

La consolidación de la vanguardia en Granada tras la Guerra Civil: el debate tradición-modernidad

The consolidation of avant-garde art in Granada after the Civil War: the debate between tradition and modernity

Cabrera García, M.^a Isabel *

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2006.

Fecha de aceptación por la revista: septiembre de 2007.

BIBLID [0210-962-X(2007); 38; 215-229]

RESUMEN

Granada, pese a las dificultades vividas, la atonía y el excesivo tradicionalismo de la creación artística en los primeros años del Franquismo —dado el recorte de libertades y la imposición de unos patrones artísticos pretendidamente oficiales— verá renacer la actividad cultural de la ciudad durante la década de los cincuenta, gracias a una minoría de intelectuales y artistas con vocación cosmopolita que pretenden cambiar el panorama acercándose al discurso de la vanguardia internacional. Dicha puesta al día se traducirá en la prensa local a través del polémico debate que se genera en torno a la estética abstracta.

Palabras clave: Actividad artística; Estética abstracta; Revistas.

Identificadores: Granada Gráfica; Norma; Forma; Ilíberis.

Topónimos: Granada, España.

Período: Siglo 20.

ABSTRACT

The cultural scene in post-war Granada was characterized by difficulties, apathy and the excessively traditional approach to art taken by the Franco regime in its early years – given the restrictions placed on freedom and the imposition of supposedly official artistic models. Nevertheless, cultural activity in the town was renewed in the decade of the fifties, thanks to a minority of artists and intellectuals who took a more cosmopolitan view and attempted to change the contemporary scene by moving in the direction of international avant-garde art. This updating was reflected in the local press in a polemical debate which developed on the subject of the aesthetics of abstract art.

Key words: Artistic activity; Abstract aesthetics; Journals.

Identifiers: Granada Gráfica; Norma; Forma; Ilíberis.

Place names: Granada, Spain.

Period: 20th century.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. E-mail: icabrera@ugr.es

Granada, pese a las dificultades vividas, la atonía y el excesivo tradicionalismo de la creación artística en los primeros años del Franquismo —dado el recorte de libertades y la imposición de unos patrones artísticos pretendidamente oficiales— verá renacer la actividad cultural de la ciudad durante la década de los cincuenta, gracias a una minoría de intelectuales y artistas con vocación cosmopolita que pretenden cambiar el panorama acercándose al discurso de la vanguardia internacional, alcanzando algunos de ellos un importante reconocimiento fuera de la ciudad.

No sería ésta la primera vez que gozara de una intensa actividad cultural y se situara entre las punteras. Dejando atrás su pasado más remoto, y dentro del siglo XX, las décadas de los años 20 y 30 serían años de gran actividad, de renovación artística, de entusiasmo, lucimiento y proyección internacional, en los que trabajaban en ella figuras tan reconocidas como Manuel Ángeles Ortiz, Hermenegildo Lanz, Fernando de los Ríos, Fernández Almagro, Ángel Barrios, Torres Balbás, Gallego Burín y en especial Manuel de Falla y Federico García Lorca..., constituyendo un nutrido grupo de intelectuales de primerísima fila que trascienden el ámbito de lo local. Años en los que todas sus instituciones culturales se renovarían, empezando por la más antigua, la Universidad, y en los que surgen iniciativas tan relevantes como la revista *Gallo*, fundada por Lorca en 1928 y exponente de la actualización artística y la apuesta de la ciudad por el arte nuevo. La conciencia de lo europeo se prodiga, las conferencias, los conciertos, las exposiciones y demás actos culturales se multiplican y están de moda. Tal llega a ser su impulso cultural que no se vería frenado, como en otros lugares, por el inmediato colapso de la Dictadura del 23.

La proyección exterior de la ciudad ha sido siempre manifiesta y han sido numerosos los artistas de renombre, nacionales o extranjeros, que han venido a instalarse en ella para trabajar, y no menos los granadinos que han triunfado y triunfan fuera de Granada, inclusive fuera de nuestras fronteras. De ahí nuestro deber de incluirla como parte activa en los desarrollos culturales que este artículo abarca, la década de los años cincuenta, en la que de nuevo tendrá el orgullo cultural de aportar episodios y nombres decisivos para la renovación artística de nuestro país en su camino a la plena incorporación a los derroteros de la vanguardia internacional.

Finalizada la Guerra Civil, en los años 40, al igual que en el resto del país, se produce una grave estrangulación cultural, imponiéndose los programas eclécticos y retóricos que las instituciones franquistas elaborarán. Consecuencia de ello, la Granada de los años 40 vivirá duros tiempos para la cultura; reprimido lo joven, espontáneo y nuevo como algo inconveniente, molesto y arriesgado política y socialmente, va a predominar el localismo, lo provinciano y el conformismo con la cultura oficial, el arte se detendría en las postrimerías del siglo XIX, con carencia absoluta de ambiente y estímulo, sufriendo de este modo un grave retraso artístico, inclusive respecto a otros núcleos nacionales en los que se va debatiendo a lo largo de esos años la idoneidad del arte moderno español, y produciéndose las primeras rupturas. Rafael Guillén recrea de manera muy gráfica esta atonía del ambiente aludiendo al yermo cultural que padece la ciudad tras la muerte de Lorca y hasta el despertar de la cultura que tiene lugar en los años cincuenta, del que es expresión el grupo “Versos al aire libre”, nacido en 1953, y al que él escritor pertenecía:

«En nuestra bella ciudad se produjo tras la tragedia ese denso silencio que sigue a una explosión, a un cataclismo. Un silencio siniestro cargado de temores, de sospechas, de miradas recelosas, de ventanas entornadas, de oscuridad y de abandono. Un silencio que duró casi veinte años, hasta que nosotros, los niños que sufrimos una guerra que no era la nuestra, los jóvenes que padecimos una represión y una postguerra que, por desgracia, sí fue la nuestra, tuvimos uso de razón poética y pudimos romperlo»¹.

