteligencia: la Óptica y la Física, como matemática. La Óptica es un capítulo del ojo, sus datos pertenecen a la Naturaleza. Hay una ciencia, no ciencia del Arte, que es una Psicología de la visión. La física es un capítulo del concepto, sus datos pertenecen idealmente a una inteligencia del Espacio, al orden estético, como ciencia particular.

Una gran parte de la juventud está resumiendo sus afanes abstractos, en ejercicios menores, que son capítulo de una Óptica recreativa. Otra gran parte se desvía en un figurativismo «abstracto», casi traducción literal, bajo pauta académica «de lo bello», de ideas, imágenes y modelos de la ciencia. El escultor hace ya tiempo que ha incorporado a la estatua el movimiento, no como una ecuación de fuerzas, sino como tal manifestación de la Naturaleza, en un arranque feliz de aficionado. Así se le ha agregado a la estatua vida natural también, pero no vida estética. Por esto, un escultor que hoy triunfa como abstracto, al día siguiente se manifiesta en un humanismo expresionista, porque el día anterior, como abstracto, no era más que un figurativo.

PLASTICOACTIVIDAD Y ARTE POPULAR

Una Psicología aplicada a la traducción de las nuevas ideas, de los nuevos hechos científicos, de las nuevas revelaciones, de la Naturaleza, queda en Teoría de la decoración. Con las mismas materias que el Arte resuelve sus específicas intenciones —todas las artes son espacia-

les—, se fabrica el espectáculo diario de nuestra visión. El paisaje de la ciudad, con la vida del hombre, los sitios y las cosas. El gran móvil, como escultura y espectáculo natural, que se acelera o retarda, se concentra o dilata, se oye, se enciende o se calla en una incesante plásticoactividad, en una misteriosa telegrafía en la que se producen relámpagos de eficacia estética, la carga o descarga vital de movimientos, pueden ser aislados, limitados y percibidos en el espacio por el ojo educado y vigilante del artista verdadero y por cualquier hombre de una educación más afortunada que la que hoy se nos permite popularmente adquirir.

Esta nueva educación estética elemental, en el futuro, hará innecesario el tipo general del Arte que hoy produce el artista —un Arte espectáculo— en tonta rivalidad con la Naturaleza. Enriquecida espiritualmente la visión popular, el mismo anhelo oculto, anónimo y general de la creación artística, quedará notablemente aplacado o en condiciones facilísimas de producirse, al estilo actual, en cualquier hombre y con los elementos al alcance de su oficio y de su mano. Las dos tendencias abstractas que hoy, desde el artista, parecen tener un carácter profesional, no son más que dos categorías populares de Arte, sin justificación histórica superior. Por el lado del racionalismo abstracto —el campo experimental al que pertenezco y que he intentado examinar— un formalismo manual y decorativo, de raíz culta. Por el otro campo, el de la irracionalidad creadora, un «Arte Otro», de raíz secundaria y temperamental, un expresionismo temporalista, automático, muscular y folklórico, de vital y líquida geometría.

CONSISTIR ESTETICO Y RAIZ METAFISICA

Al dejar así reducido tan considerablemente el terreno profesional de nuestra actividad, me parece más fácil acertar a aclarar lo que siento por finalidad esencial en el Arte: Arrancando nuevamente de una conciencia metafísica, poder explicarnos, no ya el ojo ni la misma inteligencia, sino, en solución estética, el propio vacío existencial de nuestra alma. Es desde esta zona espiritual donde hallé mi identificación con Malevitch. Es desde aquí donde entiendo las relaciones y diferencias, para una justa catalogación de la voluntad formal. El vacío Malevitch puso al Cubismo en el pasado. De Kandinsky y Mondrian y de Mondrian a Doesburg —de un Doesburg que sin Malevitch no es más que Mondrian—, se llega por el Bauhaus a Max Bill. Pero no a mí, pues yo llego de Malevitch directamente, y de mí, de mi propia conciencia metafísica, que me cambia de una fisiología del hombre a una fisiología del espacio, de la curación del cuerpo a la curación de la muerte. Y aquí, del «Cuadrado negro sobre blanco» al «Cuadrado blanco sobre blanco», a la metafísica de la Estatua y curación del vacío.

Sé que esto es muy difícil, pero no lo será tanto si uno se empeña en verlo. Si tuviéramos una estética independiente, una ontología del Arte, ganaría en concentración nuestro trabajo. Posiblemente, en dos simples disciplinas, tendríamos ya ordenado nuestro conocimiento —en lugar de depender de tantos criterios como ciencias que, desde su particular objeto, tratan de nosotros—: En una metafísica, para nuestra frontera con las ciencias del espíritu, y

una epistemática, para nuestra frontera con las ciencias naturales. Por la metafísica podríamos explicarnos nuestro propio espíritu y la ley espiritual que recorre todos los factores ontológicos de las materias que se citan en nuestras manos para su conversión en estética definitiva. («*Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana.*» Madrid, 1952. Ed. C. H.).

La misma dificultad actual para clasificar nuestras tendencias, desaparecería. Aunque tengo puntos de contacto con Max Bill no podría llamar a mi escultura «concreta». No solamente porque el término viene de Kandinsky, y se entiende desde una Psicología del Arte. Prefiero designar a mi tendencia como «objetiva», que quiere decir lo mismo que concreta, pero que directamente se refiere a la totalidad del Ser estético, como objeto de una ciencia particular del Arte, una Estética Objetiva.

LA ESTELA FUNERARIA

Hoy oriento todo mi interés, más que a la integración funcional de la Estatua con la Arquitectura y el mundo —que es lo ornamental y técnico que más dominamos todos— a la determinación final de la obra como servicio metafísico para el hombre. Incluso como sitio solo, espiritual, para el alma sola del espectador. Personalmente confieso que estoy harto de lo próximo, del escándalo vital de lo móvil y cambiante, del Arte, al fin de cuentas, como espectáculo y exhibición. Busco que la Estatua traspase un poco este muro de la vida, esta dependencia incesante. Necesito para mí mismo, en mi escultu-

ra, un sitio espiritual libre, a mi lado, vacío, inmóvil, lejano, duro —duro, en cierto modo hacia fuera—, desnudo, protestante —protestante, en cierto modo hacia fuera—, insoluble y trascendental.

Por esto, puedo decir ahora, que mi escultura abstracta es arte religioso. No busco en este concepto de la Estatua, lo que tenemos, sino lo que nos falta. Derivo, así, de lo religioso a la Estela funeraria. No es minuto de silencio. Es la imagen religiosa de la ausencia civil del hombre actual. Lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, como libertad, trasciende como un sitio fuera de la muerte. Tomo el nombre de lo que acaba de morir. Regreso de la Muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece.

IDEA Y PLAN

En el número 8 de la revista «Acento Cultural» (de mayo-junio de 1960), el «Equipo 57» publicó el siguiente texto, donde recogía parte de sus declaraciones programáticas fundacionales de 1957, juntamente con otras de 1958, 1959 y 1960.

IDEA Y PLAN

Nunca como hasta ahora ha sentido el hombre la angustia de su individualidad. El artista, bajo el signo de esta individualidad que impone la guerra de todos contra todos, se encuentra obligatoriamente impulsado a usar los tópicos de la genialidad y la extravagancia para la diferenciación, material básico del actual comercio del arte.

El arte como un superproducto flota sin poder arraigarse en semilla fructífera de bienes comunes.

La mayoría de los artistas son hoy conscientes de que su vida y su obra se está perdiendo en la vacuidad. Así, surgen los intentos de agrupaciones para paliar las circunstancias que parecen condenar definitivamente, por innecesarias, las actividades artísticas tal como han llegado hasta nuestros días.

Muchas agrupaciones de artistas, que han presentado en determinados momentos soluciones positivas, han desaparecido por el desaliento o por las contradicciones a que una concepción idealista del problema les ha llevado.

Ante tal situación no se trata de cambiar o de renovar la forma, ni de mantener los conceptos tradicionales del arte y del artista, como se han

conservado hasta hoy a través de un romanticismo más o menos velado, sino de renovar los conceptos que se tienen del arte y plantearse el problema desde su base, desjerarquizando las actividades artísticas y alcanzando para éstas su naturaleza de medios de investigación objetiva, creando su propia terminología y superando definitivamente el papel de vehículo de la expresividad del individuo, para vincularse a la vida como un medio más de conocimiento y como un factor positivo para la evolución de la sociedad.

El arte se presenta, con sus objetivos propios, como medio de investigación y exige ser planteado, no desde los esquemas individuales en colaboración, sino desde la integración de los conocimientos individuales a través de una metodología.

El «Equipo 57» se crea en París, en 1957, a raíz de la exposición realizada en el Café Rond Point.

En esta exposición publican un manifiesto del que extraemos los siguientes párrafos:

«Cuando en nombre de una libertad en las artes plásticas, de un arte nuevo, se nos presenta un panorama deformado, equívoco, impuesto por circunstancias comerciales, políticas, religiosas, que han relegado al intelectual y al artista fuera de la vida, nosotros nos rebelamos con la historia entera, con los días calientes todavía de las últimas revoluciones plásticas, contra las maniobras monopolizadoras de los marchands y de las galerías de arte, contra los organismos oficiales destinados a la instrucción pública...»

«...porque, cuando las posibilidades estallan

de virtualidad, la desorientación y las lamentaciones más pesimistas se propagan en Europa, desorientación y lamentaciones de un arte teográfico, kandisquiano, evasivo y personalista; porque, cuando los acontecimientos mundiales nos conducen a fundamentos comunes y universales, la crisis llega con un carácter general, invadiendo nuestras actividades en tanto que hombres y en tanto que artistas...»

«...Nosotros hacemos una llamada a los artistas e intelectuales del mundo entero, a los aislados, a aquellos que están unidos por los intereses a entidades comerciales de no importa qué orden; nosotros hacemos un llamamiento a todos los que sienten la necesidad de una solución colectiva como base de la suya propia.»

«Nosotros llamamos a la unión para crear frentes sólidos, para exigir de los organismos responsables la consideración de nuestros problemas y de nuestras necesidades que son las de nuestra cultura. Sólo podrá llegarse a esto a través de equipos plásticos de arquitectos, escultores, pintores de todos los países, que comiencen la empresa con un verdadero espíritu de colaboración.» (*París, junio de 1957*)

En septiembre de 1957, el «Equipo 57» escribe un manifiesto estético: INTERACTIVIDAD DEL ESPACIO PLASTICO, publicado con motivo de la exposición de la Sala Negra en Madrid, del que extraemos los siguientes párrafos:

«Es necesaria la comunicación entre los hombres, a través de la manifestación de sus propios métodos de trabajo».

«En la interactividad del espacio plástico, la forma, el color, la línea y la masa, no existen más en tanto que elementos independientes y autónomos».

«Nosotros rechazamos el vacío creado por una forma flotante, por la imposibilidad de interactuarse dos elementos de diferente naturaleza».

«Una delimitación cerrada y sin contacto con los límites físicos de la obra, posee una naturaleza diferente de la del vacío que ha creado a su alrededor. Por su aislamiento se convierte en una forma flotante sin posible interactivación con el resto.»

En abril de 1958, el «Equipo 57» realiza una exposición de sus obras en el Thorvaldsens Museum de Copenhague, durante la cual es leída una conferencia escrita por el «Equipo 57» de la que sacamos los siguientes párrafos:

«...La interactividad es la interpretación plástica de la continuidad dinámica del espacio. La dualidad forma espacio es reducida a un ente único: el espaciocolor en bidimensión y el espaciomasa en tridimensión...»

«...En la interactividad son fundamentales: La unidad y la continuidad.»

«Los elementos característicos de ambas son: Las Zonas de Inflexión y las Zonas de Incidencia.»

«Para que se produzca la interactividad es necesario como mínimo la intervención de tres espaciocolores; señalamos los casos: A) Cuando dos espaciocolores están en contacto con los límites físicos de la obra se tienen que producir al menos dos zonas de incidencia y dos zonas de inflexión. B) Cuando los tres espacio-

colores están en contacto con el límite físico de la obra se tienen que establecer al menos una zona de incidencia y tres zonas de inflexión...»

«...Un psicoanálisis popular ha incrementado en arte una corriente que ofrece un mundo interior, subjetivo, propenso a lo arbitrario. El subjetivismo se presenta hoy como un complejo que engloba manifestaciones muy diversas y que cuenta para su justificación con lo psicológico y con una serie de argumentos extraplásticos que van dirigidos a impresionar al hombre por vía casi exclusivamente sentimental.»

«El dadaísmo, el surrealismo, etc., cargados de argumentos literarios han llegado hasta el pintor de hoy como un sedimento de especulaciones metafísicas que haciéndole olvidar la realidad sensible de la obra, le lleva a buscar el «algo más», lo inaprehensible, lo que no está». Esta búsqueda del mensaje ha hecho creer al artista que el solo hecho de manifestarse era trascenderse.»

«De aquí que la arbitrariedad haya tomado valor de contenido y de humanidad y de que se haya considerado al arte como un fenómeno extraordinario aislado de las demás actividades del hombre...»

«...Esto ha sido fomentado por un mercado propicio que ha cultivado al hombre exclusivo, a la factura personal como diferenciación para la venta; se ha difundido el sistema de galerías y marchands al estilo parisino e incrementado la explotación del artista en gran escala, impidiéndole toda verdadera definición...»

«...La individualidad en el sentido que hoy se entiende no es la libertad, sino una cárcel estrecha donde se encierra al hombre limitándole a

su particularidad. La justa relación del hombre con sus semejantes: son los que pueden darle su única y verdadera libertad...»

«...cuando en una época como la nuestra no determinada por el individualismo, sino por la colectividad, cualquier solución que tienda a lo particular pierde toda posibilidad de contemporaneidad.»

En abril de 1959, el «Equipo 57» expone sus obras en la Sala Urbis de Madrid, con motivo de la cual se publicó un catálogo con exposición de las bases teóricas de la interactividad y del que extraemos los siguientes puntos:

«En la escultura intervienen dos espacios, el espacio masa y el espacio aire. Ambos espacios presentan las mismas características en su acción dinámica.»

«La continuidad dinámica se produce por la comunicación de las concavidades y de las convexidades a través de una zona de inflexión.»

«La inflexión es siempre cóncavo-convexa en cualquiera de los espacios que se considere. Por la inflexión, ambos espacios ocupan todos los términos posibles; el espacio continente pasa a ser espacio contenido y a la inversa, produciéndose la unidad...»

«...En la arquitectura se plantea un solo espacio y una superficie límite que distribuye la acción de este espacio.»

«Esta superficie es en sí continua. Por su doble curvatura cóncavo-convexa dirige el espacio en todas direcciones.»

«La continuidad activa del espacio implica la abolición de la superficie plana o curva en una sola dirección...»

En el mismo año, en el ciclo de conferencias que se pronunciaron en la Galería Darro, Madrid, bajo el título de «*Una decena de problemas estéticos contemporáneos*», el «Equipo 57» pronunció la conferencia «*El concepto de espacio en las artes plásticas*», de la que extraemos los siguientes puntos:

«...Una de las labores del arte es desenmarañar y aclarar su propia estructuración dentro de una sociedad.»

«...El arte es un medio para conocer la realidad. Para esto es necesario antes que nada el compromiso del artista con esta realidad...»

«...Estamos convencidos, por otra parte, que el cuadro, la escultura, el objeto en suma como obra de arte no forma parte de la vida del hombre actual. Las actuales posibilidades han superado por completo estas formas pasadas de manifestación plástica. El arte es una actividad pública. Hacer arte significa entre otras cosas tomar partido. Tomar partido es definirse como hombre en la sociedad...»

En mayo de 1960, con motivo de la exposición que el «Equipo 57» celebra en la galería Darro, Madrid, es lanzado junto a las proposiciones teóricas un manifiesto del que extraemos los siguientes párrafos:

«El «Equipo 57», desde su formación en París, a partir de la exposición del Rond Point en junio de 1957, presenta una actitud definida de oposición a la anarquía y a la arbitrariedad imperantes en el orden de las concepciones y manifestaciones artísticas, al anacronismo y deformación que suponen hoy las llamadas obras de arte.»

«Desde que se definió la fórmula del arte por

el arte, han existido y existen en nuestros días los continuadores de esta tendencia y los que, de cara a la sociedad, han planteado el problema de la integración de las artes plásticas a la vida.»

«Desde finales del siglo XIX, son muchos los que vienen condenando la obra de arte, como un producto estéril para la sociedad, por corresponder a una tradición INDIVIDUALISTA Y ARTESANAL PERICLITADA.»

«Las llamadas obras de arte, de fuerte cotización, son más el producto de intereses comerciales que la respuesta a una necesidad de la sociedad.»

«Las llamadas obras de arte están hoy, definitivamente, situadas dentro del comercio de los objetos de lujo; en el de las cosas superfluas.»

«La llamada obra de arte, en contra de los que quieren defender su esencia filosófica o su naturaleza trascendental, no es un factor importante de cultura. Sólo es auténticamente cultura aquella que se introduce, como elemento cotidiano, en la vida cotidiana.»

«La llamada obra de arte, responde, en realidad, a la concepción de unos grupos que mantienen el comercio del arte a base de una exaltación del individualismo. La exaltación de la individualidad más o menos genial desemboca en el vedettismo. Identificar el vedettismo con la personalidad no es más que un intento grosero de justificar el intimismo a ultranza. El vedettismo es una forma de encubrir y deformar la historia.»

«El trabajo en equipo, que no busca el anonimato del individuo como un fin en una nueva concepción mística, utiliza la plástica, el cua-

dro, la escultura, como un medio de investigación que tiene por finalidad llegar a soluciones prácticas aplicables a los objetos de uso diario, a la urbanización.»

«Por esta razón, el «Equipo 57» no reivindica para sus obras otro contenido que no sea el que le imprime la naturaleza de su investigación.»

