

## **LA PINTURA INFORMALISTA EN PAPELES DE SON ARMADANS**

***Manuel Sánchez Moreno***

### INTRODUCCIÓN.

Me llaman mucho la atención las revistas literarias, quizás por mi formación o deformación vocacional. Son pequeñas joyas con poemas inéditos y artículos raros. Todo un paréntesis entre tanto amarillismo, “rosismo” y portadas de diarios serios que banalizan el dolor en el más amplio sentido de la palabra.

Si esta situación actual la sumergimos en el contexto español de posguerra, tenemos verdaderos núcleos de resistencia ante la dictadura. Una de las mejores revistas que cumplieron con su compromiso cultural y político fue *Papeles de Son Armadans*, fundada y dirigida hasta las heces por el furioso Cela.

No podíamos dejar de aprovechar su edición digital para revisar las distintas secciones de “El bando de los ángeles”, páginas acaparadas en su mayor parte por el Informalismo, sus prólogos y epígonos, y algunos monográficos fundamentales para la historiografía española.

La intención primera, allá por diciembre de 2005, fue dar un repaso a la estética de la revista, también en sus aspectos musicales y poéticas, pero fue un proyecto inmenso que se redujo al Informalismo en general, y posteriormente a la pintura informalista en particular, para darle una mayor unidad a nuestro discurso. Serán artículos cotejados con libros sobre el Informalismo y la abstracción tanto coetáneos a aquéllos como actuales.

Es un trabajo de abrir puertas, en su gestación han surgido temas muy interesantes como la relación entre pintores y poetas, verdaderamente fascinante, que podría ser retomada en postreras investigaciones, o el estudio más pormenorizado de algunos pintores eclipsados por los gigantes del Informalismo.

Partiremos del contexto español de posguerra y de lo general a lo concreto, para luego entrar en materia y recoger a todos esos pintores y grupos que practicaron la abstracción y el Informalismo a las afueras de los grandes grupos. Haremos un análisis de los artículos recogidos en el monográfico dedicado a *El Paso*, para luego hacer lo propio recogiendo de diversos números a los pintores de *Dau al Set*. Tàpies también fue premiado con otro monográfico al igual que el pintor italiano Emilio Vedova sobre los que reflexionaremos sobre el camino emprendido por el Informalismo. Terminamos con unas conclusiones sobre la abstracción y el Informalismo en la posguerra española, y su evolución más allá.

Bibliográficamente nos hemos valido de la Biblioteca Pública de Córdoba, la de la Universidad de Córdoba y préstamos interbibliotecarios. También hemos consultado in situ la Biblioteca del MNCARS, la Nacional de España y la Nacional de Cataluña donde pudimos ver los facsímiles de la revista de *Dau al Set*, los manifiestos de *El Paso* y la propia *Papeles de Son Armadans*. A pesar del esfuerzo, la bibliografía consultada nos sirvió de poco en primer lugar por el carácter crítico de la mayoría de los artículos de *Papeles* y en segundo lugar porque aportaban poco de lo cual deducimos que la literatura sobre el Informalismo se ha reescrito constantemente.

## 1. ESPAÑA AÑO 0.

*Surge, amica mea,  
speciosa mea, et veni.  
(Cantar de los Cantares, 2, 10-11)*

Valeriano Bozal<sup>1</sup> afirma que la postguerra española duró más que en otros países, concretamente entre 1939 y 1957. Este periodo está caracterizado por el áspero dominio de la dictadura franquista que se movía entre la censura y una cultura propagandística del Régimen. Era pues una cultura oficiosa y no comprometida con los valores democráticos, una anticultura *kitsch* y pastiche, típica de los totalitarismos, que mediante la recuperación de los valores clásicos e inmutables pretendía mantener vivo el recuerdo de los muertos del pasado, de la victoria de una parte sobre la otra recordando el

<sup>1</sup> BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, pp. 25-27.

bellísimo proverbio árabe: “cuando una parte devora a la otra, el todo desaparece”. El todo desaparece dejando paso al caos, a la no reconciliación, la España eternamente dividida.

Como ya advirtió Walter Benjamin<sup>2</sup> todo intento de someter la política a lo estético culmina en la guerra, y su consecuencia es someter la estética a lo político.<sup>3</sup> La respuesta es su contrario, un arte comprometido, aunque sólo fuera con la modernidad, que ya es mucho compromiso. Estos artistas se movieron en dos líneas ideológicas: el marxismo que exaltaba el carácter social de la persona y del arte, y el existencialismo que establecía un compromiso moral en una situación extrema e identificadora del artista y su entorno.<sup>4</sup>

Esta respuesta comprometida se pudo hacer desde dos frentes: los que se exiliaron y los que se quedaron permaneciendo al margen de la cultura y la sociedad española.<sup>5</sup> Pero hubo alguno que en la España previa al 57 hizo verdadero equilibrista entre compromiso estético y político y vida pública, nos referimos a Oteiza, cuyos “fracasos” se debieron, si no directamente al régimen, sí a su entorno que veía con malos ojos a este vasco nacionalista y republicano. Sólo su fuerte carácter le dio la perseverancia ante la incomprensión y los desaires, y es que como afirmara Cocteau, cuando un artista se adelanta a su época, es ésta la que está atrasada.

Pero como decíamos a partir del 57, el país empieza a despertar de su letargo. La cerrazón creada por la dictadura franquista empieza a suavizarse en los años 50. Las relaciones con Portugal fueron cordiales desde el tratado de amistad y no agresión firmado por los dos países en 1939, y consolidado por la entrevista Franco-Salazar en mayo de 1942, en la que se constituyó el Pacto Ibérico. En 1953 el gabinete gubernamental compuesto por tecnócratas del *Opus Dei*, propicia que España firme con la Santa Sede un Concordato, y se realice el Tratado hispano-estadounidense, en virtud del cual España recibió ayuda económica, instalándose en el territorio español bases militares estadounidenses. Estas ayudas, con la normalizada situación social, el desarrollo turístico,

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1989, p. 57. Ver también BUCK-MORSS, Susan: “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”, en *La Balsa de la Medusa* n.º 25, Madrid, 1993, p. 56.

<sup>3</sup> BOZAL, V.: *op. cit.*, p. 259.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 30.

240 *La pintura informalista en Papeles de Son Armadans*

las remesas de los trabajadores españoles en el extranjero, y el crecimiento agrario levantaron al país, ingresando en 1955 en la ONU.<sup>6</sup> En este contexto se crea una burguesía urbana interesada por el arte, como serán los Huarte. Con todo ello, España desarrolla una política y economía más liberalista que es el principio del fin de la autarquía.<sup>7</sup>

Artísticamente comienzan a surgir grupos a finales de los 40:<sup>8</sup> *Pórtico* (1947), *Dau al Set* (1948), *Escuela de Altamira* (1949), *Grupo Inter-Nos* (1953) o *Parpalló* (1956).

Coge fuerza el realismo social alentado por José Ortega y practicado por Ibarrola, la obra de Tàpies, Chillida y Oteiza empieza a cobrar proyección internacional. Esta vanguardia española es apoyada por las instituciones nacionales en el extranjero, mientras que en la península se sigue apoyando una cultura académica y tradicional.<sup>9</sup> Estos artistas se veían en la disyuntiva de la oposición al régimen y la colaboración con parte promocional de su política en muestras internacionales.<sup>10</sup> Fraga Iribarne y Sánchez Bella promocionan la modernidad antedicha hacia el exterior, sin entender muy bien el significado de este arte.<sup>11</sup> Se organizan congresos y exposiciones de arte abstracto en Santander, Oteiza gana el Gran premio de Escultura de la *IV Bienal de Sao Paulo* de 1957, y se forman grupos como los informalistas de *Dau al Set* (1948-51) en Barcelona y *El Paso* (1957-60) en Madrid o los normativistas de *Equipo 57* (1957-67) en Córdoba.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> GARCÍA DE CORTAZAR, Fernando y GONZALEZ VESGA, José Manuel: *Breve Historia de España*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, pp. 506-516.