Así pues, en la década siguiente, Granada, pese a su posición periférica y el calado que había tenido el discurso oficial y los lenguajes más tradicionales y añejos en los 40, se sumará a pesar de los obstáculos, a través de la actitud y el trabajo de una serie de artistas, promoviendo actividades alternativas y desde los debates que se vierten en algunas revistas, a la que será la reivindicación fundamental de esos años en nuestro país: la recuperación de la modernidad, y más concretamente la defensa del arte abstracto que se identificó como símbolo emblemático de lo moderno.

Aprovechando la coyuntura política del final del aislamiento del país, su reconocimiento en el exterior, su ingreso en organismos internacionales, la llegada de capital y la política de signo aperturista y renovador del democristiano Joaquín Ruiz Giménez en el terreno cultural, acontecimientos todos producidos en la primera mitad de la década, el arte español va a intensificar su lucha por la modernidad. La vocación cosmopolita de los artistas, la posibilidad de salir al extranjero, las publicaciones... facilitaban la llegada de información. El mismo Estado con la pretensión de ofrecer una imagen renovada al exterior, respaldará acciones puntuales de los 50 como la organización de las Bienales Hispanoamericanas, la Exposición de Arte Abstracto de Santander, la participación de artistas de la vanguardia nacional en certámenes y muestras internacionales...².

A este proyecto Granada hará su particular contribución con la presencia de artistas que lograrán de la crítica local o nacional un amplio reconocimiento (entre ellos Antonio Moscoso, Francisco Izquierdo, Manuel Rivera, José Guerrero...), con la creación y la actividad en la ciudad de una serie de grupos de tendencia vanguardista que lucharán por el establecimiento de los lenguajes más innovadores —en especial el grupo Abadía Azul, del que hablaremos—, con el desarrollo de un amplio debate crítico sobre el arte de vanguardia en las páginas de las numerosas revistas que aparecen en este momento —*Granada Gráfica, Molino de Papel, Norma, Ilíberis, Forma...*—, al que sumar como hecho singular la publicación en 1954 de una de las primeras monografías sobre arte abstracto editadas en nuestro país, por el profesor Antonio Aróstegui, titulada *El arte abstracto*, dos años antes de publicarse las ponencias del Congreso de Críticos de Santander bajo el título *Problemas del arte abstracto*. Labor toda ella meritoria si pensamos en las dificultades que ofrecía una ciudad indiferente y más bien reacia a los signos de los tiempos.³

LA CREACIÓN DE UNA «INFRAESTRUCTURA» ARTÍSTICA

Si bien, como lamentan los propios artistas, Granada adolecía de activas entidades e instituciones, así como de particulares que trabajaran y se preocuparan por el arte nuevo,

de mecanismos de mercado y exposición y, por supuesto, de un público con amplitud de miras y lo suficientemente formado como para interesarse por él. Gradualmente —y tras la labor constante y decidida de unos pocos— se conseguirá el respaldo de algunos sectores públicos y privados que harán renacer la vida cultural de la ciudad.

No mucho más halagüeño era el panorama a nivel nacional. Los artistas más innovadores y de vocación internacionalista se situaban en un horizonte bien diferente al que ocupaba el arte oficial, el destino de sus obras, por lo tanto, era arriesgado. No existía mercado de arte, ya que la burguesía carecía, por el momento, de suficiente poder adquisitivo, y las instituciones oficiales no apoyarán tampoco ni a estas personas ni a sus obras. De nuevo Rafael Guillén, a propósito de Granada, es claro:

«Los organismos oficiales nos observaban con una mezcla de recelo e indiferencia. Bastante contentos estábamos con que nos perdonasen la vida. Ir a pedirles la más mínima subvención hubiese sido correr el riesgo de despertar al león dormido»⁴.

Será sobre todo en los años 50 cuando aparezcan las primeras galerías interesadas por los nuevos lenguajes, y se potencien las instituciones culturales que puedan dar algún juego, aunque los núcleos más privilegiados al respecto sean especialmente Barcelona y Madrid.

En la posguerra, las instituciones culturales del nuevo régimen eran tan pocas y tan claramente propagandísticas que no podían sustituir a un mercado inexistente. Granada, en la década de la que nos ocupamos, contará con un no desdeñable número de ellas que favorecerán la actividad artística y el debate, muchas heredadas incluso del siglo anterior. Entre las de carácter extraoficial figuran:

- El Centro Artístico, Literario y Científico, entidad veterana (los estatutos de su fundación datan de 1885), que se convirtió en un centro de reunión de artistas. Impartía «clases de modelo», organizaba conciertos, sesiones científicas, exposiciones. En 1952 estrenaría nuevos locales, siendo su presidente Manuel Sola Rodríguez-Bolívar⁵. Pese a la exhibición de muestras como la Exposición de cuatro maestros de pintura actual: Vázquez Díaz, Pancho Cossío, Joaquín Sunyer y Ortega Muñoz en 1956, el Centro demostraba en ellas cierta preferencia por artistas de la tradicional escuela local.
- Los salones del Liceo, entidad decimonónica también⁶, que jugó un papel muy similar al del Centro Artístico. En la revista *Iliberis* se registra una permanente actividad en sus salas. Entre sus exhibiciones cuentan una Gran exposición de pintores granadinos en junio de 1952.
- La sala de la Asociación de Prensa, en la que Manuel Rivera realizara en 1947 su primera exposición individual.
- Resaltamos de forma especial por su actividad la Casa de América, filial del Instituto de Cultura Hispánica, que tan meritoria labor realizara en esos años dando a conocer el arte actual en la ciudad, pues por sus salones pasaron Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz (en 1952, exposición, esta última, inaugurada por el Ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez), Rafael Zabaleta, Pancho Cossío, José Caballero... Así

como pintores locales de primera fila: Amalio García del Moral, Antonio Moscoso, Francisco Izquierdo... Paralelamente se organizaban tertulias y conferencias con pretensiones más renovadoras —en la revista *Iliberis* se mencionan las impartidas en 1952 por Gallego Morell titulada «La generación del 98 en la pintura de Vázquez Díaz», y la de Cruz Hernández, «La actitud revolucionaria del arte nuevo, justificada en Velázquez y en Goya»—.