«Consideramos que mientras no se realicen las condiciones necesarias para una total integración de las artes plásticas a la vida material, nuestra única arma posible de defensa contra la actual situación es negarnos a entrar en las capillitas de los marchands, anticuarios de arte, coleccionistas de mariposas abstractas, concretas o informales, dirigentes y creadores, en definitiva, de la esclerosis en que se encuentran las artes plásticas.»

«Para atacar el mal por la base convocamos desde aquí a los artistas plásticos, solidarios con estas ideas, para formar un frente común, poniendo nuestros trabajos al alcance de todo el mundo, a precios de coste.»

«Unilateralmente, y con el fin de iniciar esta campaña contra la obra de arte y las altas cotizaciones, el «Equipo 57» expone sus obras a la venta.»

Equipo 57:

Juan Cuenca.
José Duarte.
Angel Duart.
Agustín Ibarrola.
Juan Serrano



DISCRIMINACION APRESURADA DE LA ABSTRACCION EN ESPAÑA

El día 27 de abril quedó clausurada en la Galería «Darro», de Madrid, la exposición «Negro y Blanco», homenaje que el arte «abstracto» le rendía a los artistas españoles que últimamente han obtenido triunfos significativos en las competiciones internacionales: A Jorge Oteiza, por su primer premio internacional de escultura en la Bienal de Sao Paulo de 1957; a Joan Miró y José Lloréns Artigas, conjuntamente, por el premio de la fundación Guggenheim de 1958; a Eduardo Chillida, por el premio Graham y el de escultura de la Bienal de Venecia, ambos de 1958; a Antonio Tapies, por el premio UNESCO de la Bienal de Venecia y el primer premio Carnegie, ambos también de 1958, y a Pablo Palazuelo, por el quinto premio de la fundación Carnegie del mismo año.

Con la sola excepción de Tapies —que estaba fuera de Barcelona en el momento de organizarse la exposición—, todos los artistas que fueron objeto del homenaje han tomado parte en la misma, enviando algunas de sus obras. Por consiguiente, gran parte del arte no figurativo español ha estado presente en la muestra.

Poco queda que añadir que no sea redundancia al objetivo inmediato de esta exposición. Efectivamente, el hecho cierto de la modernidad española está dejando de ser un secreto; la tercera suposición de un reaccionario enquistado en todas las células de nuestro arte se está desvaneciendo, y el reconocimiento de ello llega precisamente de aquellos organismos internacionales a quienes universalmente se les concede la autoridad estimativa más rigurosa.

Alcanzando el objetivo del homenaje por la participación de un gran número de artistas, la capacidad de sintomatismo de la exposición queda automáticamente desviada hacia otros derroteros. Porque ella parece haber sido concebida como si se tratara de someter a una parcela de nuestro arte —o del arte que se realiza dentro de las fronteras españolas— a una clasificación estilística.

Detengámonos brevemente en su configuración topográfica: la exposición contenía, casi con exclusividad, arte no figurativo. Por otra parte, a los artistas concurrentes se los sometió a una limitación del vehículo de su expresividad, al haberles hecho prescindir del cromatismo.

Por la primera medida, por la medida discriminatoria en la no figuración, se ha acotado una parcela de nuestro arte. Gracias a ello, es posible realizar un balance mínimo, aun cuando apresurado, de esa facción tendenciosa que es el abstractismo de nuestros días. La segunda medida, la supresión del vehículo cromático, se diría que obedece a un imperativo legalizador de las reglas del juego: habida cuenta de que se trata de un balance de posibilidades, cada ar-

tista se atiene a un mínimo y un máximo de elementos disponibles.

Ya sé que esta última conclusión es equívoca, pues cada artista echa mano de los elementos que le pide su necesidad expresiva. Pero, en definitiva, bien por la limitación conceptual, bien por la limitación cromática, hemos tenido presente, en situación de competencia, una zona muy significativa de nuestro arte, que se presta a muchas consideraciones.

En lo que a la pintura se refiere, la muestra distó mucho de ser exhaustiva. Para no citar sino algunas de las ausencias más sensibles, faltaba en el plano individual la obra de Tapies, acaso el artista más significativo del informalismo español, y en el trabajo de grupo, la del «Equipo 57», de Córdoba, uno de los más fuertes puntales de la abstracción analítica de España. En cambio, si no equivoco mi recuento de urgencia, la participación de la escultura fue tan exhaustiva como antológica. En la exposición participaron los más calificados maestros de la nueva escuela española de escultura en su versión abstracta.

A pesar de tales inevitables ausencias, es posible, mediante esta exposición, realizar un primer estado de cuenta del arte abstracto en España.

Si lo anterior es una brevísima topografía de la exposición, lo que sigue intentará ser una geografía estilística de la misma. Antes de perderme en la misma, se me hace necesario explicar algunas consideraciones previas. Como es sabido, no es ésta, ni mucho menos, la primera exposición colectiva de arte abstracto que se celebra en España. Sin embargo, no con esta

exposición, sino con este tiempo —y la exposición es buena prueba de ello—, empiezan a estratificarse las posiciones estilísticas en el campo de la llamada abstracción. Hace unos años, «abstracto» era un término que, por sí mismo, definía estilísticamente frente a las posiciones figurativas. Hoy, el término ha quedado reducido a una genérica ambigüedad, pues dentro de la abstracción, las posiciones son tan distantes que, en ocasiones, se hace posible establecer más bien una identidad entre un abstracto y un figurativo que, por ejemplo, en un informalista y un analítico. Esto es lo que en otras ocasiones me ha hecho afirmar que la abstracción, como tal problema, ha dejado de ser vanguardia para integrarse en la historia. Por supuesto, continúa habiendo un arte abstracto de vanguardia, pero su posición combatiente no la determina ya el hecho de ser abstracto, sino su incursión por el campo de lo expresivo o su ingerencia en vericuetos analíticos. Huelga, pues, decir que no me interesa en absoluto discriminar todo lo que en esta exposición puede ser llamado con verdadera propiedad «abstracto» según una presunta ortodoxia.

A pesar de tales afirmaciones, continúo pensando que la exposición estuvo bien planteada con su acotación limitativa en la no figuración. Y estuvo bien planteada porque, precisamente en ella, puede encarnarse esa situación que afirmo. Casi todo el arte que en ella estuvo presente es no figurativo; pero, para entendernos en él a estas alturas, tenemos que echar mano de conceptos que de ninguna manera pertenecen en exclusiva a la abstracción.

Y voy a comenzar con el bosquejo de la su-

cinta geografía prometida. Cuando escribo esto, no sé si podré referirme, uno a uno, a los treinta y cuatro artistas expositores. En cualquier caso, quiero adelantar que, donde señale un nombre propio, no señalo de ningún modo un hecho antológico, sino los puntos por donde pasan las líneas de lo sintomático que yo quiero ver y que me importa trazar. Nada más. Lo que intento es diagramar un mapa de las situaciones. Para ello tendré que poner límites, con el menoscabo cicatero que eso significa. Pero limitar es, en definitiva, definir. No me importan, en este caso, ni la zanja entre los artistas que son objeto y los que son sujetos del homenaje, ni la frontera entre escultura y pintura. Atiendo con exclusividad a los límites del estilo.

Y bien, he aquí la primera línea, la línea maestra, del sistema de límites que yo quisiera diagramar: Lo que se nos hace presente en esta exposición que comento es el radical antagonismo entre un tipo de arte montado sobre valores de expresividad y otro tipo de arte montado sobre valores analíticos. Vamos a polarizarlos, para entendernos, sin entrar, por lo pronto, en discriminaciones, en dos extremos límites: Un arte de la expresividad, como el de Antonio Saura, y un arte del análisis, como el de Néstor Basterrechea.

El arte de la expresividad se manifiesta de dentro a fuera, es extravertido; trata de hacer explícita una interioridad, utilizando todos los medios disponibles para hacerse comunicable; actúa como una ebullición; intenta complicar al posible interlocutor mediante un pacto de acercamiento de similitudes, para el cual la expresividad alega una vivencia común en un eros te-

rrenal y subterráneo; por eso tiene una cierta temperatura biológica.

El arte analítico, por el contrario, se produce de fuera a dentro; es introvertido; trata de tener implícita, en sí mismo, toda la realidad conceptual que lo rodea; no elude la comunicación, pero tampoco ensaya ningún gesto para lograrla; supone en el posible interlocutor una vivencia común en las realidades del tiempo y del espacio que se vive, pero desdeña siempre provocar un entendimiento; carece de temperatura biológica porque no vive un mundo vital sino un mundo ideal.

Ambos viven realidades que rebasan el plano individual, realidades colectivas, pero la realidad en que el artista expresivo asienta su arte es telúrica y genuina, mientras que la del artista analítico es ideal e intelectual. En definitiva, el artista expresivo se refiere a una condición terrenal, a todo lo que en el hombre es fatalidad indeclinable; el artista analítico opera con las realidades que son susceptibles de modificar mediante actos voluntarios de la inteligencia, todo lo que es construcción propia del hombre, desligada y diferenciada del cosmos en que vive inmersa.

Una vez más, Jorge Oteiza me presta las palabras para iluminar esta importantísima dualidad que nunca se me antoja suficientemente aclarada. Para establecer el polo opuesto de un arte expresivo, él ha acuñado la definición «un arte receptivo». Y dice: «Ellos, los expresivos, tratan de hacer explícito todo lo que llevan dentro. Yo, en tanto que receptivo, busco mediante mi arte, todo lo que a mí me falta».

Tengo la esperanza de que con esas palabras

ha quedado trazada la línea maestra de los antagonismos en la abstracción. Por supuesto, yo sé muy bien que dentro de ambas definiciones sumarias hay matices. En busca de ellos voy, tratando de establecer las líneas secundarias, pero mi pretensión no llega a tanto como para que las matizaciones alcancen todos los terrenos personales.

Con toda evidencia, en la exposición había una abrumadora mayoría de arte asentado en valores expresivos. Ello no es más que un eco de la situación del mundo general de las artes, en el que, efectivamente, hay también una mayoría absoluta de arte enraizado en valores de expresividad. Y eso no solamente por el redescubrimiento en sí de la expresividad, que tiene lugar en estos días, sino por una cierta predisposición vital, una efervescencia elemental que actúa sobre todos los órdenes de la vida, no sólo en el arte. Pues los estilos no pasan de los conceptos a la vida sino de la vida a los conceptos. Me enfrento, pues, en primer lugar, con el problema de la expresividad, presente en aquella exposición.

La presencia de la obra de Joan Miró en la misma me obliga a establecer una discriminación previa de la expresividad. Se trata, en este caso, de definir una expresividad de procedencia surreal, frente a otro tipo de expresividad en que lo surreal y lo expresionista, propiamente dicho, estén amalgamados. Llamaré a la primera, a la representada casi exclusivamente por Joan Miró, expresividad onírica, y a la segunda expresividad existencial. Y pido perdón por la acuñación un tanto gratuita de definiciones, pero ellas no se usan más que a guisa de auxi-

liares precarios —e insustituibles— del conocimiento.

Es arriesgada la concomitancia surrealista que las anteriores palabras parecen atribuirle a Joan Miró, sobre todo cuando el gran maestro da la impresión de haber cancelado con el movimiento todos sus imprecisos pactos. La existencia de un surrealismo latente es anterior a la de un surrealismo cristalizado. El primero es potenciador de la realidad; el segundo, potenciador de la representación. Magritte, Dalí, Tanguy, en tanto que realizadores de un surrealismo según los manifiestos, no pasan de ser superrepresentativos. Miró, que nunca confundió realidad con representación, es super-real. Mediante una convocatoria de orden poético, indagando en los estratos más subterráneos de su interioridad, descubre la realidad elemental que todos llevamos a cuestas con nuestra prehistoria personal.

Con Miró queda definida, según espero, la cara onírica de la expresividad. Hace falta definir, en el otro extremo de la misma expresividad, lo que he llamado cara existencial. Y voy a tratar de detectarla, precisamente, en un artista cuya indagación intrapersonal y cuya genealogía pictórica está comprometida con el surrealismo, aun cuando en su fase actual está muy penetrada y determinada por el expresionismo propiamente dicho. Me refiero a Antonio Saura. Saura también busca en los estratos más primarios de su ser personal. Pero su busca no se detiene allí donde la naturaleza y el hombre diferenciado de ella establecen una frontera. Su pintura tiene en cuenta al hombre como fuerza de la naturaleza. Es la pintura de un dionisiaco

radical, es un informalista. Su expresividad rebasa toda detención en la forma y hasta en el primario gesto humano del signo.

En la pintura de Miró, la sugerencia de un hombre elemental tiene enlaces nítidamente prehistóricos. La de Saura es una elementalidad intemporal. En cambio, la de Juan José Tharrats está muy directamente ligada al primitivo de la extrema civilización que hoy vivimos. Es la elementalidad de la nueva jungla, deportiva y mecanizada.

Por otra trocha camina la búsqueda de elementalidad en Manolo Millares. Si hubo un tiempo en que la pintura indagó el retorno al objeto para sonsacarle sus posibilidades mágicas, Millares no intenta más que el retorno a la materia, a la primera materia creacional. Y su capacidad expresiva la determina la tensión por despojarla de toda contaminación mágica. Paradójicamente, busca reencontrar la materia desde un vehículo que no puede ser más que materia, lo que en cierto modo, es una especie de lucha contra la condición humana de infundir un alma a cuanto toca. Para Juana Francés, la materia es presencia mineralógica. Para María Droc, simplemente calcárea. Ambas nos devuelven un estado sugerente de tercer día de la creación. En esta subversión de la elementalidad, alguien hay que quiere dejar a salvo unos valores. Es Rafael Canogar. Canogar reserva siempre en su obra una última tabla de salvación para un viejo elemento que se llama la pintura.

He dicho que la expresividad existencial es una especie de simbiosis entre onirismo y expresionismo propiamente dicho. Cuando ese precipitado corre por la sangre, es anarquía.

Manuel Viola es un destructor que no puede evitar el construir con los escombros. Destruye la forma constituida, y de sus despojos nace un nuevo germen. Si Miró se encuentra en el signo con el hombre prehistórico, Viola encuentra en la tachadura el primer gesto de un hombre históricamente formado, que es el español, y por él, el expresionismo barroco y tenebrista de Ribera el Españolito. La misma circunstancia se da en Nadia Werba —pintora no española, desde el punto de vista administrativo— la cual reencuentra lo español en el expresionismo negro de Goya. En cambio, Fernando Zobel, al liquidar las trabas de su formalismo, vuelve a encontrar la trama sutil de su orientalismo de origen.

No he querido decir, por no complicarme con justificaciones, que este movimiento en busca de la expresividad viene a ser como el reflujo de un movimiento de huída de la belleza. Aun así, hay dentro de él artistas para los que la belleza continúa condicionando su obra y disputando una jerarquía. Así Suárez, cuya posición informal en las estructuras se hace compatible con un apolineísmo de las gamas.

Y Manuel Rivera, que con la trama sutil de sus alambres vuelve a encontrar finísimas posibilidades en la veladura. Gerardo Rueda, ahora que abandonó sus estructuraciones cromáticas, encuentra una delicadeza oculta en la materia en trance de barbarismo. En Lucio Muñoz, el informalismo de base es el barro virgen para un vuelo que no podemos sospecharle. Porque ocurre que él no posee el informalismo para alcanzar una elementalidad, sino como materia prima moldeable desde la que es posible vis-

lumbrar un nuevo horizonte formal. En César Manrique, vuelve a plantearse nuevamente la presencia mineral, pero un sentido de las direcciones controladas lo hace compatible con el ritmo.

En un orden muy distinto está la pintura de Mampaso. Tiene de común con los anteriores su vivencia radical de lo expresivo. Pero ni huye de lo informe ni problematiza la forma. En toda su historia anterior hay una condicionante expresiva, visible desde su misma grafología. Construía formas lineales que contenían formas grávidas, es cierto, pero toda su diagramación figurativa era una sucesión de rasgos encadenados, con el grueso y el perfil de una intencionalidad. Su abstracción —es decir, su abstracción del momento presente, porque ella tiene historia— es, aparte de la supresión representativa, un despliegue en el plano horizontal de sus antiguos rasgos encadenados y dirigidos a la figuración.

Ahora bien, con haber tocado la pintura de Mampaso, se hace evidente que toco otras zonas de la expresividad muy distantes de la que comenté partiendo del informalismo radical de Saura. Se ha establecido una gradación que, a estas alturas, es necesario pulsar. La expresividad informalista es, como su mismo nombre parece indicar, agresiva contra la forma, independientemente de la adivinación ya insinuada de un nuevo formalismo. La forma, en el informalismo es la gran enemiga, precisamente porque en su seno puede incubarse un germen analítico. La pintura de Mampaso ignora deliberadamente esa capacidad de incubación de la forma; para él no es una sombra amenazante. En la fase ac-

tual de su pintura, la concreción formal ha sido, simplemente, rebasada por la capacidad expresiva. Nada más. Se trata, por consiguiente, de una diversidad de objetivos. Para el informalismo, la expresividad ha de realizarse precisamente contra la forma. Para Mampaso —y aquí Mampaso no es más que un ejemplo que resume muchas actitudes similares— la expresividad ha de realizarse sea como sea.

Hay una fase altamente interesante de la expresividad que precisamente es la escultura de esta exposición quien mejor puede detectarla. Es aquella en la que, por muy diversas circunstancias, se conjuga con el análisis. Por ejemplo, Eduardo Chillida. La escultura de Eduardo Chillida continúa teniendo como horizonte el hecho expresivo, pero en él hay una búsqueda discriminatoria, que precisamente se da en el seno de la forma y que, en último extremo, es analítica. Es decir, que Chillida busca mediante el análisis la expresividad de la forma. Sus hierros, si son formas, no viven de su concreción estricta ni de su cercanía a ningún arquetipo geométrico, viven manteniendo una temperatura vital. Y sin dejar de ser hierros hay en ellos una apelación a lo que en nosotros hay de sustancia mineralógica. Pero, éste es el hecho, su expresividad no ha rebasado a su forma como en Mampaso. Forma y expresividad viven en su escultura manteniendo la tensión de su coexistencia.

