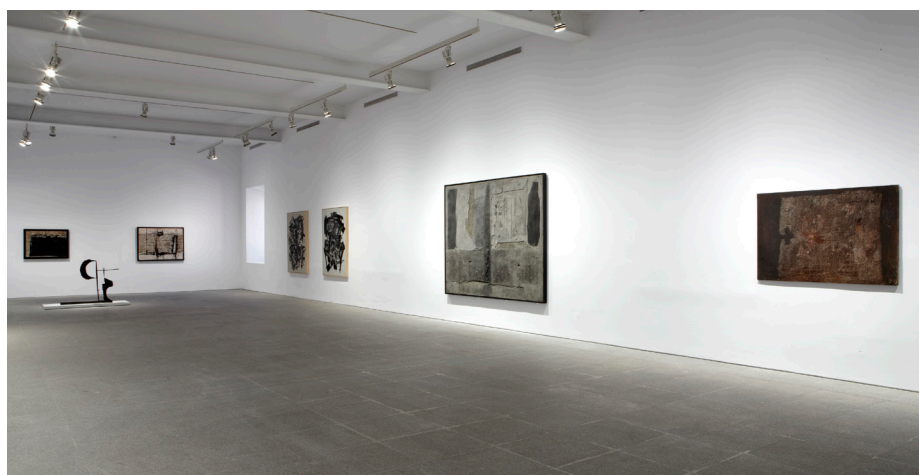


El arte español de los años cincuenta y su proyección internacional

Entre 1957 y 1960, España entra en el circuito internacional del arte de vanguardia a partir de una idiosincrática aportación al Informalismo que apelaba tanto a las corrientes abstractas europeas y americanas (la tradición de lo nuevo), como a la gran tradición artística española de Velázquez y Goya. El contexto en que se produce la articulación de esta vanguardia autóctona era el fin de la autarquía y el aperturismo diplomático y económico promovido por el régimen franquista.



En 1958 escribió Juan Eduardo Cirlot en *La estafeta Literaria* que el Informalismo constituía “una verdadera mutación frente a lo abstracto”; no es muy diferente de lo que pensaba Clement Greenberg del expresionismo abstracto americano (“una vitalidad, una ambición y una inventiva comunes en relación con una tradición, un tiempo y un lugar dados”, *Pintura tipo norteamericano*, 1955) que parte, según el influyente crítico, de una lectura inédita, pragmática, americana, de la vanguardia clásica europea.

En España, el Informalismo “todopoderoso” (el término es de Vicente Aguilera Cerni) será la tendencia más visible entre los años 1957 y 1960, que son, justamente, los de constitución y disolución del grupo El Paso, pero que son también años triunfales para el arte español (y muy concretamente para el informalismo) en São Paulo, Venecia y Nueva York. El grupo que Luis González Robles seleccionó (“por su singular problemática, de clara filiación ibérica”) para la Bienal de Venecia de 1958, quedaría como verdadera referencia de los éxitos del arte español y, sobre todo, de su homologación con las tendencias internacionales, especialmente con la nueva pintura abstracta que, merced a la presencia política de Estados Unidos en Europa, sería una verdadera *lingua franca*.

La sala refleja lo que podría haber sido una exposición tipo de arte español en Venecia, París o Nueva York hasta bien entrados los años sesenta; se trata de una corriente abstracta que, como la de los pintores americanos, se componía de individualidades fuertes y diferentes y se reconocía tanto en la tradición pictórica española (Velázquez, Goya, Zurbarán) como en las tendencias americanas (Pollock, Rothko, De Kooning, Motherwell), bien conocidas en España desde 1955. Desde ese año, más o menos, las actitudes surrealistas y/o primitivistas dejan paso a una abstracción mucho más decidida, a la que la crítica, cada vez con más insistencia, denominará “informalismo” o “aformalismo”.

Entre 1950 y 1955, Antoni Tàpies (1923–2012) abandona, tras viajar a París y una vez disuelto el grupo Dau al Set, las veleidades surrealistas; en su pintura va tomando forma dominante el muro (puede que por influencia de Dubuffet y Fautrier, formuladores del *art brut*), que ocupará el lugar en que, en cuadros anteriores, se había situado el rostro, el autorretrato. La materia, la textura, se imponen sobre el color, la línea y los contrastes, de manera que la pintura se va convirtiendo en un continuo en el que las referencias desaparecen o se ocultan y donde se desafía al espectador a efectuar recorridos visuales alternativos. Lo matérico es también motivo central en la obra de Modest Cuixart (1925), otro componente de Dau al Set que ha saldado en Lyon, donde llegaría en 1951, sus cuentas con el surrealismo. *Omorka* (1957) define bien la depuración a la que Cuixart sometió su pintura en los últimos años de la década, utilizando sobre todo las gamas oscuras y subrayando decididamente las texturas. Rafael Canogar (1935), un pintor versátil que pasa con facilidad de la abstracción a los modos del realismo crítico, ilustra bien una secuencia de paso de la abstracción clásica al informalismo. Canogar, el más joven de los pintores del grupo El Paso, no

