



Hain hurbil, hain urrun

Pintura Alemanian eta Espainian, 1945-1960

Tan cerca, tan lejos

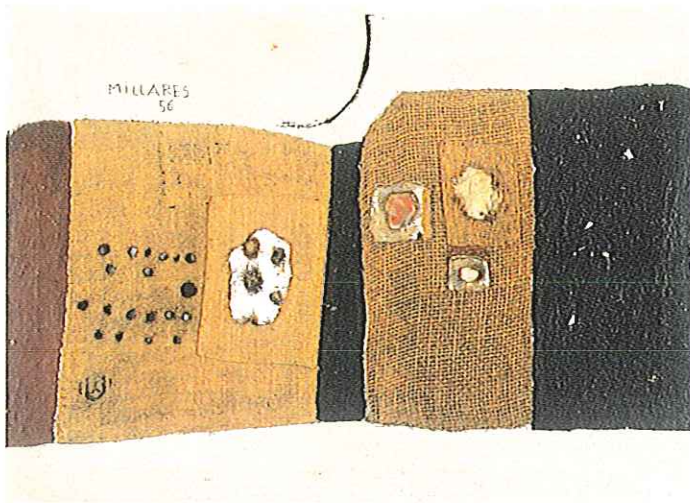
Pintura en Alemania y España, 1945-1960

Hain hurbil, hain urrun. Pintura Alemanian eta Espainian, 1945 – 1960

Tan cerca, tan lejos. Pintura en Alemania y España, 1945 – 1960

**Art
ium**

Arte Garaikideko
Euskal Zentro-Museoa
Centro-Museo Vasco
de Arte Contemporáneo



MANUEL MILLARES
Arpillera - Sin título
1956

tor), críticos de arte e historiadores como Ricardo Gullón, Rafael Santos Torroella y Westerdahl, y el arquitecto Alberto Sartoris. A su vez, todos ellos contaron con el apoyo discreto, pero firme, de Joan Miró, a quien, por otra parte, todos admiraban con devoción. De hecho, Baumeister destacó a Miró, a Klee y a Ernst como figuras más relevantes del arte del momento, afirmando que Miró era el autor “*de una nueva libertad de relaciones entre todo lo existente y un nuevo cosmos*”.

En el origen de esta alianza germano-española se encuentra una reflexión de Goeritz: “*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*”¹¹. Por supuesto, esta tendencia hacia un nuevo primitivismo se encontraba en la estela de las diferentes búsquedas del arte puro y espontáneo que, desde Gauguin y Picasso, venía dándose entre diversos creadores instalados en Occidente, como una manera de desembarazarse de lastres académicos y hallazgo de nuevas expresiones formales¹². Sin embargo, lo que para Gauguin fue Tahití o para Picasso la escultura africana no resulta comparable a lo que la Prehistoria pudo suponer para los artistas activos después de dos crueles guerras. Este regreso al “origen” de la Historia, lo mismo que la valoración del trabajo artístico de los niños (el origen del Hombre), buscaba inconscientemente un volver a empezar, una depuración catártica, que ayudase a superar los horrores de las confrontaciones bélicas. Algo así como el reconocimiento de que si en la evolución del ser humano algo había terminado por desembocar en la tragedia más absoluta, resultaba preciso empezar por hacer una nueva lectura de sus aspectos más espirituales desde un principio¹³. Revulsiva en principio, como factor desencadenante de nuevas situaciones durante la década de los 40, la

¹¹ Citado por J. GULLÓN, “Algunas ideas...”, p. 32.

¹² El propio Baumeister había dicho que con sus “Corredores”, de ascendencia rupestre levantina, pretendía encontrar “*la forma de expresión más somera y sencilla de las esencialidades humanas*” en W. BAUMEISTER, *Zimmer und Wandgeister* (citado por SUSANNE BAUMGART “Willi Baumeister. Aspectos del cambio en sus dibujos de los años treinta”, en *Willi Baumeister, Dibujos*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1998, p. 52).

¹³ Sea como fuere, el interés hacia las pinturas prehistóricas, desde un punto de vista artístico moderno, ya era manifiesto desde mediados de los años 30, cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York publicó la monografía de LEO FROBENIUS y DOUGLAS C. FOX titulada *Prehistoric rock pictures in Europe and Africa*, un ejemplar de la cual fue remitida a Westerdahl por Alfred H. Barr, director del MOMA, y que, a su vez, Westerdahl reenvió a Baumeister.