La misma raíz circunstancial se da en Martín Chirino. El también analiza la expresividad en la forma, pero ninguno de esos dos elementos primarios se destruyen mutuamente. Se diría que él emplea su sistema de vectores como an-

tenas tensas de la expresividad, distendiéndolos a veces como con la secreta esperanza de romper con la forma mediante una violación del centro de gravedad legislativo.

Si la indagación de la forma es condicionante de la expresividad de Chillida, la indagación en la misma expresividad es condicionante de la escultura de Pablo Serrano. En sus últimas versiones comienza a ser formal, pero como una consecuencia, no como resultado de un objetivo predeterminado. Serrano no se plantea ningún problema de coexistencias. Lo que hace es indagar las posibilidades últimas de la expresividad. No analiza la forma de la expresividad, sino que analiza en la misma expresividad utilizando a la forma como vehículo imprescindible. Si de tal análisis surge una concreción formal, y ello suele ocurrirle, el hecho expresivo continúa siendo, a pesar de todo, su innegable protagonista.

No puedo detenerme suficientemente en todas las personalidades de la exposición. Para hacerlo, como quisiera, en el escultor de raíz expresiva Angel Ferrant, tendría que apelar a adquisiciones muy amplias y carezco de la sutileza necesaria para resumirlas. Únicamente diré que este maestro —hombre de la generación de Miró— hace una escultura de recreación de elementalidad de un paisaje táctil, previo al visual, hecho por un hombre con vocación de integrarse con el paisaje como un elemento más.

Y en fin, hora es ya de abandonar la cara expresiva de esta exposición para enfrentar su cara analítica. Si aceptamos las definiciones anteriores, las definiciones esbozadas en el principio de esta lectura, lo que yo llamo analítico

es, en frase de Oteiza, lo que es receptivo frente a lo que es expresivo. He tratado de analizar el arte de quienes dan lo que llevan dentro. Falta que me detenga en el arte de aquellos que buscan lo que les falta. No se trata ya de los artistas que operan con una realidad interior, una condición, una fatalidad. Se trata de artistas que trabajan con aquellas realidades que ellos mismos, en tanto que hombres, han elaborado. Por ejemplo, el concepto del espacio. El espacio en sí es una condición, y como tal, un «a priori» presente en cada uno de los artistas reseñados. Pero el concepto del espacio es una realidad elaborada, y por ello, susceptible de modificar.

Si las definiciones anteriores son aceptadas, hay que aceptar entonces, como extremo radical de esa concepción analítica o receptiva del arte de esta exposición, el de Jorge Oteiza.

La condición de raíz del arte de Jorge Oteiza es la negativa a ser expresivo, el situarlo en los antípodas del espectáculo. Su escultura trata de definir, en el sentido más literal de la palabra, no trata de suscitar contagios. Intenta definir espacios. Para ello opera con un solo elemento, los límites, y se reduce a una sola creación, los ámbitos. La dicción de su escultura —no quiero complicar por el momento a la palabra expresión— se realiza mediante un magistral juego compensatorio de límites y de ámbitos; cercana a un límite allí donde necesita que dos ámbitos establezcan una comunicación, y divide un ámbito donde precisa el diálogo de dos o más superficies.

En la misma radicalización analítica, pero no en los mismos objetivos, vive la obra de Néstor Basterrechea. Por lo pronto, la situación pictó-

rica exige ya distinta condicionante. Las definiciones espaciales, establecidas por angularidades diédricas o triédricas en Oteiza, se realizan en Basterrechea en el ámbito estricto de la geometría plana. Los límites no son en Néstor superficies sino líneas. Pero no puede estribar en esa circunstancia externa su diferencia. La distinción entre Oteiza y Basterrechea consiste en que, para el primero, la obra de arte vive de interdependencias espaciales, mientras que para Néstor es una entente de diferencias.

Quedan por definir las obras de Palazuelo y de José María de Labra. En ellas se alcanza analíticamente un paralelo de esa variante que antes veíamos en la facción de la expresividad. También para estos artistas el horizonte expresivo está en el análisis. Sólo que en ellos la polarización analítica no está condicionada a una agresividad de la expresión. Palazuelo analiza la posibilidad de una expresión de la forma. Para Labra, esa circunstancia está ligada a apelaciones que, en último extremo, son de orden mágico.

Nada más. He tratado de exponer lo que yo creo que son las situaciones, sin tomar partido, sin emitir un mínimo juicio de valor. Debo advertir que en ésta, como en casi todas mis disquisiciones, apenas he tenido en cuenta el problema de la calidad de la obra de arte. Porque lo que a mí me interesa no es la obra de arte en sí, sino la realidad que la motiva. En este sentido, mis conclusiones quedan un tanto al margen de lo que pudiera ser una estricta crítica de arte. Y mis conclusiones son que el arte de vanguardia presente en la exposición comentada está realizado: o bien por unos artistas que se sienten

ligados a la naturaleza, y como tal se expresan, o bien por unos artistas que se sienten diferenciados de la naturaleza.

Me gustaría, antes de terminar, dejar en el aire una afirmación que no me voy a tomar mucho trabajo en justificar: la expresividad es o no un objetivo para los artistas de España. Pero, para todos los artistas de España, la expresividad es una condición. En el caso de Jorge Oteiza, huye de la expresividad agrediéndola con el análisis. Pero por el extremo último de su análisis vuelve a nacer el hecho expresivo. Hay en él, como en Juan Gris, una expresividad inquisitorial, una expresividad del fanatismo. Sus esculturas tienen también una gradación térmica.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN

El año 1960 tuvo lugar en la Sala Abril de Madrid la primera exposición del movimiento «Estampa Popular», en dirección paralela a la del «Grupo Sevilla» de grabadores. En marzo de 1962 tuvo lugar en la «Asociación Artística Guipuzcoana» la primera exposición de la «Estampa Popular de Vizcaya», exponiendo también José Ortega con los artistas norteños Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco y María Dapena. Fueron esenciales los impulsos dados al movimiento por José Ortega, Agustín Ibarrola y José Duarte (procedentes los dos últimos del Equipo 57), Ricardo Zamorano, Cortijo, Cristóbal, etc. Las distintas exposiciones (que se extendieron hasta la realizada en 1972 en la Galería Antonio Machado de Madrid) incorporaron nombres numerosos y variables. Por ejemplo, la realizada en la «Galerie Epona» de París incluyó los nombres de Adán, Alvarez, Anzo, Arturo, Calvo, Clavo, Cortijo, Cristóbal, Cuadrado, Duarte, García, Garrido, Gorrís, Ibarrola, Mateos, Dapena, Mensa, Montero, Ortega, Quinto, Saura, Solbes, Toledo, Urculo, Valiente y Zamorano.

La exposición de 1972 (abril), realizada en la «Galería Antonio Machado» de Madrid, incluía los nombres de Zamorano, Saura, Ortega, Duarte, J. L. Delgado, J. A. Alcácer, F. Alvarez y Ortiz Valiente.

En 1964 se formó «Estampa Popular de Valencia», con la que expusieron principalmente Anzo, Marí, Martí Quinto, Solbes, Toledo, Gorrís, Valdés y Peters.

Poco después surgió «Estampa Popular Catalana», formada en principio por Artigau, Esther Boix, María Girona, Grimalt, Guinovart, Llimós, Mensa, Niebla, Ráfols Casamada, Rams, Subiraçhs y Todó, cuyo primer catálogo incluía textos de José María Castellet, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Francisco Vallverdú, Francisco Candel y José Corredor Matheos. En 1967, expusieron en Gerona Artigau, Esther

Boix, Edo, María Girona, Grimal, Guinovart, Hernández Pijoan, Mensa, Narotzky, Olivares, Ráfols Casamada, Rams, Todó, Alvarez Niebla, Bosch Martí, Comadira, Fita, Güell, Llonch, Marqués, Ponsatí, Roca-Costa, Soler, Torres-Monsó, Vivó y Emilia Xargay, incluyendo el catálogo textos de Arnau Puig y de Lluís Bosch i Cruaà.

Reproducimos los textos de Vidal de Nicolás y de Antonio Giménez Pericás (Estampa Popular de Vizcaya, 1962), fragmentos de un artículo de José María Moreno Galván (aparecido en «Suma y Sigue», Valencia 1963), una presentación de Tomás Lloréns para el grupo de Valencia (1964) y de Arnau Puig para la exposición de Gerona (1967).

Un felicísimo encuentro geográfico reúne hoy en el mismo objetivo de exaltación humana al pintor de la gravedad campesina que es José Ortega, y a los pintores de la seriedad metalúrgica y marinera, que son Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco y María Dapena.

Desde el centro de España, armadas sus manos con cardos y flores de jara, y sedientos de agua y de justicia, vienen los hombres de Ortega a reunirse al pie de los cubilotes de fundición y de las jarcias de las barcas de pesca, con los hombres y las mujeres de Ibarrola, y de Blanco, y de Mari Dapena, armados también con la sabiduría popular y la fraternidad.

El ancho meridiano de nuestro suelo, desde las adustas y solemnes llanuras castellanas, y desde las sierras andaluzas y extremeñas, y desde las suaves costas levantinas mordidas por el blando azul mediterráneo, hasta la brava orilla cantábrica, está ya recorrido por hombres que abandonaron hace tiempo el folklore y la zampoña lírica para asomar su duro pelaje humano a la realidad. Vienen estos hombres y estas mujeres peninsulares hasta la pintura y el arte en general, con la grave consciencia de estar donde deben. En los cuadros, en los hexámetros y en las partituras, es necesario que se vea y se oiga al hombre en su dimensión auténtica: En la de su trabajo cotidiano, en su gran-

deza y en sus limitaciones objetivas. Sin trampa ni cartón...

Los hombres de Ortega sudan sangre entre los trigos y la áspera hostilidad de una tierra de escaso pan y mucho sufrimiento; los de Agustín Ibarrola, se queman el cuero delante de los hornos de acero, y se desuellan las manos manejando remos y tenazas; los de Dionisio Blanco, se asoman diariamente a su tragedia con los ojos bien abiertos; los de María Dapena, echan cuentas de todo cuanto se les debe, en el fondo de los fogones y en la bronca fraternidad de las tabernas.

¿No pedíais realismo al arte? ¿No solicitábais su hondo testimonio? ¿No queríais que los artistas estuvieran presentes en la elaboración de nuestra esperanza?

Pues ahí los tenéis, ungiendo con pinceles y con gritos de tierra para que se tracen las coordenadas de nuestra realidad.

Ya no vamos a poder descansar nuestra conciencia estética sobre los bodegones, ni sobre los fuegos artificiales de la exaltación onírica.

Cuando nos muestren manchas cromáticas o balbuceos surrealistas les diremos a los hipnotizadores y a los metafísicos de laboratorio que nos quedamos con los hombres térreos, cooperativos, anhelantes, broncos, saludables, fraternos, sencillos, eficaces, reales...

Quiero decir, que nos quedamos con ese hondo latido humano que hay en la pintura de José Ortega, Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco y María Dapena.

VIDAL DE NICOLÁS
(1962)

EL REALISMO, UNA ACTITUD

Todos los artistas pintores que presentamos en San Sebastián gracias a los buenos oficios de la Asociación Artística Guipuzcoana, mantienen una actitud estética «realista».

He aquí el enunciado de un principio: el realismo es de primera mano una actitud y no mucho más que el ejercicio a través del arte de la conciencia general disparada por la actitud hacia la realidad. Después, todas las definiciones del realismo artístico o son prospecciones labradas en el limo humano de las actitudes o son fórmulas académicas para navegar estéticamente.

Se ha venido diciendo que todo el arte actual es arte de testimonio. Que, de un modo u de otro, eludiendo el compromiso del arte con la existencia o hincando la responsabilidad del arte en la existencia, el escritor o el artista plástico, no tienen más remedio que testimoniar lo que está pasando. De esta manera se concibe la realidad de una forma inerte, como inmovilizada diana para tirar sobre ella o para tirar sobre sí mismo, cuando la diana nos deslumbra.

Si así fuera —si todo el arte fuera testimonial— cualquier actitud testimonial, cualquier actitud general ante la vida produciría un arte

realista. Y este ha sido el mecanismo que ha llevado a un sector grande de la plástica abstracta a considerarse «realista», como también éste ha sido el motivo por el camino de la negación, de que muchos artistas abstractos, en estas horas penúltimas que estamos viviendo, vuelvan a dirigir sus pinceles y otros sus plumas, a la realidad.

En un vago sentido nosotros testimoniamos la presencia del enemigo huyendo y atacando, pero en un sentido estricto nosotros testimoniamos la cobardía huyendo y el valor atacando. En los términos que aquí interesan, el realismo no está en la realidad sino en el artista. Dijimos que se trata de una actitud. Aunque la pintura y la literatura realista se hacen desde la realidad.

Hemos oído repetir, nosotros mismos lo hemos manifestado, que interesa en primer término el arte y en segundo término el artista, e incluso estableciendo una jerarquía más precisa, que interesa en primer término la existencia; en segundo, el arte y después el artista. El escalafón podría seguir valiendo siempre que pudiésemos los suficientes lazos para establecer una totalidad armónica entre estas categorías tantas veces divorciadas. Estos lazos son los reflejos. La realidad es ineludible tanto para el que renuncia a ella abstrayendo sus productos como para el que juega su carta de fidelidad para con ella. La realidad es irrenunciable para el artista, pero el artista se produce en libertad.

El artista abstracto no atiende a la realidad, o siquiera de soslayo observa sus movimientos para hurtar el cuerpo de la creación y seguir estableciendo el monólogo artístico. De otra manera el artista abstracto no está testimoniando

la realidad, se está testimoniando a sí mismo, de la misma manera que Robinsón no estaba haciendo historia, porque su diálogo con Viernes en esencia era un monólogo, al ser Viernes un desdoblamiento cultural de Robinsón. El artista abstracto está testimoniando la historia del arte, como la obra de Daniel Defoe es un jalón para la historia de la Literatura, pero si bien ambas historias son traducciones más o menos fieles de la historia vivida por la sociedad humana, en determinadas ocasiones algunos de sus protagonistas no daban testimonio de lo que estaba ocurriendo en la base histórica; por tanto la Historia del Arte no es siempre un testimonio de la realidad existida.

Es lícito definir el realismo en el quicio de la carga testimonial que lleva inserto, pero no es lícito alegar que todo el arte moderno es testimonial.

Los innumerables caminos del realismo proceden del mismo punto de partida —la realidad objetiva— y conducen al mismo sitio —la transformación de esta realidad objetiva—. He aquí la entidad moral del realismo, la operabilidad del realismo sobre la sociedad. He aquí también la libertad procesal del artista de «realidades».

Al artista realista no le interesa tanto su inserción en la historia del arte, como su responsabilidad ante la Historia; el realismo es un arte de mutabilidad. Cuando en la Civilización que nos es particular a los occidentales se produjeron las transformaciones de principio de siglo, cuando esta Civilización iba abandonando su particularidad, cuando nosotros los occidentales abdicábamos de nuestros monopolios culturales, cuando civilizaciones producidas en otras

áreas entraban a formar parte de nuestro patrimonio, tantas veces por adquisición violenta, el arte reaccionó de dos maneras: o poniéndose al paio y resucitando la geometría como nudo nostálgico de las constantes clásicas —Cézanne, los sueños dorsianos, y el constructivismo— o rebelándose contra la historia, alzando bandera de «conservación» individualista, frente a las conmociones de las primeras guerras mecanizadas y frente a la intensificación de la alienación social. El dadaísmo, el surrealismo y ahora el informalismo no son acciones contra la Historia de Arte sino reacciones contra el giro que tomaba la historia del género humano. ¿Pero qué testimoniaban ambas actitudes? Más precisamente: ¿Qué tipo de actitud es la actitud analítica y la actitud expresionista radicalizada?

Es preciso estar conscientes de la simple formulación que ya hizo Vico en su tiempo: La historia humana se distingue de la historia de la naturaleza en que nosotros hemos hecho la primera —la estamos aún realizando— mientras que no hemos hecho la segunda —estaba ya realizada cuando apareció el hombre sobre la tierra, se está realizando según una dialéctica que le es propia—. Necesitamos alcanzar esta paladina conciencia para no presumir que el pensamiento engendra el mundo pensado, que el artista —actividad totalizadora sin embargo— produce todo el arte, para no llegar a la soberbia idealista de crear nuestros propios padres. El conocimiento nos llega como un reflejo «elaborado, en trance de elaboración» de la realidad. El arte es un modo peculiar de conocer, y antes de ser un modo peculiar de conocer, exige haber sido un modo común de conocer. No debe-

mos caer en la trampa de la imagen del espejo para entender qué contextura tiene el reflejo de la realidad sobre nuestro conocimiento. La realidad desborda el conocimiento que nosotros tenemos de ella. La realidad nos envía múltiples mensajes, nos transmite innúmeros signos, sugerencias, desborda cualquier aparato racional previo. Ante una realidad enriquecida, nuestro conocimiento se relativiza. No sirve la imagen estática del espejo. Las transmisiones de la realidad inciden a nosotros con múltiples perspectivas, según un proceso de afirmaciones-negaciones. Nuestro pensamiento elabora sobre los datos vertiginosos recibidos en el reflejo.