<sup>7</sup> BOZAL, V.: *op. cit.*, p. 252.

<sup>8</sup> UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Ediciones Istmo, Madrid, 1982, pp. 61-79 y 158-161. Ver también: NIETO ALCAIDE, Víctor: "Sobre el arte que se hizo en los cincuenta. Entre la modernidad y la vanguardia", en *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años cincuenta en Madrid* (cat. Exp.), Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 42-91 y CALVO SERRALER, Francisco: *España: medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Ministerio de Cultura y Fundación Santillana, Madrid, 1985.

<sup>9</sup> BOZAL, V.: *op. cit.*, pp. 28 y 258.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 258-259.

<sup>11</sup> El hecho de que la pintura no fuera censurada por el Régimen, como lo fue el teatro, el cine o la literatura se debe principalmente a la ausencia de comprensión de un arte abstracto, y cuando decimos comprensión, no nos referimos a posicionamientos estéticos, sino políticos, ideológicos y revolucionarios.

<sup>12</sup> PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis: *Equipo / 57*, Servicio de publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Córdoba, Colección de Estudios Cordobeses, 30, Córdoba, 1984, pp. 22-28.

Se podría decir que dominaba la abstracción informalista y constructivista.<sup>13</sup> Los primeros eran subjetivos los segundos objetivos. Aunque con procedimientos y estéticas dispares, el objetivo era el mismo: renovar el panorama artístico nacional. Además de estas dos tendencias, existía una tercera, no menos importante: el realismo social. En torno a ella se formaría *Estampa Popular*, donde participarán artistas tradicionalmente informalistas, como Antonio Saura, con una fuerte actitud política.<sup>14</sup>

En literatura surge la denominada generación del 50, agrupando a poetas con estéticas muy distintas: desde la introspección lírica hasta la voz social. Pero todas, en el periodo de posguerra, con un claro compromiso estético y político: José Hierro, Gil de Biedma, Claudio Rodríguez o José Ángel Valente. Será frecuente la colaboración de artistas plásticos, arquitectos y poetas creando una cultura multiforme con un objetivo común.

En el terreno de la arquitectura se intentará definir una postura más acorde con la europea. En los años 30 destaca el GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) que introduce el funcionalismo de la Bauhaus. Este progreso se verá interrumpido por la Guerra Civil y los duros años de posguerra, en los que se vuelve a la arquitectura neoherreriana como símbolo de la dictadura franquista.

Con la apertura de los 50 surgen movimientos insertos en las corrientes de la arquitectura internacional como el *Grupo R*, formado en Barcelona en 1951, que se dedicó a organizar concursos entre los estudiantes de arquitectura, exposiciones de sus obras y de los nuevos materiales de construcción, y ciclos de conferencias que introducían nuevas corrientes arquitectónicas. Mientras tanto, en Madrid, se irán celebrando mensualmente las *Sesiones Críticas de Arquitectura* donde se tratan los problemas de la vivienda, la relación de la arquitectura con el paisaje, tipologías de edificios y cuestiones técnicas o biográficas.<sup>15</sup>

Las manifestaciones de este tiempo, y seguimos a Estrella de Diego,<sup>16</sup> se insertan en las ideas de “arte como arte” y su búsqueda de la van-

<sup>13</sup> GUASCH, Anna Maria: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, pp. 29-35 y 121-130.

<sup>14</sup> BOZAL, V.: *op. cit.*, p. 264.

<sup>15</sup> BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la Arquitectura Moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1999, pp. 902-908; URRUTIA, Ángel: *Arquitectura española siglo XX*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1997, pp. 338-339 y 405-406.

<sup>16</sup> DE DIEGO, Estrella: *Arte contemporáneo II*, Historia 16, Madrid, 1996, pp. 120-122.

242 *La pintura informalista en Papeles de Son Armadans*

guardia, en el contexto nacional, debía ser entendido como un arte político. Pero realmente, no podían ir más allá, todos los grupos que van surgiendo están en un punto de mira, resuelto mediante una abstracción que criticaba sin despertar sospechas, y además eran apoyados como imagen de España y reconocidos a nivel internacional. El mensaje resultó demasiado complejo para cierta intelectualidad que se había quedado en un realismo rancio y ridículamente exaltado. Esta es la burla antifranquista de la modernidad española,<sup>17</sup> y su éxito en un tiempo aparentemente tan poco favorable para ellos.

La burla fue seguida por las revistas culturales, muy florecientes a pesar del corte durante la Guerra Civil, y gracias a las numerosas personas comprometidas que se quedaron en España, y que actuaron, no sin cierta censura por parte del régimen, filtrando tendencias extranjeras y exiliadas. Ahí reside su enorme importancia. Frente a esto también nos podemos encontrar revistas culturalmente comprometidas con la Dictadura (*Vértice, Juventud, Garcilaso...*)<sup>18</sup> y que encuentran su analogía en la estetización política a la que aludíamos antes.

Entre las revistas culturalmente comprometidas y las censuradas, se encontraba la mensual *Papeles de Son Armadans* (1956-1979) dirigida por Camilo José Cela en Palma de Mallorca.<sup>19</sup> *Papeles* apoyaba las corrientes artísticas más vanguardistas producidas en el extranjero o desde el exilio, sin implicarse política o socialmente, pero como antes apuntábamos, este compromiso con la modernidad, no era poco. Además, Cela, era “amigo” del régimen, y se le llegaron a tolerar diversas voces críticas.<sup>20</sup> Todo ello hace que su generosa sección de artículos sobre arte, “El bando de los ángeles”, tenga un enorme interés, máxime cuando hablamos de arte de posguerra como resistencia democrática.

<sup>17</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1988, p. 112. También es imprescindible ver DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *El triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid, 2000.

<sup>18</sup> FONTES DE GARNICA, Ignacio: *El parlamento de papel: las revistas españolas en la transición democrática. Vol. 1*, Asociación de la Prensa de Madrid, Madrid, 2004, pp. 807 y ss.

<sup>19</sup> PONS, Miquel: “El arte contemporáneo en Papeles de Son Armadans”, en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* n.º 157 (junio de 1994), p. 68.

<sup>20</sup> FONTES DE GARNICA, I.: *op. cit.*, p. 810.

Los artistas-ángeles, con un sentido algo romántico y sublime del portador de verdades o intermediario con lo divino; siempre precedidos por unos versos de Aldous Huxley:

*When an artist deserts to the side of the angels  
it is not most odious of treasons.*

## 2. LA GALAXIA DEL INFORMALISMO.

El panorama pictórico español estuvo dominado principalmente por *El Paso* y *Dau al Set*, pero hubo otros pintores, otros grupos, como hemos aludido, que sin estar ligados a estos dos movimientos también practican la abstracción informalista. Ante el rezagado panorama artístico de los 40, los 50, especialmente desde la Bienal de Venecia de 1956, supondrían un *boom* de la abstracción en España.<sup>21</sup>

Los cimientos se empezaron a poner en los 40 con publicaciones editoriales como las de *Artistas Nuevos*, donde se difundió adecuadamente la figura surrealista y abstracta de Paul Klee que ofrecía a los jóvenes pintores un modelo a seguir. Esto pronto se extendió a las revistas nacionales, que a su vez se hacían eco de las internacionales que pasaban a nuestro país, devoradas por nuestros artistas. El resto lo hicieron los críticos.

Cirlot, poeta, músico, historiador y crítico, en su faceta que más nos interesa hoy, recuerda a varios artistas de esta órbita en una serie de artículos dedicados a la abstracción en España:

En "Evolución de Alfonso Mier"<sup>22</sup> hace un breve recorrido por la obra de este artista nacido en Barcelona en 1912. Ligado al Impresionismo en sus inicios, pronto se interesó por la astronomía, la filosofía, lo espiritual, y consecuentemente encontró su estilo en la abstracción, trabajada de manera muy expresiva. Era perfectamente lógica esta unión de lo cosmogónico, así como de lo microbiológico con la abstracción. Posteriormente, influenciado por Klee, realizará trazados ortogonales o formas ovoides de alusión biológica, que le hacen difícil clasificarlo.