- Con propósitos similares iniciaría su andadura en 1953 la Fundación Rodríguez-Acosta. Entre sus actividades cuentan los concursos-exposiciones, que desde 1957 se organizaron con temas como «El paisaje», «La naturaleza muerta», «Los niños»..., y en las que participaban artistas de todo el país; las pensiones a pintores y escultores jóvenes en Roma y, desde 1960, la puesta en marcha de una residencia para artistas.

En una crónica de diciembre 1952 publicada en *Iliberis* se recoge la iniciativa siguiente para favorecer formación de los artistas fuera:

«En los primeros días de diciembre, la Prensa publicó la noticia de que el Patronato Manuel Rodríguez-Acosta de Granada, inicia el cumplimiento de los fines culturales que le están confiados con la concesión de becas para estudios en centros de enseñanza superior y de investigación situados en el extranjero, y especialmente en Roma, para pintura y escultura...»⁷.

De las instituciones oficiales no conocemos una actividad tan fecunda, y mucho menos a favor del arte nuevo. También es preciso destacar algunas acciones llevadas a cabo por la Universidad, como en 1952 la Exposición de Pintura Moderna Francesa en la Facultad de Letras, por iniciativa del entonces Decano Emilio Orozco Díaz, los cursos y conferencias sobre Arte, Historia y Literatura Granadinas, algunas en coordinación con otras entidades, como el Instituto Reyes Católicos. Asimismo figuraron exposiciones y actos representativos de la estética institucionalizada patrocinados por el Hogar de las Falanges Juveniles de Franco (se menciona en la prensa la Exposición de Pintura y Artesanía de 1952), la Academia de Bellas Artes de Granada Nuestra Señora de las Angustias, Educación y Descanso (que organiza la IX Exposición Provincial de Arte) o el Servicio Provincial de Cultura y Arte del Frente de Juventudes (del que se menciona entre otros la Exposición Salón de Arte Juvenil de 1956)...

Merecen atención aparte los concursos de arte y las exhibiciones que desde 1952 se convocan y montan, con ocasión de Festival de Música y Danza de Granada, en los salones del Palacio de Carlos V. Alonso Cano, Zurbarán, Ribalta y Goya figurarían entre los artistas seleccionados para dichas exposiciones, grandes modelos de la tradición pictórica nacional que ahora se esgrimen desde la estética oficial como referentes obligados para los pintores y que contribuirían de este modo a la formación artística del público que asistía a los conciertos.

Junto a todas estas instituciones señaladas, tenemos noticias de la existencia de algunas galerías de arte, como Alcaicería y Altamira, pese a que por entonces el panorama de éstas era más bien escaso, su localización era muy restringida y su proyección limitada,

debiendo ser mantenida, como alternativa a ellas, la exhibición de obras de arte en los escaparates de los comercios más céntricos de la ciudad.

Finalmente es preciso destacar en este apartado las, ahora más numerosas, brillantes y muchas veces efímeras, publicaciones que, muy diferentes a las de carácter propagandístico y oficialista que habían aparecido en los años 40 —*El Magisterio Avemariano, Avellano, Unidad...*—, nos han legado una nutrida muestra de la crítica que se hacía en sus páginas. Entre las más relevantes revistas culturales figuran *Vientos del Sur*; *Molino de Papel*, *Cuadernos de Teatro* (en las que escribían o dibujaban los jóvenes abstractos granadinos de Abadía Azul), *Iliberis*, *Granada Gráfica*, *Norma*, *Forma*, *Diálogo*, *La Nube y el Ciprés*, *Arte y Tiempo...* o diarios como *Ideal*, *Patria...*

LOS ARTISTAS Y SU PROYECCIÓN EXTERIOR

Tanto de las filas del arte oficial, como de las del arte más de avanzada, Granada vio salir a sus artistas en busca de un reconocimiento digno, lejos del inmovilismo de la ciudad y la indiferencia que sus paisanos les prodigaban, como diría Antonio Aróstegui, “pese a las numerosas vocaciones que posibilitó Granada, difícilmente permitió su plena culminación”. Por esta razón hubo nombres que triunfaron fuera de ella y participaron de forma activa en la tarea de actualizar nuestro arte de posguerra y hacerlo merecedor del reconocimiento internacional.

Sin dejar de pasar por alto la contribución de una parte de ellos a la cultura institucionalizada, debemos destacar los galardones obtenidos por unos y por otros en las Exposiciones Nacionales y la acogida de sus muestras fuera de Granada. En las páginas de *Iliberis* se resalta esa proyección de la cultura de la ciudad:

«La influencia de la cultura granadina trasciende, por tanto del ámbito local y reconquista brillantemente, en la hora actual la influencia científica, literaria y artística que tuvo en el pasado. Esta cultura la representan hoy personalidades de máximo prestigio: Gómez Moreno, en las investigaciones arqueológicas; Rivas Santiago y Fernández Almagro en la investigación histórica y literaria; Casares en la ciencia filológica; Gallego y Burín en la crítica artística y desde su alto puesto de Director General de Bellas Artes; Prieto Moreno, como Director General de Arquitectura; López-Neyra, en la dirección del Instituto Nacional de Parasitología; Morcillo y Soria Aedo, en la pintura...y otros más que forman una auténtica cultura granadina con escuelas y estilos propios, sin contar la falange de literatos y figuras preeminentes en el periodismo y en otras múltiples actividades del humano saber»⁸.