Nosotros estamos incluídos en la realidad. Formamos parte activa de ella, protagonizamos la realidad. Andamos comprometidos en una situación real. El arte, otra cosa que el conocimiento filosófico, algo muy distinto que el conocimiento científico o que el conocimiento vulgar suscribe también el compromiso con la realidad de su instalación. El artista se enfrenta con sus límites carnales y con sus límites sociales. El artista no se está enfrentando con la Historia del Arte, sino que está viviendo la historia de la humanidad en una perspectiva de vecindad. Procede en fin desde una situación, y ante esta situación toma una actitud. Si la multiplicidad de las formas artísticas sorprendieron a las mentes más sensatas a principios de siglo, si durante el período de entreguerras estas mentes de orden estaban dispuestas a exclamar que el arte había dejado de ser una cosa razonable, o que el arte ya no existía, o que la modernidad estaba nutrida —desnutrida— por una suerte de desvaríos que rozaban la paranoia, estas

mentes alertas sólo en su salón de fumar y avis-
padas en sus negocios, reconocían nada me-
nos, que como siempre ha sucedido, lo que ha-
bía cambiado era la situación del mundo. El arte
obedece a una suerte de mimetismo con res-
pecto a esta situación. Y el arte es variado; va-
riado hasta el caos en la modernidad, porque
ante la misma situación caben distintas actitu-
des. Las actitudes son las que prestan la apa-
riencia caótica, lo cual no quiere decir que a ve-
ces la situación se presente rozando el abismo.
En nuestros días.

Apareció el arte abstracto. La corresponden-
cia del arte con la situación es la que convierte
al arte en una disposición total. El artista no
plantea principios sino fines. El artista arrolla la
existencia en su camino hacia los fines plantea-
dos. El arte abstracto, no testimoniaba una rea-
lidad abstracta, porque la realidad es sencilla-
mente «real» —quiere decir dinámica, en el ca-
rril de una dialéctica propia—. El arte abstracto
—que repetimos, no es una reacción en contra
de la historia del arte— no era ni más ni menos
que una negación a seguir «representando la
realidad». Pero adrede me he puesto la trampa
de decir que el arte abstracto aparece de la
mano de «nuestra situación» contemporánea,
cuando lo único que había pasado en el mundo
nuestro del arte, es que habíamos liquidado la
figuración, o sea habíamos liquidado las imá-
genes representativas del mundo. La abstracción
seguida siendo, había sido siempre una cons-
tante en todo el arte occidental. Por medio de la
abstracción ideativa, el hombre occidental se
había iniciado en la empresa de dominar las le-
yes de la naturaleza a través de la plástica. La

dialéctica natural constituye la prehistoria de la dialéctica humana, y esta prehistoria discurre, después de la Creación junto con la dialéctica humana. No se trata de un dualismo sino de una convivencia. El clasicismo, la pintura italiana del renacimiento, Velázquez, suscriben una suerte de fidelidad a la dialéctica natural. Para este camino la pintura es nada más problema espacial. Sucede que cuando la situación se transforma enriquecida, cuando ya no interesa representar ni la existencia, ni la naturaleza en sus leyes de confirmación, las íntimas causas-motrices siguen siendo las mismas, las actitudes que se pueden tomar tienen su origen en las viejas actitudes. Sin figuración para un sector de la plástica, el problema sigue siendo de captación de las leyes naturales o de abstracción artística de estas leyes. Un sector del arte «abstracto», continúa analizando ya sin figuras. Otro sector del arte abstracto, tan infiel como siempre a la realidad, pero preocupado por la existencia intemporalizada, resulta el más subversivo y dirige sus tiros en contra de las apariencias, en contra de las formas; se declara informal o aformal; ¿cuál es la actitud? Sencillamente la de engendrar el mundo desde el propio pensamiento o destruir el pensamiento provocado por el caos. O soñarse Minerva o renunciar al pensamiento. ¿Y qué testimonia? Nada más la propia existencia, haciendo de ella paradigma de la Humanidad.

No va a convertirse ahora el realismo en una acción reivindicadora de la realidad en contra de la abstracción. El realismo tiene su propia historia. Tampoco el problema motriz del realismo es el de la representación, ni el de la fide-

lidad a la dialéctica de la naturaleza, ni siquiera el de la figuración. La fidelidad del realismo se suscribe en orden a los reflejos recibidos por la situación, y sus peligros son los propios de la complejidad de la situación y de la perspectiva humana. El peligro del realismo son los artistas realistas y las tentaciones de la abstracción y las tentaciones de la alegoría.

El hombre deplora la temporalidad. Esta ira de finitudes conduce al artista por las veredas del irracionalismo abstracto, porque la temporalidad es la sustancia de la historia y toda situación está preñada de temporalidad. Por esto el artista realista se ve obligado a localizar, debiendo renunciar a ser localista. El hombre no es paradigma de los demás hombres, ni medida de la naturaleza, pero una situación que siempre se produce en un momento determinado y sobre una geografía determinada es paradigma de situaciones con los mismos ingredientes históricos. Hacia esta localización y temporalidad de las situaciones se dirige la fidelidad del artista realista.

ANTONIO G. PERICÁS
(1962)

...Ortega sabía que el realismo social era poco si no era más que una actitud. Tenía conciencia de la necesidad de materializar su lenguaje con una más amplia eficacia. Por eso, concibió el grupo de «Estampa Popular». Se trataba de llevar el realismo al grabado y situar el grabado realista en todos los ámbitos posibles. La primera «Estampa Popular» se creó en Madrid y tuvo como miembros natos a los iniciadores del primer realismo social de la postguerra. Pronto, la nunca desmentida vocación de realismo crítico de Javier Clavo se reencontró en ese quehacer. Y a ella se incorpora Francisco Mateos como maestro indiscutible. Y Luis Garrido que, como Ortiz Valiente y Zamorano, mantenía terne un realismo solitario y trataba de incorporarlo al tapiz. Cuando al grupo «Estampa Popular» que se creó en Madrid se le sumó Antonio Saura, desde cualquier apreciación epidérmica del estilo se diría que su gesto era contradictorio... El eco de «Estampa Popular» fue inmediato. Como en Sevilla existía un grupo de realistas sociales muy cohesionado, pronto adoptó la modalidad del grabado como su medio de expresión más eficaz. Cortijo y Cristóbal, los componentes principales de ese grupo, aportaron una dicción mucho más matizada a la expresión del grabado realista y además, radicalizaron la crítica y la denuncia. En Córdoba, la

iniciación del realismo social y la «Estampa Popular» tuvo antecedentes muy curiosos. Surgió de los grupos que investigaban teorías del espacio plástico «abstracto», tales como el «Equipo 57», el «Grupo Córdoba» y el «Grupo Espacio». La transformación, sin embargo, no carece de coherencia, pues sus investigaciones primeras conducían a un proyecto del mundo de destino social. Procedente del «Equipo 57» se incorporó al realismo social José Duarte, como antes Agustín Ibarrola; procedentes del «Grupo Córdoba», Mesa y Cuadrado; procedente del «Grupo Espacio», Aguilera Amate. En Bilbao, la llegada de Agustín Ibarrola, a su regreso de París, cohesionó a distintas individualidades con voluntad realista, concretamente a Dionisio Blanco y a María Dapena, que inmediatamente se constituyeron como grupo de «Estampa Popular». En fin, en Madrid, el grupo inicial se enriqueció con Manuel Calvo, Adán, Arturo Montero, etc...

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN
(1963)

El movimiento Estampa Popular, extendido hoy por toda España, es expresión de una toma de posición de ciertos artistas jóvenes frente al problema de la indiferencia creciente con que el gran público recibe las manifestaciones del arte de nuestros días.

El movimiento considera que una obra artística es importante en tanto en cuanto está saturada de las aspiraciones colectivas del grupo humano en el que se produce, que, en consecuencia, un esfuerzo artístico sólo puede ser auténtico en la medida en que se hace de cara al pueblo concreto con quien se convive, pero que a la inversa el consumo de productos artísticos sólo puede enriquecer al pueblo en la medida en que le ayude a tomar conciencia de las condiciones reales sobre las que puede construir sus propias aspiraciones, y no constituya una vía de escape, por medio de ciertas estereotipadas satisfacciones imaginarias a la lucha que tal construcción supone.

El movimiento Estampa Popular, pues, se define por su adscripción a una estética de realismo intencional, esto es, de correspondencia de los contenidos éticos que el artista propone con las líneas directrices de los deseos y las aspiraciones sociales del pueblo.

Al hacer suya esta formulación básica de Es-

tampa Popular, el grupo de Valencia entiende haber llegado a las siguientes conclusiones:

Primera. Que los contenidos éticos que el artista propone lograrán una mayor eficacia en tanto en cuanto el espectador acceda a ellos por una vía objetivadora, e incluso satírica, eludiendo, en lo posible, los enfoques líricos o encomiásticos. El carácter satírico tradicional de la mayor parte de las obras de arte originariamente populares parece confirmar esta conclusión, y ello de una manera especialmente característica en las manifestaciones artísticas populares del pueblo valenciano.

Segunda. Que la eficacia dependerá en gran parte del grado en que se consiga proponer los contenidos éticos de una manera concreta, por medio de referencias concretas a situaciones reales vividas por el público, evitando una simbolización demasiado genérica. En este sentido, el grupo de Valencia no muestra ninguna preocupación por evitar los tópicos, cuya repetición no eleva, sino disminuye la lucidez del espectador.

Tercera. Que para hacer más directa e inmediata la referencia a la realidad vivida por el pueblo, el artista plástico debe acercarse a estudiar y tratar de aprovechar los mecanismos de comunicación social a niveles no artísticos por medio de imágenes visuales (publicidad, cine, TV, prensa gráfica), de los que nuestra sociedad es productora o difusora en gran escala.

Estas conclusiones, naturalmente, no pretenden definir una esencia, sino fundamentar un

programa, y el grupo de Valencia, en consecuencia, las considera tan provisionales como lo exijan ulteriores desarrollos del trabajo del grupo.

TOMÁS LLORENS
(1964)

L'artista no vol ser un solitari. Es possible que en certs moments hagi considerat que l'art és quelcom independent de la vida, quelcom marginal a la vida (això ho ha entès així quan la societat en la que viu exigeix el seu vasallatge), però aviat l'artista ha tornat a enforsar-se, a penetrar profundament, en l'únic medi que justifica la seva existència: el poble, en el sentit de les masses anònimes, no les individualitats que, emparant-se amb privilegis dubtosos i generalment mantinguts per la força, en volen ser els portantveus.

Però no sempre és possible a l'artista de mantenir la llibertat de creació, encara que ell ho digui o s'ho cregui, si només està amatent al client qualificat, al client que compra l'obra en tant que objecte de valor no en tant que objecte de comunicació o objecte de plaer o, fins i tot, objecte de sàtira dels grans slogans que formen la cultura en la que ens troben inclosos sense haver-hi tingut ni art ni part ni haver-nos-en justificat la validesa ni l'adequació a la realitat. A vegades, però, l'artista, defugint aquest entendre l'art com a comunicació, como objecte de plaer pels altres o com a sàtira de la vida objectiva, es tanca en la pròpia satisfacció, quedant-se, en aquest darrer cas, com a marginal de la societat en que viu i, per tant, sense un públic

que comparteixi les seves satisfaccions de creador.

ESTAMPA POPULAR ha estat un intent de trencar aquesta solitud de l'artista. ESTAMPA POPULAR és un intent, per part de l'artista, de cercar un públic majoritari que el segueixi, que participi del goig de l'art. Per atraure aquest públic, un públic de massa, l'artista ha comprès que cal que el que ell, l'artista, faci, sigui seguidament comprès i acceptat per aquell públic. Per això l'artista ha tingut de deixar-se d'expressions subjectives i ha tingut d'incorporar al seu repertori els objectes i els fets quotidians que formen part de la vida de cada dia de tots o que més frapen l'atenció de les multituds. Per altra banda calia que l'obra que s'ofereix sigui una obra a l'abast, també econòmicament, de tothom, i això ho fa possible la vella tècnica del gravat.

ESTAMPA POPULAR, doncs, reuneix dos aspectes que, sens dubte, són els fonamentals per a que l'art arribi a tot arreu: una anècdota de captació i comprensió immediata per tothom i un preu que permet a tothom de posseir un exemplar d'aquella obra que li plau.

Amb tot això arribem a un tercer aspecte d'ESTAMPA POPULAR; aspecte que comporta un fet de tipus sociològic i que és el de cercar que tothom torni a sentir el gust de posseir a casa una obra d'art i no precisament un objecte standard, una cosa que adorni —que no estableix cap lligam de comunicació entre llur posseïdor i l'artista—. Sense aquest lligam l'obra d'art no és tal; pot ésser un objecte més o menys apreuat per la raresa o pel seu valor mate-

rial, però no és una obra d'art perquè entenem que aquesta forçosament ha de comportar comunicació, ha de ser una ullada intencionada entre el qui l'ha feta i el qui la posseix o, si es vol, una entesa entre l'espectador i l'artista sobre el que l'obra és, representa o assenyala.

Cal doncs, despertar a tothom aquest sentit per l'obra d'art, el goig per a posseir-ne, el plaer per diàleg amb l'artista que comporta la contemplació de la mateixa. ESTAMPA POPULAR independentment del valor intrínsec que té com a mitjà d'expressió artística autònoma té, endemés, aquest enorme valor d'experiència sociològica per a què l'art ocupi el lloc que li escau en la cultura nova per la que tots maldem. No reneguem dels avantatges ni de les comoditats que comporten els aparells electr-domèstics ni altres mitjans per a fer més còmoda la vida quotidiana, però cal cridar l'atenció de les masses sobre la qüestió de que aquests són instruments que ens faciliten la vida però que no anulen la formació i perfeccionament de la sensibilitat que comporta la possessió d'obres d'art. ESTAMPA POPULAR és aquesta primera crida.

ARNAU PUIG
(1967)

ARTE NORMATIVO ESPAÑOL PRIMERA PANCARTA DE UN MOVIMIENTO

En el número 4 de la revista «Cuadernos de Arte y Pensamiento» (noviembre de 1960), editada por la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, se publicó el texto —referente al entonces llamado «Arte Normativo»— del que a continuación reproducimos algunos fragmentos. Fue redactado por el autor de esta recopilación.

ARTE NORMATIVO ESPAÑOL: PRIMERA PANCARTA DE UN MOVIMIENTO

Del 12 al 25 de marzo de 1960 tuvo lugar en el Ateneo de Valencia una exhibición artística titulada «Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español». Fue organizada por el Grupo Parpalló y participaron también el Equipo 57, el Equipo Córdoba, Manuel Calvo y José María de Labra. Este tanteo —visiblemente incompleto— ha inaugurado un período de colaboración e intercambios en los campos de la experiencia y las ideas, promovido ahora también por los escritores José María Moreno Galván y Antonio G. Pericás.

Ante todo, anticipamos que nuestra noticia informativa no pretende en modo alguno establecer prioridades, «derechos de autor» ni exclusivismos de ningún género. Se trata de hallar el significado de un hecho, de ligar cosas dispersas que por su misma naturaleza deben estar unidas, de relacionar posturas afines y de aportar al actual panorama del arte español rasgos esenciales que tal vez sean sus más positivas conexiones con los problemas de situación y aspiración que acosan al hombre contemporá-

neo. Tantos y tan valiosos fueron quienes por impaciencia o azar organizativo dejaron de figurar en la primera reunión pública del Arte Normativo Español, que apenas si nos atrevemos a mencionar las ausencias forzosas de Alejandro Cirici Pellicer (retenido por su trabajo en Barcelona) o Jorge de Oteiza (ausente de España en aquellos momentos).

Al notificar un hecho y darle un nombre, se le presupone una razón de ser y un contenido, una justificación inmediata y una esencia válida en el tiempo. Así, pues, entre todos, vamos a extender la pancarta del Arte Normativo.

Hasta el presente, los últimos años del arte español han ofrecido la lucha de diversos movimientos más o menos exteriormente avanzados, más o menos fundamentalmente anacrónicos. Cerradas nuestras fronteras artísticas durante largos años, los grupos juveniles sostuvieron un dilatado combate que ha terminado con la espectacular victoria de una fracción inteligente, oportuna y pragmáticamente bien orientada, pues aprovechó las tendencias internacionales en boga para hacer aportaciones de indudable calidad y fuerza insólita acumulada en los días de lucha. Toda vez que ese sector ha logrado sus fines y con ellos ha iniciado un abierto apartamiento de su labor en el ruedo ibérico; y teniendo en cuenta que su aceptación es hoy indiscutida hasta el punto de constituir un claro fenómeno de alistamiento académico, consideramos perfectamente superada la fase informativa, imponiéndose una seria revisión de valores, pero no desde los resultados de cada labor individual, sino partiendo de los móviles y contenidos.

Desde la expresividad del gesto, hasta la mística de la materia y las interpretaciones mágicas, el cajón de sastre del ya vulgarmente llamado informalismo ha sido objeto de una copiosísima literatura secundaria originada en la innegable oportunidad definidora de Michel Tapié. Naturalmente, el asunto no nos interesa ahora sino en función de dato particular que revela un estado de espíritu. Importa fundamentalmente como síntoma característico de nuestra época, pues su misma abrumadora extensión implica que responde a un talante vigente, efectivo y real.

Como actitud espiritual, la cosa no es nueva. Por otra parte, se acomoda a las tópicas leyendas españolas de violencia incontrolada, de místicos deliquios y misterios trasvitailes. Naturalmente, esto ha sido brillantemente explotado sin rebozo, hasta lindar con los «slogans» del folklore barato y los tipismos artificiales exigidos por posibles compradores con mentalidad de viaje colectivo «a forfait». Las verdades así industrializadas y comercializadas pueden convertirse en formidables mentiras. Tengamos, pues, sumo cuidado con ellas. Rigurosamente hablando, estamos presenciando un caso más del rumbo aberrante adoptado por algunos aspectos de la cultura moderna. Hemos señalado algún detalle anecdótico que puede situar al lector ante un punto referencial concreto, pero lo grave de la cuestión exige relacionar contextos más amplios.