<sup>21</sup> UREÑA, G.: *op. cit.*, p. 88.

<sup>22</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: "Evolución de Alfonso Mier", en *Papeles de Son Armadans* n.º 27 (junio de 1958), pp. 349-352.

Agrupar a “Carlos Planell, Tábara y otros pintores”,<sup>23</sup> en un artículo que nos parece más interesante por la introducción que hace que por el estudio de estos pintores. Habla de la angustia del ser y cita a Heidegger: “La nada no es ya este vago e impreciso enfrente del ente, sino que se nos descubre como *perteneciente al ser mismo del ente*”. La angustia, la misma nada forman parte de la materia con que se pinta el cuadro informalista, y este será el verdadero caballo de batalla, el *leit-motiv* y a su vez, la mayor crítica que le haremos al movimiento Informalista, bajo el prisma de *Papeles*. Todos ellos manifiestan un espíritu nihilista, en una pintura que se revela como una necesidad y como una tortura.

Planell, como Mier comenzó en un estilo figurativo algo esquematizado, para ir remontando luego hacia un mayor expresionismo y plasticidad orgánica. Enrique Tábara, sin embargo, y quizás por su origen ecuatoriano, comienza en un expresionismo más desarrollado no exento de geometrismo. A partir de aquí emprenderá dos direcciones: hacia un expresionismo más fuerte y hacia su más allá o su contrario, quien sabe: pintura monocroma con algún relieve, en la línea de Klein, pero mucho más gestual.

Este artículo aun nos deja alguna sorpresa: Cirlot dice que el Informalismo se ha extendido por Barcelona, precisamente cuando empieza a apagarse, y es que estamos ya en 1958. El autor se pregunta cual será ahora el camino a seguir, nosotros haremos lo propio más adelante.

“Vila Casas y Román Vallés”<sup>24</sup> son un ejemplo de la diversidad informalista o abstracta; el primero sutil y oriental, el segundo más rudo y románico. Vila Casas recibirá en París el influjo directo del cubismo, de él tomará la restricción cromática pero en formas mucho más libres con grumos y empastes. Román Vallés está influenciado por Tàpies, y consecuentemente su pintura es de una gran fuerza matérica y gestos que recuerdan a las pinturas rupestres.

Años después, Cirlot seguirá interesado en la obra de este último: “La obra reciente de Román Vallés (1963-1965)”<sup>25</sup> aquí ya se deja notar la

<sup>23</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: “Carlos Planell, Tabarra y otros pintores”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 30 (septiembre de 1958), pp. 283-288.

<sup>24</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: “Vila Casas y Román Vallés”, en *Papeles de Son Armadans*, n.º 31 (octubre de 1958), pp. 75-79.

<sup>25</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: “La obra reciente de Román Vallés (1963-1965)”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 119 (febrero de 1966), pp. 197-206.

crisis de la abstracción a finales de los sesenta, con el auge del *Pop* y el *Op Art* que se dejan notar en muchos artistas.

En “José María Subirachs; su evolución”<sup>26</sup> presenta una clara preocupación espacial y temporal que recuerdan a Oteiza, pero con expresionismo emparentado con las tendencias informalistas. Comienza trabajando con una sensualidad y una morbidez propias de Maillol, pero desde una abstracción biológica y mediterránea cercana a Gaudí. Influenciado luego por Alberto, comenzará a jugar con lo cóncavo y lo convexo hasta llegar a una plástica que si bien formalmente remite al constructivismo, conceptualmente no tiene nada que ver con aquél. Este artista pertenece a la nómina de escultores-pintores cuya abstracción debe esencialmente mucho a Gaudí.

Otro notable crítico, Cesáreo Rodríguez-Aguilera escribe numerosas “Notas” sobre pintores abstractos, en la mayoría de los casos, las únicas notas críticas sobre estos artistas:

En “Nota sobre Brotat”,<sup>27</sup> se hace eco de su premio en la Bienal de Alejandría de 1961, con un aire ingenuo, popular y por lo tanto primitivo y románico, con personajes que remiten a lo telúrico, a las “ars” medievales. Esta estética es la que lo emparenta con los primeros pasos de *Dau al Set*, antes de entrar definitivamente en la abstracción informalista. Es interesante hacer notar la impronta de crítica social de su pintura, camuflada por ese carácter *naïf*. Su acercamiento a la plena abstracción y al Informalismo será muy breve, tras una estancia en París, tras la que regresará a su estilo ingenuo y mágica, ambiguo creo yo, en la línea del aduanero Rousseau. Más disolución figurativa aparece en Luis Prades,<sup>28</sup> con presencia de la naturaleza, de los cultas animistas, en posturas próximas a Rouault; en Aguilar Moré<sup>29</sup> con mayor geometrización de las formas y disolución del color; y en Cardona Torrandell<sup>30</sup> que trabaja principalmente

<sup>26</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: “José María Subirachs; su evolución”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 44 (noviembre de 1959), pp. 167-173.

<sup>27</sup> RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: “Nota sobre Brotat”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 71 (febrero de 1962), pp. 191-194.

<sup>28</sup> RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: “Nota sobre Luis Prades”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 72, (marzo de 1962), pp. 329-331.

<sup>29</sup> RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: “Nota sobre Aguilar Moré”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 73 (abril de 1962), pp. 97-100.

<sup>30</sup> RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: “Nota sobre Cardona Torrandell”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 104 (noviembre de 1964), pp. 223-226.

rostros donde realiza las texturas de la piel mediante relieves y empastes.

Muxart<sup>31</sup> sí dará el paso a la plena abstracción, como reflejo de un acentuado espiritualismo. También Rey Polo<sup>32</sup> trabajará una pintura plenamente matérica e informalista. Pero sin duda, los mayores logros de esta órbita informalista serán los de Ráfols Casamada<sup>33</sup> por su austeridad formal con grandes y equilibrados campos de color, y por las influencias del constructivismo geométrico que irán ganando una mayor expresividad usando látex y tierra.

Aparte de las dos grandes series de Cirlot y Rodríguez-Aguilera, hay otros artículos puntuales:

María Villán Gómez se hace eco de “El Grupo Ibiza 59”<sup>34</sup> procedentes de varios países. La revista mallorquina tenía desde su origen una profunda vocación artística y por ello tenían una galería de exposiciones para todos estos artistas y grupos. Uno de los primeros en hacer acto de presencia por el grupo ibicenco. Es curioso que el *Grupo Togo* de Mallorca no tenga presencia en la revista y sí el de Ibiza. La razón habría que buscarla en su vida excesivamente efímera y su poca presencia incluso en la isla. Los ibicencos eran en su mayoría turistas alemanes que improvisaron este grupo, eran artistas errantes con un estilo muy diverso. Como era de esperar, también fue un grupo muy momentáneo que funcionó como tal en las exposiciones colectivas.

Santiago Amón escribe “La obra de Lucio Muñoz y la noción esencial del realismo”<sup>35</sup> donde habla de su Informalismo, que se mueve en el ámbito de lo kafkiano, entre lo familiar y lo siniestro como dos caras de una misma moneda. Esta necesidad de renovación plástica en los 70 también es obvia en el artículo de José Corredor-Matheos: “El pitagórico mundo de Eusebio Sempere”,<sup>36</sup> otro abstracto que se

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: “Nota sobre Muxart”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 74 (mayo de 1962), pp. 189-192.

<sup>32</sup> RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: “Nota sobre Rey Polo”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 103 (octubre de 1964), pp. 123-124.

<sup>33</sup> RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: “Nota sobre Ráfols Casamada”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 105 (octubre de 1965), pp. 327-330.

<sup>34</sup> VILLÁN GÓMEZ, María. “El Grupo Ibiza 59”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 43 (octubre de 1959), pp. 91-94.

<sup>35</sup> AMÓN, Santiago: “La obra de Lucio Muñoz y la noción esencial de realismo”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 180 (marzo de 1971), pp. 303-317.