También en las revistas mencionadas más arriba se resaltan a menudo los éxitos de los artistas granadinos fuera de la ciudad, por citar algunos ejemplos recordemos la tercera medalla de escultura obtenida en 1952 por Francisco López Burgos, que también participó en la I Bienal Hispanoamericana de Arte y fue preseleccionado entre los expositores aspirantes a premio; la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes a la granadina Carmen Jiménez; el éxito de Manuel Maldonado en la exposición de la Bienal

de Venecia, así como en la Bienal Hispanoamericana; en la II Bienal también figurarían Moscoso, Rivera y Maldonado; el gran premio del Círculo de Bellas Artes concedido a López Mezquita; también Francisco Arias sería premio nacional en 1952; Soria Aedo ocuparía la cátedra de colorido de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; en 1954 obtendría la segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes el pintor Rodríguez-Acosta, y la primera de escultura Cano Correa...

Y entre los artistas que apostaban por un arte más actual, la prensa da cuenta de las exposiciones individuales en Madrid, Barcelona o el extranjero, resaltando por ejemplo el éxito de Antonio Moscoso en París en la Exposición de la Galería Marcel Bernhom en 1955, y la participación y acogida que tendrían algunos de ellos en los Certámenes Internacionales (Bienal Hispanoamericana, Bienal de Venecia...), o informando de actuaciones puntuales más comprometidas como sería el ingreso de Manuel Rivera en el Grupo El Paso en 1957... Esto sería sólo una pequeña muestra de la actividad de los granadinos fuera de casa y del seguimiento que se les hace desde la prensa.

Siguiendo la tónica que es general a nuestra vanguardia, en Granada se va a producir también el fenómeno de las agrupaciones de artistas como medio para desarrollar su actividad al margen o en contra de la cultura oficial y poder defender mejor sus intereses buscando vías de salida a su producción.

En 1954 tiene lugar la aparición oficial del Grupo Abadía Azul, constituyendo su núcleo base el pintor Manuel Rivera, el crítico Antonio Aróstegui y el escritor Víctor Andrés Catena, en torno a los que se aglutinarían Antonio Moscoso, Francisco Izquierdo y Gerardo Rosales. Sus objetivos se centraban en promover aspectos artísticos de vanguardia, interesándose de manera muy especial por las corrientes de abstracción lírica y geométrica con las que se mantenían en contacto en sus idas y venidas a París y desde las escasas publicaciones que podían conseguir, intentando fomentar en la ciudad el interés del público por el arte moderno, tarea harto difícil ya que el espectador peninsular carecía de una tradición vanguardista y además había sido sometido a la propaganda de los programas institucionales franquistas que arremetían contra lo nuevo con los más contundentes y feroces argumentos. La revista *Norma* da cuenta de su creación en el número de noviembre-diciembre de 1954: «La Abadía Azul es el nombre que han tomado las reuniones de un selecto número de artistas y escritores de tendencia abstracta».

La actividad del grupo se concretaba en los llamados cafés-copa, celebrados en el Café Granada, actos que se convocaban especialmente para homenajes a personalidades locales (Pedro Antonio de Alarcón, Antonio Aróstegui...) y a los que acudían otras agrupaciones intelectuales como «Los Amigos del Arte Abstracto», «Los Amigos de la Capa y de los Cármenes», el grupo «Versos al aire libre» ... o se traían invitados de fuera; cafés-copa que por otro lado no eran bien vistos por las autoridades locales. La noticia del homenaje a Antonio Aróstegui queda recogida en *Ilberis* mencionando que se organizó el acto con motivo de la publicación de su libro *El arte abstracto*:

«Con este libro, Antonio Aróstegui ha acometido y realizado una difícil tarea: echar los cimientos de la filosofía de esta nueva modalidad de arte, problema que sólo ha sido estu-

diado de pasada por escasos pensadores actuales, sin que se le haya dedicado hasta ahora toda la atención que el arte abstracto merece. Aróstegui, al enfocar filosóficamente el arte abstracto, no se limita a dar una visión analítica del mismo, sino que denuncia muchos de los errores en que esta incipiente corriente artística ha caído, y señala el camino que deben seguir los artistas para que le permita discernir lo que en una obra moderna hay de auténticamente valioso y artístico, descubriendo a los falsarios del arte que en esta modalidad, como en la figurativa, han querido pescar en río revuelto»⁹.

A éstos hay que sumar las tertulias organizadas en la redacción del diario *Patria*, en la Casa de América, la elaboración de artículos y dibujos para las revistas locales y pequeñas ediciones de poesía, y las exposiciones individuales. No llegaron a presentar ningún manifiesto conjunto, ni tampoco exposiciones colectivas. Todas estas iniciativas contaron con la indiferencia de otros pintores locales, dado su grado de individualismo, así como del rechazo del público y la falta de ayuda institucional de la ciudad.

A este grupo, cabría sumar otros coetáneos como «Versos al Aire Libre» activo núcleo que emprendió la ardua tarea de hacer resurgir la poesía en la ciudad y de cuyas actividades da buena cuenta la prensa¹⁰, los «Iliberitanos» (acuarelistas), «Cubículo» y el «Grupo Ganivet» sobre el que *Granada Gráfica* publica en marzo de 1952 un artículo, «El Grupo Ganivet en la tradición artística y Literaria de Granada», en el que recoge una noticia aparecida en el diario *Patria*: grupo que se está gestando —apunta el artículo— y que recogería la tradición cultural granadina, «puede ser, además de una señal de la continuidad histórica de las letras y las artes en Granada, el exponente que realice las justas aspiraciones de los artistas y escritores locales que se proyecten en grupo, mediante exposiciones y publicaciones, en el ámbito cultural de la periferia ibérica... se habla de exposiciones colectivas en Madrid de los artistas granadinos, de una publicación de actos en Granada, conferencias, recitales poéticos, lecturas de obras literarias. Y hasta de un nuevo descubrimiento de la Alpujarra siguiendo la ruta de Pedro Antonio de Alarcón»...