.....

Como la gente pide definiciones lapidarias,

podemos decir que arte normativo es aquel que se produce, en función de la intencionalidad, como deber moral y servicio al bien. Es un arte para el que cuentan todos los problemas humanos, para el que es decisivo el orden de prioridad de sus urgencias. En su mismo origen se plantea como actividad humana para el hombre, como servicio y colaboración; admite la posibilidad de sacrificar lo espectacular a la eficacia ontológica, pues servir a la vida es cooperar a la plenitud del ser mientras le dura esa única oportunidad que es la existencia. Al reconocer la historicidad del hombre, se emplaza en lo temporal y transitorio, abandonando las posturas egotistas de imposible supervivencia personal. Acepta la posibilidad del anonimato. Se nutre de la convicción de que el fin de la vida es la plenitud, la máxima entereza en todas las dimensiones del vivir, tanto en las que dependen de la voluntad individual como las que derivan de las interconexiones e interrelaciones con el contorno, con el prójimo, con lo social, pues no hay vida completa cuando se renuncia a la acción sobre alguna de las realidades que de hecho la determinan. Y en última instancia, el contenido de los actos productores de las obras que expresan y justifican el vivir, es también el contenido de la vida.

Prescindiendo ahora de otros antecedentes diversamente acoplados a los planteamientos aquí propuestos, parece evidente que existe un hito iniciador del normativo contemporáneo. Ese punto es la aparición del maquinismo. La



fijación de esta base cronológica no excluye en modo alguno más amplias perspectivas históricas, pero sirve para definir el carácter de nuestras urgencias más inmediatas. Si el ámbito del «arte» es el campo genérico del diseño concebido en su sentido más amplio; si el «arte» es inseparable de las técnicas y medios de producción, es indudable que la problemática vertebral de sus manifestaciones históricamente recientes deriva por línea directa de la revolución industrial. Por línea colateral, recibe poderosas influencias del pensamiento y la ciencia. En rigor, todo ello se desarrolla mediante un vasto y complejo juego de interconexiones e interdependencias. Sin embargo, es lógico suponer que el diseño —como materialización de una voluntad— se une en primer término a las técnicas operativas del hombre, a los instrumentos que hacen posible esa materialización. El propio «informalismo», devoto de las técnicas anómalas, lo confirma.

Para comprender cabalmente los alcances del orbe activo del normativismo, hemos de pensar en el diseño como creador del contorno donde vive el hombre, desde las vastas planificaciones de la urbanística hasta la arquitectura, la pintura, la escultura y el diseño industrial. Desde esta escala, el trabajo de los pintores y escultores para las exposiciones privadas, adquiere una dimensión absolutamente distinta que corrige en parte la deformación tradicional según la cual suelen acaparar la consideración como «arte». Para el normativismo, las amplitudes del diseño y las del arte coinciden exactamente. De ahí que considere como sus legítimos antecedentes próximos los movimientos y figuras que

han procurado armonizar —desde las realidades de la producción— el «habitat» humano con las exigencias vitales y las aspiraciones espirituales del hombre moderno, pero no desde el plano de lo excepcional, sino encaminándose primordialmente —por riguroso orden de urgencias— al mejoramiento y enriquecimiento de vastas colectividades humanas.

Evidentemente, nuestra cuestión no implica un propósito inquisitorial para imponer una dictadura contra las «acuarelititas» —informalistas o no— que el señor tal o el cual compran para su disfrute privado y el de sus visitantes. En realidad, se trata de devolver a las cosas su verdadera jerarquía, de rescatarles el honor que merecen. Consiguientemente, pensamos en artífices cual aquellos de los «Arts and Crafts», el «Deutscher Werkbund», el «Bauhaus» o los CIAM; tenemos presente al constructivismo, al neoplasticismo, al concretismo... Del mismo modo que carece de relevancia el procedimiento «figurativo» o «no figurativo» del proceso conducente al resultado que es la obra, estimamos indiferente que la actividad tienda a un fin «acabado» o que camine por la provisionalidad del experimento. Vale más una experimentación importante fracasada, que una insistencia triunfante basada en los viejos tópicos egotistas. Así habla el signo de la época, signo irremisiblemente trazado a escala sobreindividual y que impone —por encima de toda otra consideración— la normatividad ética de los actos, sean éstos de la índole que sean. La vastedad de los conflictos obliga a un reajuste jerárquico, que necesariamente ha de emanar del talante originario de las acciones y de sus enri-

quecimientos positivos, incluyendo a cuantos intervienen en las luchas del diseño, pues son los artífices de nuestro mundo. En España creemos que se llaman Grupo R, agrupaciones de Diseño Industrial, Equipo 57, Grupo Parpalló, Equipo Córdoba, Grupo Espacio, Grupo Funcionalista, Jorge de Oteiza, Néstor Basterrechea, Pablo Palazuelo, José M^a de Labra, Manuel Calvo, Martín Chirino... Urbanistas, arquitectos, pintores, escultores, diseñadores: artífices que trabajan con voluntad de «servir» y a los que —espero— no les importará verse omitidos si mi memoria ha sido mala o mi información deficiente. Así acontece con las aportaciones doctrinales: José M^a Moreno Galván, Alejandro Cirici Pellicer, Antonio G. Pericás...

De todo proceso embrionario —y el nuestro lo es, pese a sus brillantes logros— cabe esperar mucho, incluso la frustración y la esterilidad. La pancarta ha quedado abierta, pues todo aquél que tiene conciencia ética de sus acciones «artísticas» está haciendo, en principio, arte normativo.

V. AGUILERA CERNI

«ARTE NORMATIVO»

En el número 8 de la revista «Acento Cultural» (de mayo-junio de 1960), Antonio Jiménez Pericás abordó la problemática del «Arte Normativo» en los siguientes textos.

«ARTE NORMATIVO»

La cabecera de la sección no tiene el valor de una propuesta. Introducir un término nuevo en un panorama de casi medio siglo de vida, solicita siquiera breve aclaración para eliminar la banalidad de las aventuras que corren las palabras cuando apenas pueden identificar realidades —como las del arte actual— que se transforman vertiginosamente.

El arte es un reflejo de la vida. La misma vida; o no es nada. El lujo de la superfluidad o el éxtasis académico quedó en estupefaciente de uso individual e intransferible. Cuando se dice que en la zona cultural y social del arte existe confusión, no se está acusando a los artistas, ni a los críticos, ni mucho menos a un público que peyorativamente se dice de la calle, u hombre medio —todos andamos por la calle y nadie puede presumir gratuitamente de grandeza ni afirmar tristemente su pequeñez—, tantas veces la confusión resulta de la hiperclasificación. Del etiqueteo exagerado de los productos con vida propia e histórica.

Al aceptar la frase ARTE NORMATIVO debelamos la confusión absoluta de llamar *abstracto* a todo arte sin figuras. Como si se hubiera empezado a *abstraer* de la realidad —único campo universal

de donde parte cualquier obra— a partir del momento concreto de nuestro tiempo, en el que unos hombres pretendieron cortar las amarras que les sujetaban al paisaje cotidiano.

El ideario plástico de Mondrián o de Malewicz está más cerca de la obra de Velázquez o de Piero de la Francesca que, por ejemplo, de un De Kooning o de un Pollock, de Saura o de Tappes en tanto los últimos hacen expresionismo; lo menos relevante es la figuración o la no figuración.

NORMATIVO, además, a un entendimiento del arte con el propósito de intervención en la sociedad. E intervenir en el mundo precisamente con voluntad organizativa de formas, para el experimento y la construcción. Anular el viejo divorcio —culpable la estética individualista— entre la ciencia del arte y la ética. Entre la obra artística y el hombre.

No quedan acusadas algunas tendencias a través de sus concepciones plásticas sino a causa de los idearios que apoyan la instrumentalidad particular. Cuando estos idearios ignoran las reivindicaciones del hombre actual.

LA ESTETICA DE UN ARTE SIN OBJETOS

El profesor de Filosofía de Ulm, Max Bense, aplicado a la investigación del sentido de nuestro tiempo, partiendo del sorprendente estilo reflejado en todos los medios de expresividad, desde el poema hasta el anuncio publicitario, pasando por la casa vivienda, la técnica del asesinato, la escultura..., no se resigna a dejar huérfano de herencia clásica al arte nuevo.

Es duro dar tijeretazo a la historia para pronunciar un «sólo desde aquí vale». Duro, y, además, puede que sea injusto. El hombre, nostálgico rastreador de abuelos, animal anclado en el pasado, con ojos espirituales en la nuca, aunque grite radical originalidad en la hora entusiástica de existencia actual, se complace, cuando se pone a analizar la creación humana, en citar a los viejos maestros. Hay en la historia occidental un incesante acarreo de material patrimonial, que en las épocas octavianas, invitando a la medida conservadora de la plenitud y de la paz, alinean una serie de soluciones equilibradas que se llaman lo clásico.

Aunque el mundo estalle de formas insospechadas, aunque devenga la certeza de la presión de tradiciones y formas actuales no occidentales, más exacto: no europeas. E incluso de soluciones dragadas en el subconsciente o en esa prestidigitación radical que es la física moderna, el investigador no quiere mostrar estupefacción y declara como Max Bense: «... así como en sus teorías la física moderna no refuta a la física clásica, sino que la incluye dentro de sí y la convierte en un caso especial, una estética de corte cartesiano tiene que hacer comprensibles tanto los intentos clásicos como los del arte moderno.»

No es necesario hacer historia para relatar lo que ven nuestros ojos. Es evidente que la producción plástica en este momento —e incluso en algún grado, la literatura y la musical— alinea tres modos de trato estético: La supervivencia de lo que como denominador común es Arte Figurativo o de representación. E intensamente, frente a frente, la invasión informalista,

casi ceñida, por muchas razones de posibilidad expresivista, a la pintura y escultura. Y los pronunciamientos a favor del análisis, arte eminentemente formal, una trayectoria del pensamiento de Occidente, acumulada y problematizada al calor de la nueva visión espacio-temporal de nuestro siglo; que, en un orden histórico, se traslada, más o menos *voluntariamente*, con diversas cargas sensibles y poéticas, a partir del cubismo analítico, el purismo, el constructivismo de Gabo y Pevsner, el neoplasticismo, el propósito de integración del Bauhaus, denunciando los atentados al rigor racional y organizativo de formas, desemboca en el arte de Vasarely, Max Bill, Mortensen, Jacobsen...

Lo que empezamos a llamar en España *Arte Normativo*, siquiera para la empresa de entendernos, y el posterior propósito de conciliar al hombre con su espacio habitable, dejando a un lado, sobre el margen intimista donde deben residir las excrecencias personalistas y el macabro gusto expresivo de documentar crisis sin disponer la corrección, haciendo negocio del inconformismo, haciendo incluso propaganda de la denuncia alarmista de una libertad comprimida por la geometría y el peligro social. El Arte Normativo procura la integración de las artes en el único quicio que puede permitir una perfecta ensamblación: en el espacio plástico organizado racionalmente. De aquí su compromiso con la Ética. En tanto propone como responsabilidad artística una armónica ocupación del mundo espacial por el hombre.

Las tres direcciones (es muy arriesgado utilizar una terminología calificadora —si decimos tendencia hemos profetizado eventualidad—)

vamos a presumir que responden a concepciones estéticas radicalmente opuestas. Y en vigorosa polémica. Digo presumimos, porque el informalismo supone una negación extremista de la estética, de la estética y de todo planteamiento cultural; y el arte normativo, si está dispuesto a considerar la vigencia de postulados estéticos, sería siempre que la Estética tome el carácter de ciencia del conocimiento ontológico. Primera disposición para intervenir en una sociedad complicada de hombres, técnicas y cosas, con probabilidades de éxito. Por esta línea vamos a bucear.

La trayectoria occidental de la Estética culmina en el idealismo hegeliano con la hipervalorización objetiva; y en el existencialismo de Kierkegaard, al resucitar un sujeto existente, *el pulso de la vida estética del artista*, que desde Grecia se había ido diluyendo por los cauces del racionalismo cartesiano.

Para Hegel, frente a la cotidianidad, a lo que pasa comúnmente en el mundo, a las obras grises de los hombres pequeños, se alza la plena y bullente entidad ideal de la obra de arte. La manifestación artística objetiva tiene una realidad superior. Se ha representado, abstrayendo la forma de la naturaleza, para edificar la imagen de lo que en el mundo era digno de ser representado. Esta apariencia se refiere a algo espiritual de máximo vértice jerárquico.

En *El punto de vista de mi actividad como escritor*, se resuelve el pesimismo de Kierkegaard, acusando de ilusión a la pseudonimia de lo representado e incluso añadiendo que la existencia estética del artista no puede amagar el engaño de lo aparental.

Todo arte de objetos pende de estos dos puntos generatrices, de lo que es más propio de Occidente: de un lado, la abstracción ideativa que configura imágenes de objetos conocidos por representación. De otro, el entusiasmo le-sigiano del creador iluminado por divinas intuiciones.

No es que el arte de objetos fuera cediendo paso —se empieza por convivir— a un arte sin objetos, debido a un cansancio por la imagen figurada; es que iba resultando inválido reflexivamente el postulado fundamental de la estética tradicional, porque la representación engendra siempre una ilusión. La misma geometrización de la imagen sujeta a las leyes de la perspectiva, que obra el cubismo, pretendía zonas nuevamente contemplativas. Por añadidura, estas ideas de espacio representado para producir efecto, socialmente, no significaban nada para un mundo de urgencias reales. La obra de arte no llegó nunca a nadie —para Hegel era realidad superior frente a la realidad común; y bien, ¿y cuándo en el mundo se nivelan las necesidades y no queda cabida para las bonitas superfluidades, para el hermoso juego de arte?—; el arte era el pálpito estremecido de unos pocos, a veces fuente de respetables vanidades.

Quizá el nacimiento del informalismo —el «otro arte» sin objetos— sí que se debió a mero cansancio por la figura, disparado por el fulminante rebelde *Dadá* a través del descubrimiento del hombre oculto entre vueltas de lo consciente. Tarea que declara el surrealismo con un aparato simbólico, lenguaje de las sugerencias oníricas que «científicamente» sistematizaban Freud y Jung. Mucho más, por tanto, que ago-

tamiento de una vía cultural, representación del espacio objetivo absoluto o del espacio íntimo subjetivo intrabiológico, es divorcio contra el cinturón mecánico de las nuevas fuerzas sociales y querella abierta frente a una estética ya sin problemas reales. Su proliferación en Norteamérica da cierta medida estadística de europeísmo.

En Europa, el racionalismo consagrado como sistema ortopédico, que nos definía culturalmente como continente organizador del mundo desde el siglo xvi, empezó a resultar sospechoso antes de la primera guerra mundial; unida a esta sensación de intranquilidad sobre el futuro, la incorporación de materiales exóticos representantes de civilizaciones intensamente naturales, orgánicas. Entre guerras ya tomaban cuerpo doctrinas que, si no reducían absolutamente el papel del puro intelecto, lo condicionaban al menos por vocaciones extraracionales —Ortega mismo empieza a explicar, con los indudables puntos de contacto con Cohen y Heidegger, la teoría de la razón vital y del punto de vista—.

En el terreno estético, a partir de la Estética de Hegel y unido a descubrimientos científicos en el campo físico y de la pura matemática, el ejercicio de la reflexión, si bien solapadamente atacado en el ambiente, por un encanto oriental localizado ya en cercanías, el progresivo estrechamiento de las distancias, iba a dar lugar a un arte que con denuncias intensamente revolucionarias, estaba, sin embargo, supuesto en la trayectoria europea por ser común a ésta, la capacidad abstractiva y consiguiente corrección de la naturaleza.

Un grito a pleno pulmón suena en el Futurismo. No obstante, Marinetti, al despreciar los canales de Venecia y ensalzar la estructura de acero de una factoría, no deja de preferir una geometría a otra geometría. A estos hombres no les agrada la columna dórica ni la Niké de Samotracia, pero eligiendo la hélice del avión y la línea del automóvil estaban constatando un proceso lógico, la capacidad abstractiva formal de su civilización. Como el europeo tiene un instinto de conservación directamente proporcional a su acentuada carga agresiva, necesita habilitar soluciones que abarquen ya, como protagonistas, a masas que, en el siglo xx, ya están dispuestas a serlo con todas sus consecuencias. La gimnasia reflexiva de veintitantos siglos; una gimnasia dinámica ante el reposado estatismo oriental, ha puesto en forma el sentido de la adaptabilidad europea. Un sector de la arquitectura acomete la construcción de impecables moles funcionales; Le Corbusier se preocupa por dejar a salvo la individualidad, e incluso el sello de «obra maestra», tan caro a nosotros los occidentales; Lloyd Whright procura la síntesis entre razón y organismo..., todos con un desesperado propósito de evitar el pathos próximo de la colmenización. Kandinsky, rechaza lo accesorio de la temática figurativa y representa puramente la idea determinante de la pintura, su causalidad profunda, su sistema vertebral, a estilo occidental cruzado por el misticismo eslavo. Estamos aún en plena abstracción ideativa. Apollinaire inventa el «caligrama», reduce la impresión estética a puro nervio, y Mallarmé desarticula espacialmente el poema. «De Stijl» y «Bauhaus» atacan de flanco contra

adorno y belleza; este extremo funcionalismo intelectualivo producirá, al decir de Maldonado, un «estilo aestilístico», pero no se ha saltado del carril tradicional, se ha tomado otra dirección más consecuente con el giro de las formas de vida. Estas revoluciones son epidérmicas.

La obra de arte, si bien se producía por conformaciones sociales que debían de cambiar el signo, respondía en el fondo a las mismas razones estéticas. El gran paso que se había dado era la descarga por el gusto experimental que había sacudido al creador.