<sup>36</sup> CORREDOR-MATHEOS, José: “El pitagórico mundo de Eusebio Sempere”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 154 (marzo de 1973), pp. 295-310.

tiene que reinventar con influencias del objetivismo normativismo y el *Op. Art.*

También dentro de esta órbita abstracta e informal encontramos numerosos textos teóricos que jugarán un importante papel definitorio de la estética y de difusión.

José María Moreno Galván en “Arte de Occidente y arte exótico”<sup>37</sup> hace notar la influencia del arte exótico o primitivo en la Modernidad europea, que es analizada en sus distintas vertientes:<sup>38</sup> la constructivista, neoplascistista y la del “arte otro” apadrinado por Michel Tapié.

Cesáreo Rodríguez-Aguilera con “Surrealismo antiguo y moderno”<sup>39</sup> destaca la importancia del realismo tras la Segunda Guerra Mundial en artistas como Picasso, o los informalistas, muy especialmente al comienzo de *Dau al Set* en lo que sería una derivación lógica. Pero también, como una línea del arte desde El Bosco hasta Goya. Junto al realismo, también defenderá la abstracción<sup>40</sup> y el expresionismo como movimientos que dan importancia al contenido y que tienen algo que decir. Muchos pintores de *Dau al Set* se inician con un realismo social, a Tàpies por ejemplo le influyó la lectura de Marx o Guinovart y su periodo mágicista, que finalmente desembocarán en la abstracción. Estilo potenciado por los *Salones de los Once* y los *Salones de Octubre*, como un intento de potenciar la escena artística española.

La labor difusora de *Papeles* no tendrá precio para los artistas nacionales pues no sólo se hacen eco de eventos del país, como del *Equipo Ibiza 59*,<sup>41</sup> sino de otros extranjeros, teniendo a prestigiosos corresponsales por todo el mundo en sus *Cartas de ....* Recogen el triunfo de Tàpies y Chillida en la Bienal de Venecia<sup>42</sup> de 1958. Se habla del

<sup>37</sup> MORENO GALVÁN, José María: “Arte de occidente y arte exótico”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 1 (abril de 1956), pp. 52-70.

<sup>38</sup> MORENO GALVÁN, José María: “Los dos extremos de la abstracción en París”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 7 (octubre de 1956), pp. 101-106.

<sup>39</sup> RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: “Surrealismo antiguo y moderno”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 231 (junio de 1975), pp. 227-246.

<sup>40</sup> RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: “Realismo artístico catalán contemporáneo”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 260 (noviembre de 1977), pp. 153-188.

<sup>41</sup> VILLÁN GÓMEZ, María: “II Salón Internacional de Pintura Ibiza 1960”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 58 (enero de 1961), pp. 100-101.

<sup>42</sup> REDACCIÓN: “Chillida y Tàpies en la Bienal de Venecia”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 28 (julio de 1958), p. 110.

buen panorama español en el extranjero, desde las vertientes más figurativas como Ortega Muñoz a las más decididamente informalistas.

### 3. DAU AL SET.

A pesar de ser una revista mallorquina, trata muy de pasada a *Dau al Set*, a pesar de tratar, como hemos visto ampliamente el universo del Informalismo, especialmente centrado en Barcelona.

Cirlot escribe en “La pintura informalista en la Escuela de Barcelona”<sup>43</sup> la ontología del Informalismo catalán: escombros, ruinas, cenizas, quizá de Auschwitz; pero también la arqueología y los adelantos científicos. La sustitución de lo visual, agotado, por lo táctil y matérico. Inspirado por Picasso, Miró y Dalí aparece *Dau al Set*, cuyas influencias también son Schönberg y Klee.

Gimferrer sigue en “Historia y memoria de ‘Dau al Set’”<sup>44</sup> apuntando la ligazón del grupo con lo literario y lo surrealista. Establece que su porqué está en la guerra civil, en el nazismo, y por tanto, en la necesidad de gritar y agitar el aburrido y asfixiante ambiente español. Como Cirlot los contextualiza en un potente universo cultural: la filosofía de Kant, Hegel y Sartre, y la música de Wagner, Schönberg, Brahms y Berg.

La única noticia sobre su fundador y director nos la da Rodríguez-Aguilera en su “Nota sobre Tharrats”.<sup>45</sup> Verdadero agitador artístico de Cataluña, pictóricamente estaba influido por Klee, Kandinski, Miró y el surrealismo transfigurador de objetos cotidianos de Gaudí. También presente este último en la “maculatura”, una especie de grabado con tinta, rodillos y otros elementos por él introducidos de modo arbitrario. A pesar de haber sido el fundador, su obra es la menos informalista y más realista del grupo, fiel a sus raíces y llena de microelementos o macroelementos que pertenecen a la vida y que son transformados por su visión, pero siempre armónicamente, sin el caos informal.

<sup>43</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: “La pintura informalista en la Escuela de Barcelona”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 25 (abril de 1958), pp. 77-83.

<sup>44</sup> GIMFERRER, Pedro: “Historia y memoria de ‘Dau al Set’”, en *Papeles de Son Armadans*, n.º 108 (marzo de 1965), pp. LI-LX.

<sup>45</sup> RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: “Nota sobre Tharrats”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 84 (marzo de 1963), pp. 299-307.

Cirlot en “El transinformalismo de Cuixart”<sup>46</sup> destaca su interés por el espacio y la línea que irán remontando a una mayor violencia cromática y gestual, llegando hasta un *transinformalismo* que lleva a sus últimas consecuencias de abstracción y expresión lo comenzado por Fautrier. Para ello se valdrá del pirógrafo, hiriendo los soportes y usando colores dorados y plateados en relieve. Creemos que este artículo está en relación con el premio “Torres-García” que ganó Cuixar en Barcelona en 1958.

#### 4. EL PASO.

Junto con *Dau al Set*, *El Paso* se constituía como uno de los mayores movimientos de la posguerra, y se merecía un monográfico el mismo año de 1959 en que sacaron su Tercer Manifiesto y un año antes que se disolviera tras tres años de aventuras. Cela<sup>47</sup> desde las primeras páginas ya define el carácter del grupo con “puntos de partida éticos, morales y sociales”, como algo que está más allá de lo estético. En definitiva, un arte comprometido con la realidad, sangrante, inconformista, con la voz en grito en la línea de Goya.

Tras incluir dibujos de Picasso y Miró dedicados a “los compañeros de *El Paso*”, que consideraban a los primeros como maestros incontestables, aparece una pintura monocroma de Millares con la cita de Emily Dickinson: “Se parece el dolor a un gran espacio”, dejando claro la inspiración existencialista del movimiento.

Su tercer y definitivo Manifiesto<sup>48</sup> alude a la necesidad de crear ese grupo en ese momento concreto, que contempla la asociación entre pintores y escritores para luchar juntos. Pretende regenerar el amuerado ambiente artístico haciendo uso de la rica tradición española, y siempre con el condicionante de compromiso moral, sin divagaciones estéticas de ningún tipo, salvo la de investigación.

Dejan bien claro que permanecerán unidos siempre y cuando se persigan los anteriores objetivos. El manifiesto aparece firmado por:

<sup>46</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: “El transinformalismo de Cuixart”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 28 (julio de 1958), pp. 61-66.

<sup>47</sup> CELA, Camilo José.: “Señoras y señores”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 3-8.

<sup>48</sup> El Paso: “Manifiesto”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 29-31.

250 *La pintura informalista en Papeles de Son Armadans*

Canogar, Conde, Ayllón, Cirlot, Feito, Millares, Viola, Saura, Chirino, Rivera y Aguilera-Cerni.

Incluyen un “Aviso didáctico”<sup>49</sup>, donde vuelven sobre los mismos temas, reconocen la necesidad de asociarse, a Miró como maestro y su vinculación con *Dau al Set*. Incluyen biografías de los miembros y un calendario del grupo.

Quizá lo más importante son los escritos de los propios miembros del grupo.