LA PRENSA PERIÓDICA Y LA CRÍTICA

El movimiento artístico reseñado exigía de la ciudad una actitud crítica, traducida en los diarios y revistas locales, que casi siempre tuvo un carácter esporádico, según comentario del propio Antonio Aróstegui, «el crítico de arte en Granada apenas ha tenido carácter profesional. Siempre se trataba de un redactor de periódico o revista, que llevado por su interés hacia los problemas artísticos, asumía la labor de enjuiciar las exposiciones que se celebraban».

No obstante contamos con un interesante número de artículos y entre sus redactores figuran nombres como los de Aróstegui, Víctor Andrés Catena, Manuel Orozco Díaz... muchas veces encubiertos con seudónimos (Zeus, Arístides...).

Es interesante señalar que pasada la década de los años 40, en la que la mayoría de las publicaciones tienen carácter propagandístico y oficialista, la prensa periódica de los 50 va a permitir la convivencia en sus páginas de críticas de distinto signo, desde la más

reaccionaria a las que más abiertamente apuestan por lo nuevo, dando cuenta de cómo, también en la ciudad, el debate y confrontación entre tradición y modernidad sería arduo de resolver, dando lugar a acaloradas discusiones.

Si bien, como apuntábamos, los 50 son años de signo aperturista del régimen a nivel nacional y de intensa actividad de nuestra vanguardia dentro y fuera del país, aún es arriesgado defender la afirmación que Eugenio D'Ors hacía en 1949 en la presentación del VII Salón de los Once: «El arte nuevo...se ha vuelto en España cosa popular. Ya la gente no se asusta de nada... y las manifestaciones más audaces de la abstracción son patrocinadas por los gobernantes civiles, benditas por Lozoya y acarreadas a los más lejanos confines por Macarrón».

Prueba de ello son los textos que encontramos en Granada, incluso bien avanzada la década, en defensa de un arte de signo más oficialista:

«Entendemos que la pintura no debe ser sólo una preocupación por las formas y los colores, sin tema trascendental. No basta para el arte aquello que es recreo de los ojos de la carne, sino lo que enseña deleitando... Lo importante en el pintor no es el oficio, sino el *quid divinum* del arte. En lo actual, vivimos un período que con frase de Giménez Caballero se puede denominar de la desesperación de la pintura, por buscar nuevos caminos hacia lo que debe ser la auténtica humanización del Arte»¹¹.

Éstas son sólo algunas de las líneas que acompañaron al fracasado intento de instaurar una estética fascista en nuestro país. En ella se resaltaba una concepción servil del arte, la creación de un arte al servicio exclusivo de la propaganda estatal, de ahí que se haga hincapié en la importancia del contenido, aludiendo así a su finalidad comunicativa y educativa; contenido que no puede ser cualquiera, sino sólo y exclusivamente el conforme a la verdad única, la del Estado. «El arte es para el contemplador —se afirma—, el arte moderno ha olvidado sus deberes más fundamentales: sus deberes sociales. Está desintegrando la belleza por la monstruosidad, prescinde de su relación con la moral, su obligación de educar el género humano...»¹², por ello su lenguaje debe ser claro, sencillo, sin alejarse de la realidad, el arte debe imitar la Naturaleza. Si bien la función primordial del artista es reflejar la Belleza ideal, esto lo hace a través de lo sensible, hay que rechazar las extravagancias, orgullos y soberbias de los ismos, de un arte por el arte, en favor de un arte por la idea, de un arte humanizado y esto sólo le es posible realizarlo al artista, espíritu privilegiado, por medio de su oficio y de su técnica, del respeto a las normas clásicas del pasado y a la verdad única. En un artículo dedicado a la exposición de Zurbarán inaugurada en el Palacio de Carlos V con motivo del II Festival Internacional de Música, podemos leer al respecto:

«Hay obras magníficas en su factura material, pero totalmente infecundas para despertar una noble emoción. Son obras que nos dejan el alma ausente de ellas. Y un arte que no refleje e inyecte nobles sensaciones y sólo sea producto de una habilidad, es un arte meramente comercial que, al no ser sentido y vivido, no debiera cultivarse»¹³.

Muchos de estos textos se enfrascan en una fuerte crítica contra el arte de vanguardia, especialmente frente a la abstracción, utilizando duros calificativos contra sus supuestos teóricos y los artistas que lo practican. Precisamente iba a ser el arte abstracto el lenguaje plástico más representativo de la década de los cincuenta, acaparando la casi totalidad del discurso teórico como ocurría en el plano internacional. Dicha poética había aparecido en España de manera aún tímida en la preguerra pero tras los anodinos años de la autarquía y de la mano de iniciativas como la creación de la Escuela de Altamira en 1948, la I Bial de Arte Hispanoamericano, el Congreso de Arte Abstracto de Santander en el 53 y el desarrollo paralelo en el Museo Municipal de Santander de la primera exposición colectiva —con carácter institucional— de arte abstracto realizada en España... nuestros artistas iban a contar con mayores facilidades, e incluso a tener el respaldo oficial, representando a nuestro país en certámenes internacionales, recordemos también la actividad del Museo Nacional de Arte Contemporáneo en el que se abrirá en 1957 la Sala Negra que acogiera la muestra *Otro Arte...* También las ediciones y la prensa van a dedicar cada vez más páginas al arte de vanguardia y sus representantes, ocupando un lugar importante los abstractos. La abstracción, por tanto, triunfa ya en certámenes, conquista museos y se plantea teóricamente su naturaleza y esencia, es una evidencia que se trata de un arte realmente vivo, que cuenta con relevantes seguidores y por ese motivo genera y da lugar al debate, un debate que iba a ser intenso y polémico, pero ya no era posible la marcha atrás. Muchas cosas estaban cambiando en el “status quo” de nuestro país, dándose los pasos definitivos para el final del aislamiento y la futura homologación internacional, cambios en la política exterior e interior, en la sociedad, en la economía y por ende también en la vida cultural, de manera que en el horizonte artístico son palpables los signos de tolerancia y apertura institucional, unidos a un aumento de intercambios con el exterior, cuyo resultado sería la quiebra definitiva de los intentos franquistas por establecer un modelo oficial. El arte no figurativo español había generado una viva polémica y un pulso que se mantendrá toda la década, pues la aceptación social del arte nuevo estaba por ver y los enemigos en el sector más tradicional y oficialista del régimen serían importantes. Muchos levantan la voz frente al anacronismo, ineficacia y tedio de las exposiciones oficiales, pero no todos están a favor de la no-figuración.