El manifiesto Dadá, sí que fue intensamente revolucionario. Por dos razones: Porque defiende un arte antitécnico; porque en realidad niega el arte, lo que éste había venido siendo. Revolución es subvertir de raíz el orden tradicional consagrado. Un grado revolucionario puede revolverse contra una técnica para sustituirla por otra. En cuanto revolución en sentido estricto, es el momento de rotura de la realidad acreditada; el estado revolucionario constante es el mantenimiento constante de la situación de ruptura con lo anterior. Sin eludir la nutrición posterior de una terminología de suyo resbaladiza en este momento histórico, yo afirmo que la más grave revolución en términos estéticos es la negación absoluta de la técnica como explicación de Occidente. Tampoco niego que fatalmente, para perdurar, una técnica se sustituye por otra. El estado constante de catástrofe hace parecer la razón revolucionaria. También en el terreno estético. Y por otra razón más el manifiesto Dadá es revolucionario: Porque sustituye como objetivo artístico una realidad por otra: la realidad de lo supra-real, la realidad oní-

rica instalada en el subconsciente, que el surrealismo trasladará al cuadro. El interés ha sido desplazado, desde la realidad de fuera, a una realidad sentada en las capas más íntimas de la conciencia. El objeto ha perdido definitivamente interés. El surrealismo será ya un arte plenamente subjetivo que opera símbolos de invención radical de imágenes que residen en potencias telúricas. También ha causado crisis la representación.

A este atentado a la tradición, corresponde la clave inspiradora del informalismo, si bien el vector del interés del artista ha saltado de nuevo de lo íntimo a la realidad. Ahora bien, hacia la pura realidad inventada. A la captura de una objetividad sin objetos. Rebañando hasta las formas oníricas, ahogando cualquier pálpito orgánico de la imagen, esfumando el símbolo. Con Kline, por ejemplo, también el informalismo acoge como esencial al arte, el espacio; pero con palabras de Darío Suro, protagonizando el espacio. O sea: un espacio lastrado de subjetividad. Volvamos otra vez a introducir en la comprensión universal de la actividad artística conceptos de contorno impreciso: espacio sensorial, mágico, místico..., etc. El informalismo como arte sin objetos reconocibles y sin forma lógica, en todas sus tendencias elimina referencias a la estética. Si acaso podría mantener un inevitable juicio estético, pero pendiente de imposibilidades de control reflexivo: impresión, conmoción psíquica, gusto por la imagen de formación inconexa, recuerdo metafórico de mundos configurándose catastróficamente..., que pueden pronunciar favorablemente nuestra sensibilidad.

El quicio de una estética objetiva reside en el rechazo absoluto del carácter de signo en la obra de arte. Se da la aparente contradicción de que un arte de objetos sea el menos objetivo, porque el arte de objetos es representativo de lo identificable, para el reflejo de las ilusiones de perspectiva; la recepción de la obra de arte es una puesta de acuerdo de dos complejos subjetivos, el del creador y el del público, que convergen en la ilusión para calificar la justeza relativa de sus estimulantes.

El complejo de significación de realidad en el arte de objetos, es siempre, por fiel que sea, una aparental realidad.

El signo es un muro que nos separa del ser, aunque una pared transparente divorcia al receptor de lo entitativo.

La Estética Normativa no presupone un mundo de signos. Provisionalmente afirmo que para un arte sin objetos el signo no puede tener significado, porque el signo está sustituido por la misma realidad; e incluso la mención al signo absoluto de la creación, sobra; porque la construcción de la obra es confección de propia realidad. La Estética Normativa no incide sobre un juicio de identificación de las cosas, sino sobre las relaciones del ser. Constatando un arte sin objetos, la plena objetividad cuelga de la idea de presentación de las interrelaciones espaciales, de las formas dinámicas del universo. La Forma, cara presentativa de la realidad, no añadida a la realidad, sino certeza de señalamiento del ente.

En este punto es preciso salir al paso a cualquier entendimiento de acusación, a la estética normativa, de dogmatismo. Precisamente la

obligación de exagerada objetividad que se impone al pensamiento constructivista, sirve a la edificación de un mundo coherente en el grado de exactitud que sea dado alcanzar de acuerdo con el estado actual del conocimiento científico. Y siempre dirigido hacia la solidaridad humana, porque el conocimiento científico siempre es conocimiento humano. Parece cierto que el hombre sólo elabora en pro de su regreso cuando introduce en la convivencia materiales inconscientes. El pensamiento es lo puramente consciente. Eso que también denominamos espíritu.

Después, la interpretación que se hace de las fuerzas conductoras que sujetan la marcha de la especie, responde también a factores aún incontrolables, que no se niegan, aunque sean de imposible definición lógica. No se niegan porque «están».

La teoría estética se elabora no sólo sometida a estos factores, sino al tirón conceptual de una «tal» vida histórica de las ideas. Aliada a estas presiones de retaguardia y a la necesidad de revisión consecuente, porque recorreremos una historia de progresiva aceleración.

Estamos de acuerdo con Max Bense afirmando que la situación del arte corresponde a la situación de la física; pero no totalmente. Porque no podemos negar lo que existe aunque diagnostiquemos que no es el camino, o pretendamos presumir que mucho de lo que existe fatalmente dejará de ser. La situación del Arte Normativo debe corresponder a la situación de la física moderna. Pero hay manifestaciones artísticas que riman con estadios doctrinales pasados y siguen estando de acuerdo con la esté-

tica lesingniana. Este arte de objetos pierde actualidad. Si hay una cierta correspondencia entre física y estética, los tantos modos informalistas que existen, y que como hemos apuntado no guardan preocupación por formulaciones teóricas de ningún género, que se localizan en estudios extraconscientes, sin edad histórica, están fuera de esta relación.

Tampoco estamos de acuerdo con Bense en que «en el carácter de signo de la obra de arte reside su descomponibilidad en elementos estéticos», y que «en este hecho estriba el carácter de composición del arte en general». No coincidimos, naturalmente, en lo que se refiere a la estética normativa. La estética normativa niega el signo, y la obra de arte, al menos tiende a una inseparabilidad de sus elementos, que tanto atendería a su carácter de comprensible estudio en su fase estática del laboratorio, como al de composición, si se quisiera concebir así, o al de establecimiento de la interactividad del espacio plástico, en una concreción indudablemente dinámica. Una pintura concreta nunca es una composición de signos sino un apunte de correlaciones dinámicas. La Estética sí puede sencillamente definirse como: «... un análisis del ser que se hace patente en las obras de arte»; pero esta función analítica, al suprimir el objeto identificable, no necesita echar mano de signos, aunque sean de designación y no de denotación, como los llama Bense, que yo diría de identificación. Es vano acudir a los signos porque este recurso nos obliga a retorcer el entendimiento; nos lo demuestra Max Bill hablando del modo de expresión, que consiste, según él, en una «relación con la superficie». Y esto es

justo...: «que como tal se sirve de signos en sí exentos de significación». Si el signo no tiene significado, ¿para qué su mención? Servirá, si acaso, no para establecer una doctrina de lo estético, sino para estudiar un mero capítulo de la estética, el que se refiere al juicio de la obra de arte.

Si coincidimos en que el espacio —ser espacio— se manifiesta en sus relaciones como Forma, la comunicación estética de un arte sin objetos opera como traslación espiritual —esto es, mental—, objetiva, de formas dinámicas.

Al abandonar los sistemas de perspectiva por las ordenaciones topológicas y de proyección hizo crisis la estética ilusoria de la figuración; estética de la mimesis. Pasa a ser una ciencia del conocimiento ontológico que debe ser paralela a la lógica actual. Deviene en experimental, cruzada por formulaciones de aproximación técnica.

Si hubo un tiempo en que de acuerdo con materiales escolásticos cada cosa estaba en su sitio, el papel normal del arte era ser descriptivo. En cuanto el conocimiento científico se propone una tensa intervención en el mundo, consecuencia de descubrimientos decisivos, que ponen en la mano del hombre dominios decisivos, la estética sigue la vertiente de las demás ciencias, como disciplina intervencionista. La razón es también traslación normal del hecho social. La Sociología, que nació como ciencia moderna, no recorrió el tradicional camino descripción-intervención. Conforme fue investigando situaciones dadas, fue posibilitando soluciones modificativas. La estética de corrección de la naturaleza, establecido el conoci-

miento, se introduce en el medio de las relaciones sociales, con voluntad de perfeccionamiento; dispuesta a la construcción de un nuevo contorno humano.

ANTONIO G. PERICÁS

ACERCA DE UN PANORAMA ACTUAL DEL ARTE EN ESPAÑA

En el número 11 de la revista «Acento Cultural» (de abril de 1961), el «Equipo 57» definió sus puntos de vista sobre los problemas del «Arte Normativo».

ACERCA DE UN PANORAMA ACTUAL DEL ARTE EN ESPAÑA

Se cuenta hoy, a la hora de enjuiciar el panorama español del arte, tanto por los que estamos dentro de la profesión como por los que tratan de estas cuestiones en escritos y conferencias, con situaciones precisas y con datos suficientes como para tantear la consistencia de la situación general a cierta distancia de la literatura «artística» que inunda nuestras publicaciones sobre arte.

Esta perspectiva nos permite hablar acerca del fenómeno del arte con juicios formulados a partir de un momento de calma en la veloz carrera realizada por el arte español para ponerse a la «altura de las circunstancias». En esta pauta de respiro y de reconsideración de los argumentos que han sido esgrimidos en una defensa apasionada de tal o cual tendencia artística, se deja entrever una crisis de convicciones en la razón de ser del arte.

Para aceptar el arte como problema en sí, nosotros tendríamos que hacer una previa aceptación de esa pregonada autonomía que el arte ha conseguido para su lenguaje tras una «victoriosa lucha» frente a otras actividades «más terrenales»: los factores económicos, políticos y

sociales. Pero si no admitimos esta pretendida desvinculación de estos factores que son los que inciden como determinantes de la evolución del pensamiento y de la vida social, el arte no puede, en sí, presentarse como problema sino como reflejo de aquellos ante los cuales el hombre artista aparece comprometido consciente o inconscientemente.

En este panorama, una aparente diversidad de formas de expresión que podrían hablarnos de una salud en la vida espiritual de nuestro país se presenta en contradicción con esta amenaza de crisis que se vislumbra al ahondar en las raíces de este edificio del arte. Vemos que junto a la generalidad de lo que se viene considerando como arte moderno, surgen movimientos con una configuración ideológica que intentan ya buscar las vías de salvación frente a un posible y temido derrumbamiento. Tenemos que reseñar en este orden de cosas la aparición del normativismo. Posiblemente este normativismo no esté más que en el deseo de encontrar una solución de continuidad a los problemas que nos afectan y no cuente en realidad con las reservas necesarias para presentar un frente unido y coherente. Pero esto no impide que lleguemos, aunque brevemente, a comentar la importancia que pudiera revestir este movimiento, y no lo hacemos con la intención de polemizar gratuitamente sino con el propósito de aclarar situaciones que a primera vista parecen confusas ya que los grupos e individuos a quienes se pretende englobar dentro del normativismo no responden todos a esas directrices publicadas por el Señor Aguilera Cerni en su artículo «Arte normativo español», aparecido en el número 4

de «Cuadernos de arte y pensamiento», correspondiente al mes de noviembre del año pasado.

De la lectura de este artículo se infiere que el normativismo aparece como una oposición al informalismo. En este artículo se intenta registrar el fenómeno informalismo como un estado de hecho; además se pretende enclavarlo y caracterizarlo en una ideología típica.

Es evidente la necesidad de delimitar perfectamente los campos, e imponer, al menos, una revisión antes de sucumbir al peligro de nuevas escisiones.

La estructuración formal o técnica del arte, no es motivo suficiente para sufrir una fragmentación y menos para fomentar la prioridad o legalidad de unas tendencias sobre otras, ya que las discusiones que en definitiva no sobrepasan la superficie formal del problema, intelectualizando la cuestión y apartándose de sus verdaderos móviles, no abordan la explicación profunda de su contenido.

Estas circunstancias imponen a los artistas de la nueva generación sólo un problema de alistamiento en algunas de estas delimitaciones que tienen sus raíces en condiciones que no son fortuitas. El arte ha llegado a ser «interesante» para mucha gente en la medida que se ha presentado con el cariz polémico y exaltado de las tendencias. Posiblemente en nuestro país no se haya llegado nunca, en este terreno, a una tal autonomía, a una mayor diversidad de formas en convivencia y posiblemente no se haya estado como hasta ahora tan al borde de la «quiebra». Todas estas pugnas y antagonismos han proliferado dentro del marco de un mero movi-

miento artístico universalista, pero al margen del movimiento social del país.

El arte considerado así, al margen de toda lucha ideológica, reduciéndose a los problemas formales de cada manifestación artística, ha hecho abstracción de la dependencia que toda la evolución del pensamiento tiene con las condiciones materiales en que se desenvuelve la sociedad. Y se ha aprovechado sólo del gesto revolucionario, de lo que en el contenido está respondiendo a una concepción «clásica» de la cultura, en oposición al verdadero progreso.

Cuando las cuestiones son planteadas a partir de la «inteligencia» no se hace más que revelar que el artista o intelectual presenta su propia condición particular, sus concretas relaciones con una clase social, la burguesía que marca el límite y carácter de estas relaciones, que no son otras que las que se desprenden de abordar los problemas desde esta «inteligencia», lejos de la estructura económica de esta sociedad, haciendo participar cada vez menos al artista y al intelectual en el estudio crítico de ella.

Uno de los últimos fenómenos del pensamiento filosófico y artístico ha sido el encuentro con la necesidad de buscar una ideología, consciente de la inutilidad de seguir dentro del formalismo del conocimiento. Esta ideología que viene dada a través de una metodología objetiva, en la línea del irracionalismo, da a la intuición el papel de eje central del conocimiento (cuya derivación artística es el informalismo), frente al sistema discursivo universal de la dialéctica (cuya derivación artística es un arte de reflexión, discursivo y de crítica analítica).

Donde toman corporeidad y realidad todas es-

tas situaciones, es en el medio de las relaciones sociales. Se podría, a través de un estudio de éstas, situar la base común de muchas tendencias que aparecen como divergentes, y separar, en cambio, otras que tienden a disolverse en utópicas generalizaciones. De aquí que un determinado arte figurativo sea condenado por una pretendida falta de vigencia.

Pero es, precisamente a la hora de llegar al problema de la misión del arte, donde nos encontramos en ese nivel fronterizo desde el cual se vislumbra ese trasfondo del contenido. El que se piense que el arte es la expresión de la libertad del espíritu frente a cualquier otra realidad, o el que se piense que el arte tiene una misión pragmática —ser traducido en cosas para el uso material del hombre—, o el que se piense que el arte es un medio que actúa en colaboración con otros para implantar una nueva concepción de la vida en todos sus aspectos, coloca ya de principio, a la actitud citada, en posiciones visiblemente diferentes. Cuando al arte se le asigna un fin pragmático identificándolo con el diseño, como se desprende de las aseveraciones de este normativismo, vemos que se ha respondido a la necesidad imperiosa de sustituir los conceptos de trascendencia e intemporalidad de los valores estéticos, puntales básicos de la primera actitud que señalamos, por un compromiso ético del hombre con su intencionalidad o primer acto con respecto al cual el fin es una encadenación lógica, pero con la desconsideración de las circunstancias objetivas desde las cuales se produce esa intencionalidad. Que esto se liga a un idealismo subjetivo, se confirma cuando se añade que el arte es un

modo del ser, un objeto del conocimiento y un modo de conocer, lo cual no es más que un agotarse en un análisis no dialéctico de cuestiones puramente especulativas.

De aquí que resulte contradictorio cuando se pretende reivindicar para este arte un verdadero contenido social «porque el ámbito del arte corresponde al campo genérico del diseño»... «En una etapa en que los problemas de figuración y abstracción han quedado en discusiones ridículas». Junto a esta adquisición de la temporalidad para el producto artístico viene inevitablemente añadido el factor de la circunstancialidad de que el diseño hoy se canaliza a través de unas formas de producción: la industria. Es evidente que a la circunstancialidad de la industria privada que tiene unas exigencias genuinas no puede subordinarse todo el contexto ideológico que una obra artística puede llevar incluido. Un arte al servicio de la vida técnica o destinado a acondicionar el «habitat» biológico del hombre, sin más discriminación, significa admitir que este «habitat» es el resultado de una distribución paradisiaca del mundo. Pero, por el contrario, hoy cada hombre, cada grupo de hombres tiene su inmediato contorno específico que es dependiente de su clase social. El hombre que vive en una choza difícilmente verá a su alrededor la mano de ese artista moderno que contribuye a la vida con su obra. En qué medida las condiciones materiales en que se desenvuelve una sociedad, aceptada de hecho, puede determinar la concepción técnica y artística, es dado apreciar en el proyecto de urbanización presentado para la ciudad de Nueva York en el futuro. La consecuencia sería la de una super-

gigantesca ciudad que rebasa hasta lo inconmensurable la escala humana, en el que el orden tiene un puesto por las actuales directrices de la industria privada, ampliada ésta en el margen que hace prever el movimiento demográfico, pero aceptando de hecho esta situación a lo largo del tiempo y descartando de antemano la posibilidad de una nueva ordenación social impuesta por un nuevo concepto de vida.

Pero es sólo una nueva concepción de la vida la que puede presentar nuevos aspectos al arte y al trabajo humano, por lo que no podrán ser elevados a categoría de arte problemas que tienen su solución en la esfera específica de su realidad. Precisamente aquélla se encuentra como una actividad hecha medio; contribuyendo en estas circunstancias positiva o negativamente.