Saura, en “Espacio y gesto”<sup>50</sup> reivindica la abstracción pictórica, el gesto informe que bebe de Kandinsky y Klee, y que está presente tanto en el Informalismo europeo como en el expresionismo abstracto americano. Pero Saura también se hace eco de otras dos tendencias: la constructivista o normativista de Malevich, Oteiza y *Equipo 57*, muy críticos con los informalistas; y la dominada por tendencias expresionistas con residuos figurativos.

Dentro del Informalismo y Expresionismo abstracto distingue claramente a los pintores de los campos de color, con una espiritualidad y una ausencia de expresividad violenta, como Rothko e incluso Tàpies; de otros, como Pollock más violentos, o como Fautrier que usa la materia desmesuradamente.

Hace una interesante reflexión sobre la abstracción-figuración informalista, hablando de formas que están atrapadas en estos dos mundos, que lejos de oponerse, se complementan y ofrecen una visión doble de una misma obra. Esto se debe a la pasión del pintor, a la realidad traspasada por el tamiz de la subjetividad torturada. En última instancia es una necesidad de vivir, de reivindicar la vida.

En este texto se ve un intento disimulado de justificarse, de basarse en las primeras vanguardias e incluso en el Impresionismo, como un eslabón lógico y consecuente de la ruptura moderna. Pero a la vez una necesidad de volver a romper, pero ya sin manifiestos, sin “ismos”; una dialéctica algo contradictoria que remite, según yo veo, a ese *shock* postraumático en el que estaba sumida la humanidad tras la Segunda Guerra Mundial. Algo que les hace buscar la “nada”, el “espacio”, el “vacío” como formas de evasión comprometidas con la angustia de posguerra. Es un grito nihilista de liberación, a veces, de

<sup>49</sup> El Paso: “Aviso didáctico”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 33-43.

<sup>50</sup> SAURA, Antonio: “Espacio y gesto”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 47-63.

liberación de sí mismos, en una época en que el cuerpo y la vida se vuelven absolutamente insoportables.

A continuación escribe “Tres notas”<sup>51</sup>, donde hace hincapié en las fuentes espirituales y existencialistas, concretamente en San Juan de la Cruz que será una continua referencia de pintores informalistas y poetas muy ligados a ellos, como Valente. Son una serie de textos recopilados de los catálogos de algunas exposiciones.

Manuel Viola, con “Anti-arte”<sup>52</sup> critica el arte formalmente bello y hedonista, para proclamar un arte expresivo y comprometido, esto es, un arte verdadero, porque esta es su verdadera ontología. Desde luego, como afirma Piedad Soláns y Eugenio Trías, el arte proclama una estética fea y liminar, a lo peor abisal, quizá como consecuencia de aquél es imposible, escribir un poema tras Auschwitz de Adorno. Lo que realmente es imposible, o cuanto menos sería poco responsable, que tras el olor a carne banalizada, se hiciese un arte bello.

Canogar habla en “Tener los pies en la tierra”<sup>53</sup> de los procesos de creación. La comunicación estética es dolorosa, al obligar al artista forzosamente a trabajar el lienzo en blanco. A veces esta primera comunicación se torna en rabia, por la imposibilidad de expresar, por un anhelo de lo absoluto, que puede tener algo de sublime. Ante esto sólo se halla una solución: la sencillez y la inmediatez traducidas en el típico gesto informalista. Todo ello sin perder el contacto con la realidad para no caer en un arte deshumanizado.

Manuel Rivera en “La tela de araña”<sup>54</sup> reflexiona sobre la materia que es atrapada por esta tela. La materia informalista sería como la segregación del espíritu torturado, individual y colectivo, por ello, a veces, el pintor entra en trance y se convierte en un médium.

Martín Chirino se muestra decididamente existencialista en “La reja y el arado”<sup>55</sup>, necesitado de huída ante un sentimiento de alineación.

<sup>51</sup> SAURA, Antonio: “Tres notas”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 64-66.

<sup>52</sup> VIOLA, Manuel: “Anti-Arte”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 67-69.

<sup>53</sup> CANOGAR, Rafael: “Tener los pies en la tierra”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 70-72.

<sup>54</sup> RIVERA, Manuel: “La tela de araña”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 73-74.

<sup>55</sup> CHIRINO, Martín: “La reja y el arado”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 77-78.

252 *La pintura informalista en Papeles de Son Armadans*

Es el paradigma del artista angustiado, torturado e incomprendido. Habla de su escultura, que remite a la reja y el arado, como conexión del hombre con la tierra, como un intento de devolverlo al ser.

Manolo Millares en “El homúnculo de la pintura actual”<sup>56</sup> se muestra crítico con la situación social, caracterizada por la complacencia y la ausencia de conciencia. Ente esto, el arte cumple una función inversa, sufre por la realidad, siente por ella, expresa, grita y expía su dolor, y una vez que la libera, cura sus heridas. Critica el arte esteticista a favor de un arte social que exprese la rabia y el dolor.

Por ello, Millares sustituye el vellocino de oro, por el trapo, las cenizas, los despojos, el homúnculo, el monstruo para hacer una terapia de choque capaz de regenerar a la sociedad. Como hizo Saura, incluye en “Dos notas”<sup>57</sup> textos anteriores suyos, que hablan de sus arpilleras en la línea del artículo anterior.

Luis Feito es el más inconformista de todos desde el mismo título de su artículo: “Yo no quiero escribir”.<sup>58</sup> Su pintura es sin porqué y todas las explicaciones y razonamientos están en ella misma. Gesto sin palabra en un intento de escapar a la clasificación positivista.

Tras las reflexiones de los propios artistas, les tocaba a los críticos.

Ángel Ferrant en “La imagen insólita”<sup>59</sup> habla del nacimiento de una nueva forma de expresión plástica ligada a un nuevo individuo: el de posguerra. Cirlot, con “Edgar Allan Poe y la pintura informalista”<sup>60</sup> establece un paralelismo entre la literatura de Poe y la pintura informalista en la conexión del espíritu y la materia, de la construcción y destrucción. Es como una revelación muy presente en el romanticismo de Novalis o Goethe y que luego será recuperada también por artistas como Beuys. Es una atmósfera que desprende la materia como una sospecha, como una sombra tan querida por el simbolismo de Maeterlink.

<sup>56</sup> MILLARES, Manolo: “El homúnculo de la pintura actual”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 79-83.

<sup>57</sup> MILLARES, Manolo: “Dos notas”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 84-86.

<sup>58</sup> FEITO, Luis: “Yo no quiero escribir”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 87-88.

<sup>59</sup> FERRANT, Ángel: “La imagen insólita”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 91-92.

<sup>60</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: “Edgar Allan Poe y la pintura informalista”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 93-97.

“El problema social del arte abstracto”<sup>61</sup> de Vicente Aguilera-Cerni es muy interesante, porque propone al arte no como transformador de la vida, sino a la vida como condicionante de la cultura y el arte, visión esta mucho más realista. En este sentido el arte es un testimonio, y la crítica debe hacerse eco de ello, debe desentrañar sus causas, y no preocuparse en exceso por los formalismos. En este contexto analiza la evolución de la abstracción, desde el neolítico hasta el Informalismo, pasando por Worringer, como una problemática social, como la realización del individuo y de su comunidad. Creo que va muy en la línea de Hausser y su historia social del arte.

José Ayllón en “La pintura en blanco y negro”<sup>62</sup> hace un estudio de esta tendencia no como un acto austero, sino como un acto de transmitir la pulsión emocional en la lucha entre dos colores. La anulación del color supone la liberación de la carga emocional y de la angustia, como las dos fuerzas que se libran eternamente en el ser humano. Es una postura más moral que estética. Pero también esta tendencia responde formalmente a la tradición española de blancos y negros puros desde el Siglo de Oro.

José María Moreno Galván en “La realidad de España y la realidad de un informalismo español”<sup>63</sup> analiza muy idealistamente este movimiento desde la tradición, observando como su proyección internacional es similar a la de Velázquez. Lo español como condición del informalismo y como participación universal al formar parte del espíritu contemporáneo. Es una arte que sigue la tradición expresionista con El Greco como precursor y Velázquez en la otra línea más analítica que es igualmente expresiva.