A Granada llega también la polémica, al respecto merece ser destacada una encuesta hecha a artistas de las dos tendencias, académica y abstracta, en la Revista *Granada Gráfica* en diciembre de 1953. En ella el articulista (Aristides) da cuenta de cómo el panorama nacional se está renovando y de cómo han llegado los ecos de esta renovación a nuestra ciudad:

«De pronto el arte de la pintura, que era algo recoleto y tranquilo, ha entrado en efervescencia, sin duda animado por la estupenda inyección de los últimos certámenes nacionales, especialmente la Bial Hispanoamericana del pasado año, en torno a la cual se produjeron ruidosas manifestaciones con casi calidad de mítines, en las que no faltó quien pretendiera hacer intervenir a la política. Aquí, en Granada, la cosa no llegó a tales extremos, pero también se discutió lo suyo y se sigue discutiendo todavía»...¹⁴.

En un lado del debate que se publica en la mencionada revista, Gabriel Morcillo se mostrará crítico con los nuevos lenguajes y a la pregunta ¿qué entiende por arte abstracto?,

responde: «Esto es una entelequia de paranoicos que nunca comprenderá la gente». De manera similar Soria Aedo opina:

«Me gustaría saber...lo que es arte abstracto. Perdonen que deje sin contestar también la última pregunta, ¿qué opina usted de Salvador Dalí?, pues no conozco ese “específico”».

En otra entrevista concedida a la misma revista en el número de junio de 1954 insiste este último:

«Es inútil, pues, que se haya querido, por alegre equivocación, confundir la pintura con lo que se puede hacer con los colores. Esto invade el magnífico campo de la decoración. Con ellos se pueden conseguir maravillas, dejándolos en libertad, pero la verdadera pintura tiene sus exigencias».

Intervienen también en la encuesta Rafael Revelles y Benito Prieto, el primero interpreta su pintura como clásica y afirma: «En cuanto al arte abstracto, aún considerado en su más alta perfección, será siempre imperfecto, toda vez que nunca una parte puede suplantar al todo y lo abstracto, en el caso concreto de la pintura, no es sino una parte emotiva del arte pictórico», concluyendo que Dalí no le interesa y opinando que es un paranoico sincero; el segundo ve igualmente «el arte abstracto como creaciones que llevan el cuño de la más desorbitada modernidad, pues han nacido en un mundo alumbrado por luces de “neón”. Con harta frecuencia son oscurecidas por obras que tuvieron su origen en la más remota antigüedad o en las penumbras de una caverna», y define a Dalí como el «sonajero de los ricos» y el «hazmerreír de los pintores de verdad».

A estas críticas habría que sumar otras muchas que recorren las páginas de las principales revistas. Así por ejemplo Manuel Orozco Díaz en el artículo titulado «Soria Aedo y el momento actual de nuestra pintura»¹⁵, dice:

«El mundo actual ha tenido que dar por bueno un arte que no le gusta y aún le repele... El fenómeno Picasso, por dar sólo el más representativo nombre, adquiere fuerza y sentido histórico, no por su obra —horripilante gran parte de ella y francamente anestésica— sino por lo que de grito tiene, de clamante voz, que en su ya lejano día fuera denunciadora y profética».

Y en la revista *Forma*, Manuel Garzón pareja en el artículo titulado «Nuevas formas», de enero de 1953, afirma que «genialidad hace falta para la creación de algo nuevo, que no truhanería del peor de los comercios» y sigue «mal sean llamados innovadores los que no son sino materia de psiquiatra y encubridores de su inepticia para mejores empeños» y en contrapartida defiende un tipo de arte que recoge todos los tópicos que proponía la estética oficial acuñada en los primeros 40.

Al otro lado del debate figura en la encuesta de *Granada Gráfica* Antonio Moscoso, artista que, ya comprometido con los nuevos lenguajes, nos dice que su pintura es «actual, pues toda su función y todo arte deben fidelidad a su época. Lo demás es arqueología o pastiche», afirma igualmente que el arte no debe sujetarse a normas determinadas, ya

que limitar la libertad creadora es acabar con él, y reconoce como arte abstracto a «todo aquél que, dejando a un lado las primeras apariencias de lo real, busca en cambio sus más hondas esencias», valora también a Dalí como un extraordinario dibujante y pintor. Junto a Moscoso, Manuel Rivera opina que «el pintor es un producto de la época en que vive y el que no es fiel a ella no es tampoco fiel consigo mismo» y debe ser igualmente libre, «la sujeción a normas estéticas...no ha definido nunca a las grandes figuras del arte» y entiende por arte abstracto «a la pintura pura: aquella que por ausencia de lo literario o figurativo, permite sin distraer, llegar a los auténticos valores plásticos».