El arte, desde el ángulo meramente moral o meramente intelectual, queda desposeído de su significación, ya que desde éste es imposible reivindicar hoy ningún verdadero contenido fuera de las condiciones objetivas en que se produce. Sin embargo, hemos visto que estas situaciones son las que predominan en el panorama actual sin que se hayan aportado verdaderas soluciones positivas. Para muchos, el arte ha llegado a ser algo que no merece la pena de ser cultivado y han renunciado a su profesionalidad. Otros sobrenadan en la corriente de un estado de inercia. Una minoría vislumbra sin duda las posibilidades que crean estas condiciones concretas adoptando ideológicamente todos los aspectos sin distinción de tendencias formalistas, en la búsqueda de un sincero contenido social. Así es necesario un arte dialéctico

que se presenta a través de los medios de difusión habituales hoy —exposiciones, revistas, etc.—, junto a aquel que rebasando estos círculos cerrados se proyecta a través de más amplias zonas, buscando la comunicación directa con la mayoría.

EQUIPO 57

EL REALISMO PLÁSTICO DE LOS ÚLTIMOS AÑOS

En el número 11 de la revista «Acento Cultural» (de abril de 1961), Valeriano Bozal publicó el artículo que reproducimos a continuación, documentando un punto de vista sobre el realismo en aquellos momentos.

EL REALISMO PLASTICO DE LOS ULTIMOS AÑOS

Pretendo examinar con este título el realismo de la pintura española de la posguerra, de los últimos veinte años, y ver las características que posee, los problemas que suscita y los fundamentos en que se basa. Para todo ello creo inútil la estéril discusión entre figuración y no figuración, y aunque me voy a referir a una pintura figurativa, realista, el problema de tal pintura no es, de ningún modo, el ser figurativa. Creo que esto podemos ir viéndolo a lo largo de la exposición.

La primera indicación histórica señalable es el nacimiento de la llamada escuela de Vallecas; la componen Benjamín Palencia, Alvaro Delgado, Carlos Pascual de Lara, Gregorio del Olmo y Francisco San José. La escuela de Vallecas no tiene la más mínima importancia en cuanto escuela e incluso en cuanto resultado, pero sí en cuanto actitud ante la realidad y la pintura. Es precisamente esta actitud, radicalmente nueva en el contorno donde nace, la que permanece latente hasta nuestros días, en que surgen las obras de Francisco Mateos, Pacheco, Jorge Castillo, Ortega Muñoz, etc. Digo que la actitud es radicalmente nueva en el contorno histórico

porque, ante todo, pretende tomar en cuenta la realidad, el medio en que los hombres de la época hacen su vida, sin por ello hacer pintura paisajista, ni tampoco realismo socialista. (Como muy bien ha señalado Moreno Galván, el paisaje está casi totalmente excluído de los pintores de Vallecas). En este tiempo en cuanto surgía la arquitectura oficial, pseudoherreriana, que intentaba recrearnos en las pasadas grandezas españolas, sobre todo recordándonos el tiempo de Felipe II, y haciendo nacer, paralelamente, el concepto de hispanidad, que luego veremos no es más que un mito. El arte se evade del tiempo en que vive y de la realidad histórica en que nace. La pintura de la escuela de Vallecas se sitúa, con sus obras, en el extremo opuesto a todas estas manifestaciones más o menos importantes, conteniendo ya el germen de lo que luego va a denominarse arte popular.

Esta actitud nueva, que consiste en un tomar conciencia del medio, trae consigo el figurativismo y nos llevará a un expresionismo solarresolano y, finalmente, al informalismo. La representación es aquí importante, casi diría que esencial, en las obras, pero no es solamente por ella por lo que hemos hablado en un principio de realismo. En verdad, esta pintura va a iniciar una línea que se ha considerado dentro del realismo español, nota, para muchos, esencial de nuestro arte. La representación figurativa es la apoyatura de que se van a servir estos pintores para lograr un arte con una cierta eficacia social positiva. Es fructífero examinar a este respecto los dos aspectos del expresionismo: el expresionismo figurativo, que arrancando de Goya

continúa vigente hasta nuestros días, y el expresionismo abstracto, también llamado informalismo.

A primera vista el expresionismo abstracto no es más que el desarrollo, hasta sus últimos extremos, de los principios latentes en el expresionismo figurativo. Yo creo que el informalismo no está en esta línea, y, si bien formalmente puede ser considerado como su culminación, atendiendo a su posición, digamos, provisionalmente, ética, se sitúa enfrente del expresionismo representativo. Este es un arte moralista, el informalismo también lo es, pero de carácter absolutamente negativo (me atrevería a decir que es amoral), mientras que el primero representa una actitud relativamente positiva. Si al expresionismo le quitamos la figura, hemos llegado al informalismo y con ello a la negación; pero el expresionismo es la rebelión del desplazado, consciente o inconscientemente, de la sociedad, que intenta transformarla para volver a ocupar un sitio en ella. Este intentar transformarla se hace reflejando la sociedad con la acentuación de determinadas facetas desconocidas y desagradables para los hombres, responsables de ellas en cuanto integrantes de esa sociedad. Está determinado, pues, por la situación de la subjetividad en el medio, y por ello tenderá luego a soluciones subjetivas, y en cierto modo objetivas, pues si bien en las obras se manifiesta preferentemente la subjetividad, no podemos ignorar la situación del marco social en que ésta se desenvuelve. Recurriendo a la expresividad, el expresionista se dirige de un modo inmediato, e incluso personal, al espectador, la comunicación se establece de

tú a tú. Según esto, los aspectos coincidentes del expresionismo y del informalismo son, esencialmente, el carácter subjetivo de la creación, el constituirse en testimonio de una sociedad y de un medio, y el carácter personalista de la comunicación, fundamentada en la expresividad. Difieren, radicalmente, en que uno, gracias a la figura, se mantiene dentro de una cierta positividad, mientras que el otro, al eliminar la figura y acentuar la expresividad, se manifiesta como absolutamente negativo.

Esta figuración, como vemos importante, no está basada en una copia de la realidad, sino en su imitación, entendiendo por imitación lo que dice Juan David García Bacca en su introducción a la «Poética» de Aristóteles: «Imitar no significa ponerse a copiar un original..., sino toda acción cuyo efecto es una presencIALIZACIÓN». La diferencia sutil entre mostrar y representar es aquí muy importante y quisiera que quedase lo más clara posible. Esencialmente podemos decir que existe un mostrar que es un representar y un mostrar que es más que un representar. En la primera categoría lo representado enseña algo que es ello mismo; en la segunda, más allá de sí mismo, que se muestra. Por ello lo mostrado puede estar en lo representado o no necesitar de la representación. El arte es la segunda categoría a modo de considerar el mostrar; pues en el mostrar lo que se muestra lo hace como verdad y evidencia, a su vez, como algo creador, mientras que en la representación la palabra «muestra» es inadecuada y ha de sustituirse por «enseña», algo que indique la copia y la característica de no creado. No se entra aquí a discutir las diversas tendencias

que puede tener un representar, o la intención con que se represente, en función de algo exterior a ello mismo o no, etc. Esta sería cuestión de muchas formas o estilos llamados artísticos. Lo que sí podemos decir ya es que la representación admite el fondo y la forma separados (y, así, existe una cosa y las diversas formas de representarlo), mientras que la mostración o «muestra» no admite esta distinción, sino que, por el contrario, la forma y el fondo son la misma cosa; tenemos así, por ejemplo, que en la palabra poética se da la realidad. Es precisamente en este más allá que se señala en la representación figurativa donde surge el carácter moral del realismo expresionista. Lo paradójico, a primera vista, es que siendo más allá de la figuración necesite de ella para contener la cualidad positiva.

El primer problema que surge, tras estas elementales afirmaciones, es precisamente el de la positividad moral del estilo. Esencialmente es moral, pero su positividad o negatividad vienen dadas por su relación al medio y a la moral que en él exista, es decir, puede variar cuando ésta cambie. Si consideramos el arte como un valor absoluto y toda esta pintura como «torres de marfil» sin posible contacto con la realidad inmediata, podríamos decir que esto de la positividad o negatividad no tiene importancia por ser meros accidentes variables. Esta consideración es, a mi parecer, errónea, pues en la esencia misma del arte entra el tener que estar situado, e incluso el que esta situación varíe de acuerdo con la variación de lo que la sitúa. Ello no quiere decir que sea inmutable y que sólo cambie lo exterior; según la conocida frase, po-

dríamos decir que «todo es según el color del cristal con que se mira», pero la cuestión es más complicada, porque en el mirar no existe entre el objeto mirado y nosotros más relación que la que imponemos, mientras que el arte se encuentra en una cadena de relaciones enmarcadas en un horizonte y con unas posibilidades concretas de entrar en contacto con lo que en un momento determinado no lo estaba. Estas posibilidades existen en la esencia misma de la pintura, no son, como ya hemos indicado, meros accidentes. De todo ello se deduce que la positividad o negatividad es esencial en el estilo, aunque puedan cambiar, esencialidad mostrada claramente al señalar las radicales diferencias éticas entre el informalismo y el expresionismo figurativo.

Pero, aun por otra parte, toda indicación que nos haga hablar de positivo o negativo respecto de algo, parece referirse al terreno de las aplicaciones, no al de la cosa misma fuera de su aplicación. Como en este caso nos estamos refiriendo a un arte y su relación con el medio, surge la cuestión de si esa aplicación es social, es decir, si el realismo expresionista es una plástica social. La discusión pudiera, de primera intención, parecer gratuita, puesto que todo arte al nacer en una sociedad es un hecho social, aunque sea algo más que lo usualmente considerado como hecho social. Sin embargo, cabe pensar en la posibilidad de un arte intrínsecamente social, que pudiera ser de dos modos: o bien lo que actualmente solemos llamar arte de denuncia (tal sería un realismo socialista no mediatizado por la propaganda) o un arte de estructuración de la realidad, tendiendo, prin-

principalmente, a transformarla (tal la arquitectura contemporánea a partir de Gropius). El primero, social en cuanto a la aplicación; el segundo, intrínsecamente, por ser ése su fin esencial.

El nacimiento del realismo está motivado por la toma de conciencia de una realidad, como ya en un principio señalábamos; no es, pues, accidental en él que se sitúe en el terreno de las aplicaciones y, más concretamente, de las aplicaciones de tipo social. Podemos distinguir entonces un realismo predominantemente social, que es a su vez expresionismo, y un expresionismo, como el de Van Gogh, que se eleva por sobre lo social. La Escuela de Vallecas inicia la línea que va a llevarnos a la plástica realista y que culminará luego en algunos pintores actuales (Pacheco, García Ochoa, Jorge Castillo, etc.). Sin embargo, en ninguno de los dos casos podemos delimitar taxativamente las pinturas, pues todas ellas poseen en su esencia una cierta ambigüedad que les permite escapar a la delimitación y ser, en ocasiones, definidas como indefinibles, o por lo menos como poseedoras de algo que escapa al conocimiento racional supuesto en toda definición. Por ello no podemos decir lapidariamente que el realismo expresionista se sitúa exclusivamente en la esfera de las aplicaciones sociales, sin riesgo de falsear la realidad, pero sí, por lo menos, que presenta una de sus caras en este plano determinado. En nuestras afirmaciones va ya implícito que el expresionismo se acerca más a un arte de denuncia que a uno esencialmente constructivo. Nace en el marco de lo social, como todas las cosas, y no puede evadirse de esta condición. Lo que es necesario ver es si

precisamente las relaciones que sostiene con el medio le hacen un arte con implicación social más importante que la del constructivismo.

Decíamos que es imposible soslayar la relación con el medio, en este caso la receptividad necesaria a todo arte para ser tal. Sin casi notarlo hemos introducido al espectador en la esencia misma del arte; con ello ponemos en peligro la existencia y el modo de ser del objeto artístico. Pero sí, por el camino opuesto, eliminamos al espectador de la existencia del objeto artístico, corremos el peligro de tender a un arte por el arte y al consiguiente esteticismo. Por otra parte, sería utópico negar el hecho de que hay un arte contemporáneo, se admita o no, se vea, lea, oiga, o no se le haga el más mínimo caso. Lo que sucede es que el diálogo en que se basa el arte queda interrumpido y las obras sólo pueden tomarse en consideración a partir de una minoría, o refiriéndolas a un futuro espectador que las contemple y las sienta. Este problema de la comunicación y su necesidad es lo que sustenta todas las posibles teorías de un arte popular. Aun admitida la comunicación, habría que ver de qué clase es y qué posibilidades tiene, pues se corre el riesgo de pasar, sin darnos cuenta, a algo muy parecido a la propaganda. En el caso concreto de las artes plásticas, el problema es agudo y acuciante por existir una total disparidad de criterios entre el espectador y los autores de las obras contemporáneas. La habitual clasificación abstracto-figurativo no es más que una manifestación de esa disparidad.

Al hacer un examen general del realismo español actual no podemos dejar en olvido la he-

rencia solanesca; Solana es el iniciador y también el que llega a los más importantes resultados. Los intentos posteriores no han sido, casi siempre, más que una repetición de sus hallazgos; tal es, por ejemplificar, el caso de Pacheco.

Anotábamos antes el carácter moral del expresionismo. Solana exagera hasta sus últimos extremos este moralismo; otros pintores se elevan sobre él sin abandonarlo completamente: Rouault, en su continuo peregrinar hacia la luz. Es característico del realismo español el permanecer casi siempre en la esfera de la más estricta moral, sirviéndose para ello de lo que a partir de Goya se denominó pintura negra. (Claro que las pinturas negras de Goya son mucho más que todo esto y no se reducen nunca a un moralismo más o menos intransigente). Es más, me atreveré a decir que los temas del realismo hispano son casi siempre domésticos. Comienzan a serlo en Solana, que, a pesar de todo, se mantiene en una cierta universalidad, eliminada por sus continuadores e imitadores, llegando a penetrar en lo que se ha dado por llamar la España negra y rozando invariablemente con el folletín pictórico. El tema representado de las prostitutas y las corridas de toros, sobre todo las cogidas del torero, van a poblar los cuadros de los principales representantes del estilo (Pacheco y Jorge Castillo, los más recientes), logran con ello una cierta intemporalidad temática y niegan al espectador la narración temporal de la realidad contemporánea.

Sin casi darnos cuenta hemos dado un giro al comentario e, implícitamente, hemos hecho juicios de valor. En un principio estudiábamos el realismo sin atenernos a lo figurativo; ahora,

nuestras últimas palabras se han referido exclusivamente a lo figurativo. Los pintores nos han conducido a ello. Esta es la gran diferencia con Solana, que en ningún momento nos dejaba anclados en el tema, y de ahí la falta de universalismo, que es manifestación de la falta de profundidad. Los tintes más o menos negros, más o menos caricaturescos con que se nos enseña la realidad cotidiana en unas ilustraciones con una mayor o menor perfección técnica, no son más que el indicio de la esterilidad de un modo de hacer que se encerró en un callejón sin salida. El humor caricaturesco, las más de las veces bastante burdo, con ínfulas de trascendencia social, logra únicamente entretener al espectador que mira, con alguna curiosidad, lo negativo de unos esfuerzos desperdiciados. Ante esta situación sólo quedan dos soluciones: o el testimonio crudo, absolutamente sometido a la actualidad social, y temporalmente eficaz, lejos de lo caricaturesco y del humor mediocre, o el documento poético que se instala en el arte contemporáneo en toda su trascendencia, pero sin la violencia a que nos tiene acostumbrados el expresionismo. En la primera postura creo que no hay ningún pintor de interés, quizá solamente el Manolo Calvo que pintó «Trece mineros», lejos de su actual normativismo. En la segunda posición, el más importante es Francisco Mateos. Quedan fuera pintores de algún modo figurativos, Vento, Genovés, etc., pero creo que ninguno de ellos tiene que ver esencialmente con el realismo plástico tal como lo estamos entendiendo.

Francisco Mateos no es un pintor joven, pero sí lo es su pintura. A propósito de él se han di-

cho muchas cosas, incluso se ha hablado de una posible tendencia social a lo largo de su obra. No voy a discutir que esa tendencia exista, pero es necesario dejar bien sentado que toda su obra actual es predominantemente poética. La poesía está en el tema y en la forma, siendo más importante que ambos, que el realismo. Las máscaras de Mateos suelen ser mucho más que máscaras incorporadas a hombres; los transforman en muñecos que de ningún modo son solamente muñecos. Los cuadros se sitúan en la ambigüedad, ésta está en los colores, las figuras, los velos, las luces, etc. Todo ello no implica un misterio, un vacío o una evasión, sino que, por el contrario, está dado en la más profunda de las evidencias. Es el asumir la «ambigüedad» lo que logra la característica claridad de toda su obra, y en ello radica su posible expresionismo. Mateos está en el plano de la lucidez y lejos de lo histriónico, de lo literario. Necesita, de alguna manera, de la figuración, aunque sólo sea para, apoyándose en ella, profundizarla. Pero ante él no podemos hablar sin más de pintura de denuncia.