Aparte del monográfico, diversos miembros de *El Paso* aparecen en otros números de *Papeles*: de Viola se destaca que fue el primero en exponer en la galería que tenía la revista,<sup>64</sup> con catorce óleos que expresan el sufrimiento humano, característica esta cotejada con la más negra tradición hispánica en un texto de Aguilera Cerni.<sup>65</sup>

<sup>61</sup> AGUILERA-CERNI, Vicente: “El problema social del arte abstracto”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 98-111.

<sup>62</sup> AYLLÓN, José: “La pintura en blanco y negro”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 112-116.

<sup>63</sup> MORENO GALVÁN, José María: “La realidad de España y la realidad de un informalismo español”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 37 (abril de 1959), pp. 117-128.

<sup>64</sup> REDACCIÓN: “El pintor J. Manuel Viola en ‘Papeles de Son Armadans’”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 5 (agosto de 1956), pp. 237-239.

<sup>65</sup> AGUILERA CERNI, Vicente: “Manuel Viola o la persistencia de la tradición”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 59 (febrero de 1961), pp. 183-186.

254 *La pintura informalista en Papeles de Son Armadans*

Cirlot trata a dos escultores del grupo en sendos artículos: de Serrano<sup>66</sup> destaca el enrejado de hierro que parece contener un espacio donde se encuentra la fuerza. La contraposición del espacio como caos y del objeto como cosmos tiene tanta importancia como a los descubrimientos de Calder en torno a materia, espacio y movimiento. En Chirino<sup>67</sup> vuelve a destacar su dinamismo en relación con el arte aborigen canario y las formas orgánicas.

Finalmente encontramos un artículo sobre Rivera<sup>68</sup> en el que se interpretan sus tramas metálicas desde el punto de vista de la ciencia y no de la estética. Su obra es inclasificable, pues no es ni pictórica ni escultórica, sino un híbrido. Son importantes el dinamismo, la luz-energía, la física en la percepción y la metafísica, cuyo enigma está contenido en el devenir renovado de las cosas, en una continua desintegración, destrucción generadora. En definitiva fuerzas ocultas e inaprensibles para el hombre. Observamos que este artículo es de 1972 y que la estética de Rivera ha variado muy poco, se ha quedado rezagada en una época que ya no existe, y por tanto está desactiva. Este será uno de los mayores problemas de los informalistas, su amañamiento estético, que salvo honrosas excepciones será una característica de toda esta generación de artistas.

## 5. TÀPIES.

Cirlot en “La pintura de Antonio Tàpies”,<sup>69</sup> anterior al monográfico, nos da las pistas para seguir su arte: la conversión a la plena abstracción desde comienzos de los 50, la materia como protagonista, la influencia de Klee, el uso de relieves en negativo improvisados con ralladuras o con las manos, lo vetusto y a la angustia en parajes desérticos.

El año de 1960 y el presente monográfico es la culminación de unos años de éxitos. La pintura matérica que practica durante estos

<sup>66</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: “Plástica abstracta en España (III). La obra de Pablo Serrano”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 45 (diciembre de 1959), pp. 325-331.

<sup>67</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: “Plástica abstracta en España (IV). La escultura de Martín Chirino”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 46 (enero de 1960), pp. 53-58.

<sup>68</sup> ARÓSTEGUI, Antonio: “Sentido y enigma en la estética de Rivera”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 194 (mayo de 1972), pp. 189-204.

<sup>69</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: “La pintura de Antonio Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 26 (mayo de 1958), pp. 203-207.

años triunfa en exposiciones individuales y colectivas por todo el mundo: en 1957 recibirá el X Premio Internazionale per la Pittura de Lissone (Milán) y participa en la IV Bienal de Sao Paulo; en 1958 participa en la XXIX Bienal de Venecia donde recibe el Premio de la UNESCO y el David Bright Foundation Award y obtiene el primer premio del Carnegie Institute de Pittsburg; en 1960 Cirlot publica su monografía *Tàpies* y en la Bienal de Tokio recibe el Premio del Ministerio de Asuntos Exteriores.

“Se trata de un hombre joven, sereno y taciturno, que mira, desde muy lejos, con un mirar del que no se sabría decir si es triste o estupefacto”.<sup>70</sup> Así comenzaba el monográfico *Tàpies de Papeles*, con el retrato de un pintor poeta y doloroso. Se pone de manifiesto su capacidad sinestésica y sensorial, reivindicando un arte realista y figurativo, porque habla de la materia que nos rodea y de lo que sentimos, del espíritu, un concepto moral y salvífico como residuo romántico en el surrealismo. *Tàpies* se sabe, ellos se saben los últimos románticos.

Teixidor en “Los argumentos de *Tàpies*”<sup>71</sup> defiende un arte sin porqué, esto es un arte surrealista y abstracto más cercano a la esencia creativa, sin que esta abstracción suponga un rechazo a formas históricas, subyacentes en esta pintura. El indicio principal de *Tàpies* es la materia “rasgada” como trasunto de la herida. Tras unos comienzos ligados a Miró, Dubuffet y un surrealismo llevado al límite por *Dau al Set*, se fue volviendo menos alusivo y más profundo, gestual quizás. Donde el procedimiento matérico, de polvo de mármol, arena y superficies torturadas es un fin en sí mismo, como si se tratase de una nueva artesanía opuesta a los procesos seriados e industriales, demasiado frívolos.

Friedrich Bayl en “*Tàpies* o el silencio”<sup>72</sup> dice textualmente “lo esencial de una obra pictórica ha escapado siempre a la palabra”, como “lo esencial es invisible a los ojos” que decía Saint-Exupery, es decir aquello que preexiste a la representación y a la creación de hecho, el silencio, que de una manera absoluta desborda las composiciones de *Tàpies* a través de la materia, lo inenarrable: el muro del silencio.

<sup>70</sup> CELA, Camilo José: “La imagen de la seriedad”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), p. 227.

<sup>71</sup> TEIXIDOR, Juan: “Los argumentos de *Tàpies*”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 233-238.

<sup>72</sup> BAYL, Friedrich: “*Tàpies* o el silencio”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 239-247.

Gaya Nuño<sup>73</sup> sigue hablando de los muros en base a un collage hecho con papel higiénico expuesto en el primer salón de octubre en Barcelona 1948. Los muros, las tapias de Tàpies, que si bien en literatura, como la de Kafka pueden tener un significado negativo, como imposibilidad de hacer, en Tàpies puede ser defensiva. Tàpies pinta tapias sucias, al igual que usa papeles higiénicos, pero la recepción que producen en la gente no les deja ver el “drama plástico” subyacente. Su pintura representa ese mismo carácter oclusivo e impenetrable del público actual. Son estas tapias como las literarias símbolo de la sociedad y psique modernas. Es una vanitas moderna putrefacta, por ello no puede existir un arte “otro”, es el mismo, todo está dicho. La angustia es la misma de siempre. Westerdahl<sup>74</sup> sigue hablando del muro como algo misterioso, angustioso, y sobre todo, siguiendo a Freud, siniestro.

Guy Habasque en “Situación de Antonio Tàpies”<sup>75</sup> se queja, y con razón, del “oficiosamiento” y extensión del Informalismo. Tàpies se persona aquí como el único capaz de aportar algo nuevo. Interpretaciones trágicas y literarias aparte, sus logros plásticos son crear una arquitectura interna que difiere mucho de otros pintores Informalistas, separándolo tanto de éstos como de los constructivistas. La grandeza de Tàpies es que, a pesar de tener unos orígenes y maestros comunes con los artistas de su generación, supo remontar hacia soluciones originalísimas que escaparon del encorsetado marco que se estaba imponiendo al Informalismo.

Desde luego debemos hablar de informalismo, de pintores que eran un mundo hermético aparte de lo demás, y Tàpies, en la época del monográfico supo aportar elementos nuevos, pero con la suficiente perspectiva se puede decir que sigue anclado en los mismos.