Nuevas adquisiciones

Manolo Millares.
Cuadro, 1957

partía del surrealismo, sino de la pintura de Daniel Vázquez Díaz (que es tanto como decir de los epígonos del cubismo), a cuyo taller asistiría desde 1948 como discípulo. En 1952 se orienta hacia la abstracción tras conocer a Manuel Conde. En *Pintura nº 27*, de 1959, queda claro que la acción, la incisión sobre el fondo (que es, en realidad, un muro) prima sobre cualquier otro aspecto.

Antonio Saura (1930-1998) ha contado cómo, tras viajar a París en 1953 conoció a Benjamin Péret, quien le puso en contacto con los surrealistas, que para entonces eran más bien decadentes; parece que Dubuffet y la lectura de *Un art autre*, de Michel Tapié serán determinantes para el pintor aragonés, así como el conocimiento, más o menos directo, de la obra de los expresionistas abstractos americanos, la de Pollock especialmente (“una geometría líquida y expansiva que hace prolongar el cuadro en todas direcciones”, escribirá Saura en 1958). Será una referencia en su decidida y personal opción por el expresionismo; la de Saura es una inconfundible pintura enmarañada, muchas veces en blanco y negro, debajo de la que puede adivinarse un esquema figurativo, una silueta femenina, una crucifixión, una multitud; porque Saura, desde la práctica de la pintura de acción, se situaría en la estela de Velázquez y Goya.

Manolo Millares (1926-1972) será, como Saura, artífice del grupo El Paso, y autor de algunos textos teóricos muy relevantes y reveladores. Aunque cercano formalmente a De Kooning o Burri, Millares posee un repertorio formal propio; a partir de 1955, el artista abandonará sus pictografías para introducirse en el uso de la arpillera (el elemento más visible de su obra), que debería enlazarse con los envoltorios de las momias guanches de El Museo Canario. Estas arpilleras rotas y recosidas se presentan como alegoría del enfrentamiento entre destrucción y creación (algo que preocupaba mucho al artista, según puede comprobarse en sus escritos), como símbolos de la conversión de la arpillera en materia artística y como reflexión sobre la vuelta a los orígenes. A veces se sugieren formas vagamente humanas que remiten al homúnculo, otro elemento teórico de

relevancia para Millares. En los años cincuenta, estas pinturas en blanco y negro se cargan de sentido dramático, recogen la noción de “España negra” de la generación del 98 e intentan la provocación; “El arte -hoy- cumple una función social porque sabe levantar pústulas hasta ahora ocultas en hipocresías”.

Desde el punto de vista de la interpretación, el informalismo se mueve entre la noción de autonomía y el contenido concreto al que apela Millares, y puede que las dos miradas no sean excluyentes. Pese a la habitual mezcla de arena y óleo en la pintura de Luis Feito (1929), el artista niega que lo matérico sea la esencia de su pintura y se sitúa en posiciones radicales de autonomía artística; “la pintura tiene valores propios y claros para producir emociones y sentimientos sin representar o simbolizar nada, cada espectador puede sentir una impresión distinta incluso a la del pintor”. Los críticos propusieron una apertura similar para las telas metálicas de Manuel Rivera (1928-1995), su argumento principal, pero un elemento que, más allá de las intenciones de su autor, evoca los problemas del arte óptico.

El volumen de la abstracción queda marcado por las esculturas, muy contrastadas, de Martín Chirino (1925) en la tradición del hierro de Julio González y David Smith, “con un *minimum* de materia, aspira a un *máximum* de espacio”.

Bibliografía

Ashton, Dore [comis.].
À rebours. La rebelión informalista (1939-1968).
Madrid: Museo Reina Sofía, 1999.

Borja-Villel, Manuel J. *Tàpies*.
Madrid: Museo Reina Sofía, 2000.

Millares, Manuel.
Memoria de una excavación urbana y otros escritos.
Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Rivera, Manuel.
Memorias. 1928-1971.
Granada: Diputación de Granada, 2007.

Saura, Antonio.
Visor. Sobre artistas.
Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.

Tudelilla, Chus.
El paso a la moderna intensidad.
Cuenca: Junta de Comunidades de Castilla-la Mancha, 2008.