No hemos dicho nada de pintores como Fernando Mignoni, Zabaleta, Ortega Muñoz; Benjamín Palencia, etc. Ninguno de ellos es clasificable y ninguno de ellos es realista. Quizá Benjamín Palencia, maestro de la Escuela de Vallecas, se aproxime más que ninguno a lo que estamos examinando como realismo, pero no podemos clasificarle categóricamente entre los realistas, sobre todo por lo que tiene de búsqueda ingenuidad, por su intento, a veces logrado, de captar el lirismo de los campos. Desde luego, no intenta hacer pintura moral, sino úni-

camente reflejar cosas que ve, caballos, frutas, hombres..., todos del mismo modo, con la misma y singular importancia. Zabaleta es a primera vista un pintor que se atiene a la realidad; en verdad lo que hace es objetivar lo aparente buscando su estructuración formal, introduciéndolo en un esquema formal previo. Es su modo de intentar definirlo; concede muy poco a la expresividad, y toda su obra se caracteriza por un estricto rigor mental. Mignoni es el más expresivo de todos los citados; establece la pintura en un encuentro dramático de líneas y estructuras opuestas. La expresividad está a pesar de esas férreas estructuras que lo determinan. Pero de ningún modo intenta hacer realismo, aunque sí desee moralizar, para lo cual se ha lanzado a la pintura con temática religiosa, y con ello, en una línea clásica dentro del expresionismo. Ortega Muñoz parece pintar pacientemente la realidad, pero lo que en él hay es el espacio; yo lo considero entre los pintores que alguien ha llamado metafísicos; no intenta moralizar, sino examinar atentamente la Naturaleza, como marco y horizonte de un espacio y de una atemporalidad. Esta atemporalidad le distingue de todos los demás, pues incluso Zabaleta, aparentemente más objetivo, se somete al tiempo y a la luz, mientras que Ortega Muñoz se somete a la luz eliminando la temporalidad.

Todas estas a manera de cortas definiciones, no sirven, realmente, para gran cosa, puesto que los pintores, sus obras, son mucho más que ellas. Únicamente quería decir por qué no considero realistas a una serie de pintores que para muchos lo han sido. La limitación de espacio no permite

que nos ocupemos de otros muchos también de importancia.

Anotábamos antes una característica fundamental: la falta de pintores importantes en lo que verdaderamente se podría llamar realismo expresionista; por otra parte, la abundancia de imitadores de Solana, con más o menos acierto. Junto a esto hemos de señalar también la proliferación del informalismo, íntimamente ligado al expresionismo, y la oscilación de dos informalistas, los de mayor importancia dentro de nuestra Patria, Saura y Millares, entre la figuración y la no figuración. Por una parte, la inexistencia del estilo encarnado en obras esenciales; por otra, su revitalización en la pintura de Saura y Millares. Esto nos permite examinar el peculiar desarrollo de las distintas maneras de hacer que surgen dentro del arte contemporáneo.

Hablábamos antes de un realismo expresionista de carácter moral. En el comienzo alcanza sus fines: es lo que hizo Solana y anteriormente Goya; posteriormente, según avanza hacia lo que debía ser su cima, pierde toda efectividad y, aun subsistiendo, deja de existir momificándose y perdiendo su sentido. Surge entonces, por oposición a él, el informalismo, que experimenta el mismo desarrollo, pasando de una actividad eficaz al academicismo más estéril. Con todo, siempre quedan pintores que dentro de las maneras devenidas académicas siguen siendo profundamente antiacadémicas y eficaces. La evolución es difícilmente explicable si abstraemos las obras del contorno en que nacen, pero bastante fácil una vez situadas en él. Podemos decir que está orientada por lo que, provisionalmente, denominamos «apropiación

de clase». En el caso del realismo expresionista y del informalismo la cuestión es bastante clara. Ambos nacen contra un estado de cosas establecido. En un principio logran influir en este estado de cosas escandalizando (no sé de otra palabra que exprese mejor, la situación) al público, en este caso burgués. Pero aún no constituyen un estilo, solamente son pintores aislados que se mantienen dentro de la honradez. El escándalo produce un intento de comprensión por parte del burgués, del espectador en general, que recurre a la palabra y transforma las obras en palabras, elimina su ambigüedad y logra que esto que toma por la esencia de las obras se le vaya haciendo familiar; de aquí no hay más que un paso a la apropiación por una clase determinada de lo que mediante el «estudio» se ha convertido de pintura en «estilo». La apropiación del arte por una clase produce, indefectiblemente, su falseamiento y con ello el academicismo, fundamentado en los moldes acostumbrados ya inoperantes. Al darse cuenta el artista del aburguesamiento de la pintura, hace otra todo lo antiburguesa posible, pero que obtendrá invariablemente el mismo consabido fin. No otra ha sido la evolución del impresionismo: desde el Salón de los Independientes al cromó académico; del surrealismo: de ser un arte revolucionario a constituirse en la más disparatada mercancía del capitalismo; otro tanto le ha pasado al realismo socialista, que se ha convertido finalmente en burda propaganda; al informalismo, que siendo absolutamente negativo, por el más absurdo de los contrasentidos se convierte en estilo básico de una sociedad; y así podríamos seguir ad infinitum. Existen

otras concepciones del estilo que no es pertinente examinar ahora). Sin embargo, no se puede decir lo mismo de Monet, Van Gogh, Gauguin, Nolde, Solana, Rouault, Picasso, Saura, Millares, etc. Esto no es más que una muestra palpable de la insuficiencia de las clasificaciones a que tan acostumbrados nos tiene la crítica actual.

Al realismo expresionista de los últimos años no le ha pasado más que esto. Se ha convertido en «estilo» y no ha intentado resolver en profundidad sus problemas, los que en un principio considerábamos que en esencia atañen directamente a la posibilidad de una trascendencia social de las artes plásticas, y más concretamente de la pintura, sin dejar de ser artes, no convirtiéndose en propaganda o en geometría científica.

V. BOZAL FERNÁNDEZ

La temática de la «Nueva Figuración» fue programáticamente planteada por el «Grupo Hondo». Su primera exposición tuvo lugar en la Galería Neblí de Madrid en diciembre de 1961, publicando un catálogo con texto preliminar de Manuel Conde (que aquí reproducimos) y declaraciones de los artistas del grupo: Juan Genovés, José Jardiel, Fernando Mignoni y Gastón Orellana. La segunda exposición del grupo tuvo lugar en mayo-junio de 1963 (participando, con los ya mencionados, José Vento y Carlos Sansegundo), con un texto preliminar conjunto, que también reproducimos.

DESDE DENTRO

El Arte es ruptura, necesidad de cambio. Negación de lo conseguido inmediatamente antes. Persistencia, también, de ciertas leyes mágicas, de difícil hallazgo, y de imposible definición.

Como toda disciplina espiritual, cada aventura supone una previa necesidad de orden, de ahondamiento en la verdad del ser. En la verdad del hombre.

La tradición, es decir, las constantes psicológicas, culturales, técnicas, de cada pueblo o grupo étnico, puede condicionar, con sus peculiares matices, cada expresión artística o literaria. Pero en un momento histórico como el que estamos habitando, este sustrato tradicional, el carácter folklórico de un modo de sentir y pensar la realidad del mundo, se está unificando, gana en densidad lo que pierde en pintoresquismo, y, en definitiva, se convierte en algo más vasto, más trascendente: expresión general, reunida, del espíritu del ser humano.

Localismos, peculiaridades formales, escorzos del capricho o la limitación, serán superados, sin duda, cuando la Humanidad tome conciencia de su homogeneidad, de su realidad estricta.

La pintura, quizá una de las expresiones de arte donde el hombre se pregunta y responde

de una manera más evidente y concreta, ha sufrido, en un período de tiempo muy breve, una serie de transformaciones fundamentales, que han supuesto para su desarrollo siglos de otras épocas.

Ese rompimiento con formas tradicionales, la búsqueda incesante de otros modos de expresión, constituyen, sin duda, afirmaciones esenciales de la capacidad de creación del hombre.

Esa potencia creadora, immanente, comporta, desde luego, una necesidad de síntesis. Y si bien es cierto que, en abstracto, el Arte, en cualquiera de sus manifestaciones, no ha progresado, que esa es facultad de la Ciencia, sino que desde el primer instante ha sido perfecto como entidad, circunscrita a un determinado ámbito, las sucesivas evoluciones, regresiones y cambios que ha experimentado a lo largo de la Historia han servido de calas para hacerle, en cada período, más esencial.

Otra de las constantes del Arte, y muy especialmente de la pintura y la escultura, es la necesidad de objetivar, en la obra plástica, una presencia. Pero, fundamentalmente, una presencia que trascienda la simple imagen visual.

Presencia que revele la vida del hombre, que sea Naturaleza, no ficción o huella que se borra. Que sea definitiva verdad.

Es la presencia la que categoriza una obra de arte, y no su apariencia, su epidermis. Porque la Humanidad sufre, y goza, y se preocupa, y canta. Y la misión del Arte es la de testimoniar de esa duda o angustia que es el vivir.

Las presencias que nos revela una obra plástica son, ineludiblemente, imágenes visuales. Cosas, seres; objetos de contemplación y medi-

tación. Pero el mundo está cansado de decir siempre lo mismo, y por eso el arte cambia y le transforma.

Al ir cambiando configura nuevas realidades, objetos nuevos que pueden incorporarse a la Creación.

Estas realidades, presencias de la realidad, significan, en la pintura, por ejemplo, un encuentro con la Verdad. Y sólo es verdadero aquéllo que por encima o debajo de su terminología, de su nombre convencional, expresa una necesidad humana.

Pienso esto a propósito de actitudes mentales características de nuestro tiempo, que pretenden encasillar la expresión en conceptos previos a la obra, o en fórmulas verbales que sólo pueden caracterizar apariencias.

Los «Ismos» últimos, y las reacciones que han provocado, han sido, desde luego, valiosos auxiliares del espíritu, pero también barreras psicológicas para el libre desarrollo de la creación estética.

Algunos, pocos, artistas, responsables de la necesidad de cambio, de vida, del Arte, se han mantenido al margen de etiquetas y «slogans» agrupadores y, dentro de esquemas conceptuales de carácter muy general, han continuado trabajando, ensayando una expresión más apurada y consciente.

Entre ellos, estos cuatro pintores: Genovés, Jardiel, Mignoni, Orellana, han comprendido que la vida en torno y la propia vida personal reclama, con urgencia, una expresión plástica que, sin renegar de ninguna conquista, formal o intelectual, del Arte, testimonie, con mayor ve-

racidad y eficacia, de la realidad interior de los seres, de las cosas.

Estos pintores, desde hace tiempo, están empeñados en la tarea de soslayar, en su obra, tanto el concepto caduco de «Figuración», nueva o vieja, como el de «Abstracción», dinámica o estática.

Yo creo que su obra, en marcha consciente, con su clima penetrante, donde la presencia de las formas está en función de una razón vital, puede ser el comienzo de una etapa distinta de la plástica, que no sería arriesgado calificar de «Realismo interior».

MANUEL CONDE

Madrid, octubre 1961

Estamos irremediablemente enfrente del hombre, su presencia ya no es invisible; estamos ante su disparate, ante su horror, su cordura, su fealdad, su miedo, su obsesión, su maldad, su misterio y su no entender nada de nada.

Queremos abrir el manicomio interior y mostrar toda su verdad.

La cuadrícula estética donde estábamos encerrados, la hemos hecho saltar.

Los problemas de albañilería plástica no nos interesan. Se los regalamos a los que no son más que artesanos de objetos mudos e inofensivos.

Lo que nosotros hacemos no está destinado a ser contemplado con tranquilidad, sino a arrancar al espectador de su cómodo letargo, del rutinario tópico de esta vida moderna, tan perfectamente construida que está secando al hombre.

Porque nosotros primero somos hombres, después artistas y por último pintores. Lo que estamos diciendo no se nos ha ocurrido ahora de repente. Es lo que siempre nos ha hecho mantenernos al margen de las modas. Es lo que mostramos en la primera exposición del grupo Hondo en 1961. Entonces, nuestra intención resultaba extraña e incomprensible, hoy parece que empieza a despertar los primeros ecos.

Mayo-junio, 1963.

HONDO

INDICE

Págs.

Prólogo	7
Guía sobre los textos seleccionados	15
Textos I	19
Proclama de la Academia Breve de Crítica de Arte	25
El primer Salón	26
Prospecto	31
Pintura para arquitectos	33
Prospecto	37
Textos II	43
Hombre, Historia	47
La encrucijada del Arte	57
Proyecto para la «Escuela de Altamira»	65
Eusebio Sempere	79
Decálogo	85
Dice Benjamín Palencia	87
Arte y Política	91
La Exposición, Internacional del Arte Abstracto ...	97
Párrafos del «Pórtico» y «Epílogo» de «Pintura española contemporánea»	105
Dos editoriales de «Arte Vivo»	109
Advertencia	117
Planteamiento radical de la pintura abstracta	119
Declaración de 1957	125
Manifiesto (1959)	127
Propósito experimental 1956-1957	131
Idea y plan	155

	<i>Págs.</i>
Textos III	165
Discriminación apresurada de la abstracción en España	169
Estampa Popular de Vizcaya, 1962 (texto de Vidal de Nicolás)	185
El realismo, una actitud	189
Fragmentos de un artículo de José María Moreno Galván	197
«Estampa Popular de Valencia» (Presentación de Tomás Lloréns)	199
«Estampa Popular Catalana» (Presentación de Arnau Puig)	203
Arte normativo español: primera pancarta de un movimiento	209
«Arte normativo»	219
Acerca de un panorama actual del Arte en España	237
El realismo plástico de los últimos años	247
Desde dentro	265
Texto preliminar conjunto del «Grupo Hondo»	269

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández-Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamin Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antonio Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.

- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
- 57/Fernando Delapiente, por José Vázquez-Dodero.
- 58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
- 59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 60/Zacarías González, por Luis Sastre.
- 61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
- 62/Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
- 63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
- 64/Ferrant, por José Romero Escassi.
- 65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
- 66/Isabel Villar, por Josep Meliá.
- 67/Amador, por José María Iglesias Rubio.
- 68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
- 69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
- 70/Canogar, por Antonio García-Tizón.
- 71/Piñole, por Jesús Baretini.
- 72/Joan Ponç, por José Corredor Matheos.
- 73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
- 74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
- 75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.
- 76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
- 77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
- 78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
- 79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
- 81/Ceferino, por José María Iglesias.
- 82/Vento, por Fernando Mon.
- 83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.
- 84/Camín, por Miguel Logroño.
- 85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
- 86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
- 87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
- 88/Guijarro, por José F. Arroyo.
- 89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
- 90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
- 91/M.ª Antonia Dans, por Juby Bustamante.
- 92/Redondela, por L. López Anglada.
- 93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
- 94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
- 95/Raba, por Arturo Villa.
- 96/Orlando Pelayo, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
- 97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
- 98/Feito, por Carlos Areán.

- 99/Goñi, por Federico Muelas.
100/La postguerra, documentos y testimonios, tomo I.
100/La postguerra, documentos y testimonios, tomo II.

En preparación:

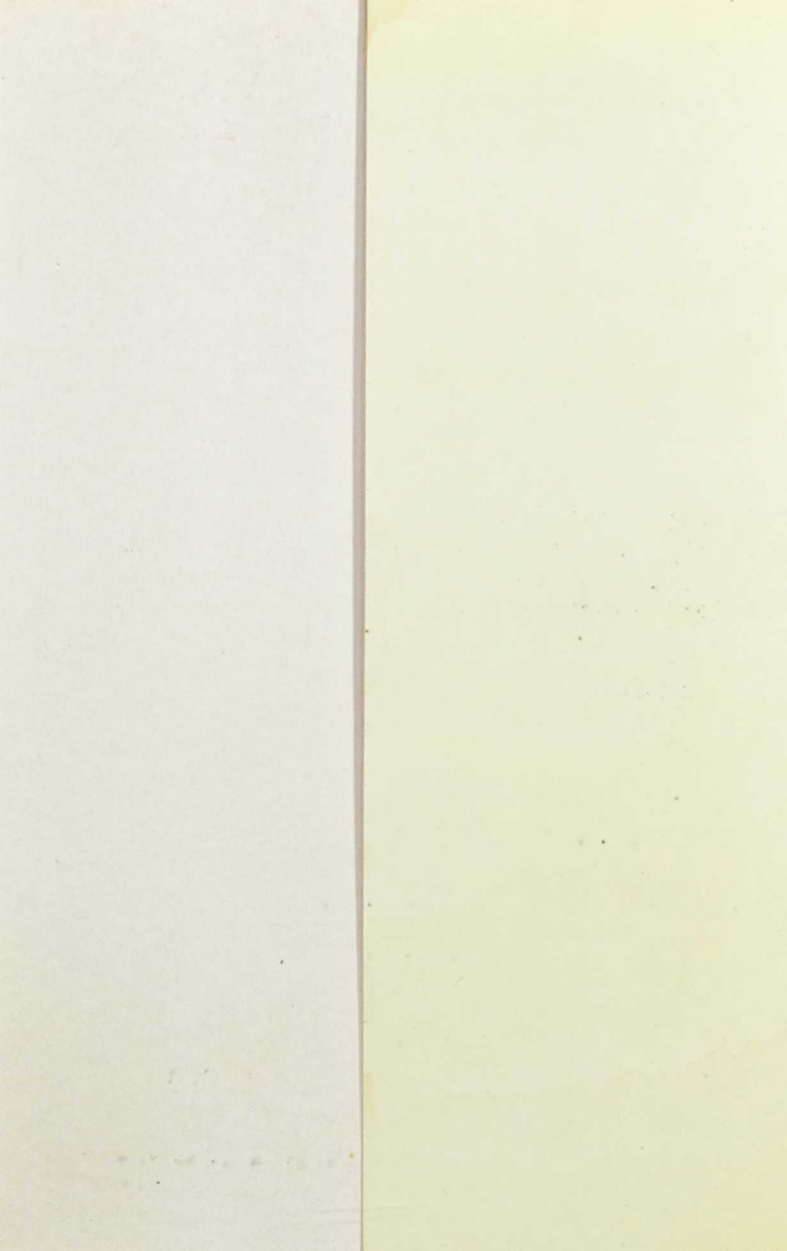
Gustavo de Maeztu, por Rosa Martínez Lahidalga.

Xavier Montsalvatge, por Enrique Franco.

Director de la Colección:

Amalio García-Arias González

*El libro La Post - guerra:
Documentos y testimonios,
Tomo I ha sido impreso
en los talleres de Gráficas
Ellacuría-Erandio-Bilbao.*



SERIE PINTORES