Cirici Pellicer desde “Tàpies, realista”<sup>76</sup> ve en el pintor el verdadero artista emergente de España, y en su arte ciertas posturas comprometidas y de memoria, de ahí su realismo. Un realismo que “ve a

<sup>73</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio: “La pintura oclusiva de Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 248-254.

<sup>74</sup> WESTERDAHL, Eduardo: “Tàpies: significación intemporal del muro”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 289-296.

<sup>75</sup> HABASQUE, Guy: “Situación de Antonio Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 255-263.

<sup>76</sup> CIRICI PELLICER, Alexandre: “Tàpies, realista”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 264-276.

través de la realidad material inmediata”. Podríamos considerar bajo este prisma a un Tàpies realista, en contra de posturas idealizadas y evasivas muy criticadas, pero no olvidemos que corriendo el tiempo, Tàpies se fue volviendo más mitológico y evasivo al no tener su obra ya un soporte político al que criticar y al institucionalizarse irremediabilmente. Su historia es la del inconformista consagrado. Su realismo fue el de la angustia vital expresada en la potente gestualidad de la materia, un realismo comprometido con la modernidad y con lo que le dejaban de compromiso político; pero esto también pasó, para convertirse en un símbolo, un chamán del arte moderno. Todo esto Cirici Pellicer no lo podía prever, pero nosotros, en la distancia, sí.

Giulio Carlo Argan en “Historia sin acción”<sup>77</sup> confirma esa tesis de un Tàpies construido a sí mismo, en una pintura absoluta y por lo tanto nihilista. La esencia misma del existencialismo, pero un existencialismo sin respuesta, sin vuelta a la vida. De ahí su pintura sin tiempo, espacio, ciega, ciego, la angustia del ciego que no ve más que “su” no-color... Estas alabanzas de su pintura, tan llena de nada y de símbolos, estuvieron muy bien para una época, digamos generosamente los 50, pero después quedaron sin sentido. Cuando el Informalismo no era Informalismo, se quedó sin gestos, sólo forma; y es lo peor que le pudo pasar.

Aguilera Cerni<sup>78</sup> defiende el arte evasivo, catártico, purificante, desnudo; pero hay un problema: también es anestésico, nos obliga a quedar, en contra del arte de las pasiones, de los sentimientos, del movimiento que no necesariamente debe tener connotaciones decimonónicas.

Arnaldo Puig con “Primera aproximación a la pintura de Tàpies”<sup>79</sup> defiende que la aproximación estética a la obra de Tàpies puede ser errónea, de modo que se centra en su mundo conceptual ligado al Surrealismo, al Dada, al Existencialismo y a Heidegger. En definitiva una meditación, que es común a toda una época, sobre la vida. Realmente son preguntas comunes, a pesar del esteticismo, pero ¿tienen respuesta? Y en caso afirmativo, ¿no sería demasiado evasiva?

<sup>77</sup> CARLO ARGAN, Giulio: “Historia sin acción”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 277-283.

<sup>78</sup> AGUILERA CERNI, Vicente: “Para una definición de Antonio Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 297-301.

<sup>79</sup> PUIG, Arnaldo: “Primera aproximación a la pintura de Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 302-307.

Tras las tradicionales notas homenaje y poemas de diversos compañeros: Miró, Prats Vallés, Brossa o Kerrigan entre otros nos adentramos a “El bando de los ángeles”, con otros críticos:

Tapié<sup>80</sup> habla de un concepto estético: lo objetual en la pintura, como materialización de sueños y quizá angustias como ya hizo Rilke, para resolver el problema del arte de vivir. Tanto el poeta checo, como Rodin o los artistas de Worpswede, desplazaban su dolor en el objeto artístico, lo dejaban inscrito en él. Y algo de eso podemos ver en Tàpies. En esta misma línea van los artículos de Apollonio<sup>81</sup> y Dupin,<sup>82</sup> donde el dolor está contenido en un muro que sirve de refugio. Pero como siempre, hay un doblez, este mismo refugio puede ser una trampa evasiva para no afrontar una realidad espacio temporal. La condición y el límite de su pintura.

Cirlot<sup>83</sup> continúa con el concepto de realidad en Tàpies no referido al espacio temporal, sino a la materia. Esta es un trasunto del pensamiento y de la ordenación cósmica, por tanto es una cuestión metafísica.

Chueca Goitia<sup>84</sup> sigue ahondando en una materia como búsqueda cosmogónica. Apenas hay pintura en sus lienzos, tan sólo materia y gesto. De modo que mediante las cualidades sensoriales de la materia llega a efectos meditativos. También mediante la monocromía, como afirma Kultermann,<sup>85</sup> en telas dentro del tiempo, ajadas, y por ello mismo eternas, en un concepto cercano al de la ruina romántica.

Restany<sup>86</sup> destaca la presencia de la mística, del misterio y de la ascesis al desarrollarse en la intimidad del ser, el de Tàpies es un

<sup>80</sup> TAPIÉ, Michel: “Una profundidad cualitativa”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 343-344.

<sup>81</sup> APOLLONIO, Umbro: “Arte de Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 349-353.

<sup>82</sup> DUPIN, Jacques: “Nota sobre Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 354-355.

<sup>83</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: “Metafísica de Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 345-348.

<sup>84</sup> CHUECA GOITIA, Fernando: “Tàpies, pintor del devenir”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 356-360.

<sup>85</sup> KULTERMANN, Udo: “Antonio Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 361-364.

<sup>86</sup> RESTANY, Pierre: “Tàpies y la vida total”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 365-368.

arte trascendente que nos invita a vivir la totalidad de la vida. En oposición está el texto de Read<sup>87</sup> donde destaca, con gran lucidez, que no hay nada mágico ni secreto en su pintura, o al menos nada más de lo contenido en un paisaje natural, todo depende del grado de sublimación con el que se vean las cosas.

## 6. VEDOVA.

El monográfico está de sobra justificado, pues recibió el premio de la XXX Bienal de Venecia de 1960 y sobre todo por sus contactos con España. Durante 1956 contacta con Manolo Millares y Antonio Saura en la Bienal de Venecia. Recorrerá nuestro país en 1958 conociendo la obra de El Greco y Goya e identificándose con la ideología y estética de *El Paso*, le impresiona la presencia viva de las huellas de la guerra y siente un profundo vínculo hacia García Lorca, contactando con otros poetas como José Agustín Goytisolo. En la primavera-verano de 1961 vuelve a España para realizar tres exposiciones individuales en la Sala Catalina del Ateneo de Madrid, en la Sala Gaspar de Barcelona y en la Galería Liceo del Círculo de la Amistad de Córdoba.

En la editorial de Cela, titulada para la ocasión “Animagrama de E. V.”<sup>88</sup> lo define así: “veneciano que pinta a la española” por la unión con nuestro país y como modo de liberar su ira.

Friedrich Bayl en “El tema capital de Emilio Vedova”<sup>89</sup> nos da las claves estéticas este periodo: vehementes formas astilladas en blanco y negro como paisaje que habla de la “condición humana” y de una profunda deshumanización. Esta es la protesta y persistencia de Vedova. No hay nada utópico ni mitológico en su pintura, tan sólo “carne social”.

De este modo resalta, como lo harán otros autores luego, su colaboración como escenógrafo y figurinista en la ópera *Intolleranza 1960* de Luigi Nono. Se estrenó meses antes de la publicación de este

<sup>87</sup> READ, Herbert: “Antonio Tàpies, su arte”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 57 (diciembre de 1960), pp. 369-371.

<sup>88</sup> CELA, Camilo José: “Animagrama de E. V.”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 115-118.

<sup>89</sup> BAYL, Friedrich: “El tema capital de Emilio Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 119-133.

monográfico: el 13 de abril de 1961 en el Teatro *La Fenice* de Venecia. En ella, como en *Vedova*, es muy importante el espacio como elemento donde gritar, el grito de un hombre fugitivo que escapa del desempleo y la pobreza y se encuentra envuelto en manifestaciones, protestas, violaciones, detenciones, interrogatorios, torturas...