En línea con lo apuntado por Moscoso y Rivera, y para incluir otro de los valores del momento comprometidos con la renovación, Francisco Izquierdo, en la misma revista pero en una entrevista que se incluye en el artículo «Francisco Izquierdo y su pintura abstracta»¹⁶ indica: «Pintar no es copiar, mejor dicho, malcopiar, porque jamás se copiarán las cosas exactamente. Es cierto que hay que aprender el oficio, pero hay también que olvidarlo pronto y saltar sobre él con ese salto arcangélico y posesivo del poeta» y a la pregunta sobre si el arte actual debe ser inevitablemente abstracto afirma:

«Hombre, sí. Es lo único honesto de la hora presente, la auténtica vanguardia de lo figurativo. En toda época coinciden varios estilos y escuelas, pero todavía no se sabe de ninguna que haya sido caracterizada por los “retrasados”».

El pensamiento y las obras de estos últimos pintores dan cuenta de lo avanzado de las ideas sobre estética abstracta en los artistas que componían el núcleo de vanguardia de la ciudad, manejando conceptos vigentes en el discurso de la abstracción internacional desde 1945, una vez rotos sus lazos con la figuración y constatada su renuncia total al objeto, asegurando así la plena libertad del artista en el momento de la creación.

No obstante, en Granada, al igual que ocurre con el resto de la vanguardia del país, se va a defender al principio una abstracción que aún mantiene firmes sus lazos con la realidad, que se ajusta a lo representativo (como ocurriera con la primera abstracción internacional), de modo que el trasvase a lo moderno desde los postulados del arte oficialista no fuese tan radical. Ésta es la postura que mantendrían entre otros Ricardo Gullón y la Escuela Altamira, y así aparece en no pocos artículos que recorren las páginas de las granadinas revistas *Forma* y *Norma*. En ellas precisamente aparecen referencias al debate a nivel nacional —se mencionan las ideas y las obras de Ricardo Gullón o de Ortega y Gasset— y en especial merecen ser destacados los artículos de Antonio Aróstegui.

Aróstegui, filósofo y relevante crítico, iba a ser uno de los primeros autores en España que editara una monografía completa sobre la abstracción; en ella se declara a favor de los juicios teóricos derivados de la orientación kandinskyana sobre todo en su decidida voluntad de conseguir nuevos adelantos para el arte sin menoscabo del contingente de realidad que debían contener las obras, o sea, sin renunciar totalmente al objeto. Precisamente, Mondrian y Kandinsky, en su opinión, habrían seguido esta tendencia. El sustento fenoménico era lo único evidente, y la filosofía actual, alejándose de antiguos idealismos, había manifestado en sucesivas ocasiones su inclinación a lo real. Ya Husserl había formulado su imperativo de «ir a las cosas mismas» y en 1927 Heidegger establecía que el

primer constitutivo existencial de la existencia humana es el «ser-en-el-mundo», por lo que no era posible renunciar al mundo sin que la existencia humana renunciase a sí misma. La pérdida de la realidad objetiva daría lugar a una desmedida expresión de la subjetividad, que si bien es un factor esencial de la obra y garante de su dosis de humanización, en exceso habría producido desviaciones reprobables y una evidente disminución de las posibilidades comunicativas de lo artístico, que tendrán por corolario la disociación del arte con respecto a la sociedad, volviéndose irremisiblemente minoritario e individualista:

«la realidad objetiva —afirmaba Aróstegui—... es el único aglutinante que hace posible la convivencia y el mutuo entendimiento entre los hombres y entre los pueblos»¹⁷.

Y continúa:

«Es lo objetivo, la objetividad real o ideal, sostén de todas las dimensiones humanas. El hombre puede acrecentar esta realidad objetiva con nuevos descubrimientos, puede reformarla con nuevas ideas —también objetivas—, y puede incluso deformarlas. Lo que no puede el hombre es repudiarla, negarla, porque el hombre se repudia a sí mismo, se niega a sí mismo, se pierde a sí mismo en la nada de un juego imaginativo».

Y esa ausencia objetiva que lleva al artista hasta una omnímoda e ilimitada libertad comporta un riesgo, a su entender, que puede conducir a la perdición y hacia el más craso error artístico, o bien a elegir acertadamente el camino de la salvación y el progreso salvando la dimensión social del arte, conservando las conquistas artísticas de los últimos tiempos y rebasándolas, salvación que sólo se lograría mediante la reconquista del objeto. Pues, a través de él, en el artista se despierta la inspiración y la emoción, a decir de Aróstegui, y también en el espectador, ya que no existirían emociones y sentimientos puros sin el objeto, salvando con esta afirmación, el autor, la dimensión social que tiene lo artístico, su sentido comunicativo. Por todas estas razones Aróstegui destaca en las páginas preliminares de su libro esa filiación objetiva de la abstracción española, como otros críticos harían, señalando como inherente al «abstractismo una constante de la cultura hispánica: su realismo. Sólo mediante este realismo, que desecha radicalmente todo idealismo solipsista, se podrá establecer nuevamente el diálogo roto por un feroz individualismo artístico».

Realismo que no comportaba una limitación ni un excesivo servilismo para las obras, pues no se recusaban todo tipo de deformaciones y libertades formales, ni la búsqueda de inspiración en un mundo objetivo hasta entonces virgen o desconocido por el arte y conquistado a través de la ciencia y la técnica. El artista por tanto, ante la naturaleza, no actúa como fiel imitador, sino con una actitud de fuga, de huida, para superarla y acercarse hasta su esencia a través de la actividad espiritual de su creador. Es por eso que también Aróstegui, pese al valor que concede al sustento real para la obra de arte, tiene en cuenta la presencia del sujeto y de lo humano como factor determinante del humanismo de lo creado:

«...el arte será más humano cuanto más factores humanos en él se revelen. Cuando esos factores aumentan de manera desmedida, hasta casi anular los factores extraños —lo objetivo— para reducirse a mera revelación de la interioridad del artista, el sujeto del arte, entonces el arte se impregna e incluso convierte en mero subjetivismo. El subjetivismo en arte, como en filosofía, es mera reducción de las cosas a la dimensión subjetiva. El sujeto no se mide por el objeto, sino a la inversa, por eso el objeto se deforma y particulariza al ser despojado de su formalidad constitutiva que fundamenta su universalidad y que hace posible su cognoscibilidad o reconocibilidad por parte de los demás sujetos»¹⁸.

Ese subjetivismo habría culminado en la humanización del arte, aunque a fuerza de ser exclusivamente humana y subjetiva, la obra de arte se haría cada vez más indefinible para el individuo. Así, cuando el artista comenzó a introducir abstracción y libertad en su obra, la hizo más humana, y a la vez mucho más natural.

El desplazamiento de lo material y en contrapartida el avance de lo subjetivo, de lo espiritual allí donde se prescindía de la imitación, iba a ser la opción que poco a poco ganaría terreno en la crítica de avanzada en nuestro país para concluir en la definitiva afirmación, en esta década, de lo subjetivo como factor determinante del proceso creativo.

Otros autores, en Granada, defienden de manera entusiasta junto a Aróstegui y la crítica española más de avanzada, muchos de estos argumentos: los ideales de individualidad, de máxima libertad, el valor de la subjetividad, el de la forma, el repudio a la rigurosa imitación, y a la sujeción a toda norma... valores que habían quedado doblegados años atrás ante el arte oficial. Dos interesantes artículos al respecto son los titulados «Defensa de lo oscuro en arte» y «Figura, metáfora y abstracción», el primero de Manuel Orozco Díaz, y el segundo de José M. Romaña, publicados en diciembre de 1954 en la revista *Norma*.

En el primero Manuel Orozco apunta:

«el artista ante la Naturaleza se sitúa en una actitud de fuga, de huida... De la Naturaleza a la obra el artista transforma la propia sensación y aún emoción estética en abstracción, alejándose de la cosa cuanto más se acerca a la esencia de las cosas»...

Y Jose M. Romaña sigue en la misma línea:

«Podemos decir que todo arte, incluso el abstracto y, por supuesto el metafórico, es inevitablemente representativo, si no objetiva, al menos subjetivamente; si no expresa realidades externas, expresa realidades invisibles...El arte abstracto flota desligado de la realidad conocida; es pura y autónoma creación, al menos en la combinación de los elementos geométricos o cromáticos. Su modelo total sólo existe en la conciencia, o en la subconsciencia del artista... Se tiende a llamar deshumanizado el arte que se aleja del objeto en cuanto existencia, no, ciertamente, en cuanto expresión... El arte que abstrae, que prescinde del objeto, puede ser tremendamente humano...»

Así pues, no son pocas como vemos, las voces que desde nuestra ciudad alzan la voz frente al complacido conformismo de la década anterior, también en Granada muchos sintieron la necesidad de apostar por los nuevos lenguajes de vanguardia y por la única ideología viable, la libertad.

NOTAS

1. GUILLÉN, Rafael. *Renacer poético en la Granada de postguerra (Grupo "versos al aire libre")*. Discurso pronunciado en la Academia de Buenas Letras de Granada. Granada: 2003, p. 9.
2. CABRERA GARCÍA, M.^a Isabel. *Tradicón y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada: Universidad, 1998.
3. El profesor Ignacio Henares Cuéllar, recoge al respecto en el capítulo dedicado a la pintura de posguerra del libro *Granada*, editado por el Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, Excma. Diputación Provincial de Granada, 1981, un texto muy significativo de Francisco Izquierdo lamentándose sobre dicho ambiente cultural.
4. GUILLÉN, Rafael. *Renacer poético...*, p. 18. Ver igualmente para el tema las opiniones de otro testigo directo de aquellos años a través de sus obras, como es el caso de Antonio Aróstegui: *60 años de arte granadino*. Granada: Aula de Cultura del Movimiento, 1974; *Panorama actual de la pintura granadina*. Ceuta: Instituto Nacional de Enseñanza Media, 1962; *La vanguardia cultural granadina 1950-1960*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1996.
5. *Ilíberis. Revista de Artes y Letras* (Granada), Tomo I, (1952).
6. El 18 de noviembre de 1839 inauguró en Granada su primera exposición el Liceo. ARÓSTEGUI, Antonio. *60 años de Arte Granadino (1900-1962)*. Madrid: Aula de Cultura del Movimiento, 1974.
7. *Ilíberis. Revista de Artes y Letras* (Granada), Tomo II (1952), p. 346.
8. «Nuestro quehacer». *Ilíberis. Revista de Artes y Letras* (Granada), Tomo I (1952), p. 4.
9. *Ilíberis. Revista de Artes y Letras* (Granada), Tomo III (1954), p. 135.
10. Ver GUILLÉN, Rafael. *Renacer poético...*
11. «Lo viejo y lo nuevo en la pintura de Jesús de Perceval». *Ilíberis. Revista de Artes y Letras* (Granada), Tomo II (1953), p. 142. Ver también en *Ilíberis* «Zurbarán en Granada». Tomo II (1954), p. 49.
12. HUERGA, Fray Álvaro. «El arte moderno y respuesta estética». *Norma* (Granada), (marzo-abril 1954), p. 11.
13. AMOR MALDONADO, Pedro. «Zurbarán en Granada». *Ilíberis. Revista de Artes y Letras* (Granada), Tomo III (1954), p. 49.
14. ARÍSTIDES. «La pintura ya no es un arte tranquilo. ¿Vanguardia o retaguardia? Los pintores granadinos se definen y enjuician a Dalí». *Granada Gráfica* (Granada), (diciembre 1953).
15. *Granada Gráfica* (Granada), Tomo VII (junio-julio 1958).
16. «Francisco Izquierdo y su pintura abstracta». *Granada Gráfica* (Granada), (febrero-marzo 1954).
17. ARÓSTEGUI, Antonio. «El abstractismo». *Norma* (Granada), (marzo-abril 1958).
18. ARÓSTEGUI, Antonio. «La humanización del arte y el arte abstracto». *Norma* (Granada), (enero-febrero 1954).