Hans Platschek<sup>90</sup> destaca como característica principal su pintura comprometida con títulos como *Campo de concentración* o *Ciclo de la protesta*, que pretenden crear espectadores comprometidos, haciendo una propuesta de diálogo. Venturi<sup>91</sup> resalta su voz social, como dijo Ungaretti: “de un llanto sólo mío ya no lloro”. Para Jacas Guerra<sup>92</sup> el hombre *Vedova* se interesa por los demás y el dolor ajeno le es propio. Por ello no estoy muy de acuerdo con el concepto de sublimidad que Read<sup>93</sup> ve en su pintura, ya que sublimar algo es trascenderlo, sacarlo de su contexto, y lo que hace *Vedova* es lo contrario.

Aguilera Cerni<sup>94</sup> justifica este compromiso porque vivió de cerca la barbarie. Recorre su vida y obra en este extenso artículo: implicado desde joven en la lucha antifascista desde varias asociaciones juveniles y participando contra la ocupación alemana, pronto se posicionó en el *Gruppo degli Otto* y por tanto dentro de posturas independientes. Todo ello en el armisticio de los 50, lo que le da más valor de compromiso. Esta posición se reafirmó en su visita a la España del 59, donde vio que aun había razones para luchar.

De todas sus etapas la que más nos interesa es la coetánea al artículo: la que comienza en 1951 con desaparición total de la figura. Es una etapa en la que da un salto inesperado, cuando otros se sientan a vegetar. Ya no hay fascismos, ni guerra, ni campos de concentración, pero queda lo fundamental: la memoria, además de nuevos conflictos como el de Corea. Su propuesta no parte del pesimismo y la angustia sino como “punto de partida hacia una nueva condición humana”.

<sup>90</sup> PLATSCHEK, Hans: “Emilio Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 134-139.

<sup>91</sup> VENTURI, Lionello: “Fragmentos de Lionello Venturi sobre Emilio Vedova (1955-1959)”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 142-143.

<sup>92</sup> JACAS GUERRA, Alberto: “El hombre Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 322-324.

<sup>93</sup> READ, Herbert: “Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 144-146.

<sup>94</sup> AGUILERA CERNI, Vicente: “Emilio Vedova, ayer y hoy”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 147-178.

Cuando expone en España, Aguilera Cerni lo compara con un Greco “españolizado”, envolviendo su obra en cierto silencio dictatorial y aumentando, consecuentemente, la frustración y violencia implícitas. La presencia de lo real, en sentido lato, adquiere en su obra un tono acusatorio y agresivo, político en definitiva, y es esta la lectura última de su pintura. Como dijo el crítico en un artículo anterior,<sup>95</sup> es “el pintor de la más insobornable conciencia contemporánea”.

Pierre Restany<sup>96</sup> lo deja claro: “la actitud de Vedova no es ni existencialista ni surrealista. Es más bien un Hombre Rebelde al estilo de Camus”. Es realista al estar en un contexto social de conciencia, lo que le confiere una total coherencia entre vida y arte: “realizar en el arte aquello que debía ser y no lo que es” dirá Grohmann<sup>97</sup>, una honestidad e independencia que es una autoafirmación presente en su diario, comentado por Castellet<sup>98</sup> y Vigorelli.<sup>99</sup> Para Kepinski<sup>100</sup> su base es la experiencia vital, y el arte un estímulo para actuar. En este sentido difiere de cierto Informalismo al no quedarse en un signo vacío, en humo mitológico, sino rechazando el culto a la materia, “no expresando la existencia sino construyéndola”.

José-Augusto França en “Vedova, pintor de crisis”<sup>101</sup> analiza la ambigüedad pictórica de los 50, entre el compromiso y la evasión. Vedova opta por la responsabilidad respecto a la realidad, la humanidad nueva tras Hiroshima. Aunque França habla de otro manierismo artístico del que no se libre Vedova, creo que lo realmente importante en el pintor es su ausencia de manierismo pues su posición en la vida no es evasiva y está clara. Su pintura expresa una libertad de

<sup>95</sup> AGUILERA CERNI, Vicente: “Emilio Vedova, pintor español”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 56 (noviembre de 1960), pp. 191-198.

<sup>96</sup> RESTANY, Pierre: “Emilio Vedova y la conciencia de la rebelión”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 179-184.

<sup>97</sup> GROHMANN, Will: “Homenaje a Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 185-188.

<sup>98</sup> CASTELLET, J. M.: “Notas sobre ‘Pagine di diario’”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 189-194.

<sup>99</sup> VIGORELLI, Giancarlo: “Vedova, diario postdatado”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 281-282.

<sup>100</sup> KEPINSKI, Zdzislaw: “Emilio Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 220-237.

<sup>101</sup> FRANÇA, José-Augusto: “Vedova, pintor de crisis”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 195-200.

262 *La pintura informalista en Papeles de Son Armadans*

pensamiento y es un modo de vida, como afirma Spiteris,<sup>102</sup> luchando contra la anulación de la voluntad humana.

Rodríguez-Aguilera<sup>103</sup> habla del expresionismo como lenguaje multiforme de nuestro tiempo. Vedova es heredero del *Guernica*, única pintura social de las vanguardias, llevada al campo de la abstracción. Y es esto precisamente lo que puede ser un problema, pues “es posible que, de momento, las formas violentas de su trazo sean un enigma de comunicación difícil”. Para Branzi<sup>104</sup> su expresionismo es comprometido: “vivir en la conciencia significa vivir en la tensión, para palpar rayos de luz, instantes de verdad”. No trasciende la realidad, la identifica y penetra. Tàpies,<sup>105</sup> sin embargo, amigo de Vedova, cree que el lenguaje abstracto no es un impedimento para dar testimonio, y que es preferible al realismo. Resalta el momento en que el pintor se hace notar en España con su arte comprometido.

Pieyre de Mandiargues<sup>106</sup> se centra en dibujos y grabados de los que hay algunos ejemplos en la revista. Con la gestualidad de Rembrandt, Goya o Boccioni, con tramas metálicas que Dore Ashton llega a comparar con las luces punzantes de Tintoretto,<sup>107</sup> similar también resaltado por Haftmann.<sup>108</sup> Destaca su concepto de espacio estrangulador denunciado por la angustia. Calvesi,<sup>109</sup> Valsecchi<sup>110</sup> y Bucarelli<sup>111</sup> volverán sobre los dibujos, en base a una exposición del pintor que se

<sup>102</sup> SPITERIS, Tony: “Vedova, paladín de la libertad”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 201-205.

<sup>103</sup> RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: “Un nuevo lenguaje expresionista”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 206-208.

<sup>104</sup> BRANZI, Silvio: “Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 253-261.

<sup>105</sup> TÀPIES: “Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), p. 238.

<sup>106</sup> PIEYRE DE MANDIARGUES, André: “Emilio Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 216-219.

<sup>107</sup> ASHTON, Dore: “Carta a Vicente Aguilera Cerni”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 250-252.

<sup>108</sup> HAFTMANN, Werner: “Emilio Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 308-315.

<sup>109</sup> CALVESI, Maurizio: “Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 239-249.

<sup>110</sup> VALSECCHI, Marco: “Sobre Emilio Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 279-280.

<sup>111</sup> BUCARELLI, Palma: “Los dibujos de Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 325-329.

estaba celebrando en el *Palazzo della Gran Guardia* en Verona. Todos coinciden en la fuerza y dolor de los dibujos como una existencia que se experimenta y ante la que debemos reaccionar.

Marchiori<sup>112</sup> destaca su carácter independiente. “La piedad y el horror alternan en la visión de Vedova”. “Piedad por los pobres y por los oprimidos y horror por las torturas y las violencias; éstos son los temas caros al arte de Vedova.” De este modo, el pintor se nutre de las noticias y del dolor de la gente en un arte político, que rasga la nada y la inmovilidad según Argán.<sup>113</sup>

Ante la angustia consumida en serie, la de Vedova, según Horvat-Pintaric<sup>114</sup> es un trampolín para la protesta, para salir del vacío alienante, y no un paso hacia el nihilismo. Sólo de esta manera el arte puede ser inconformista, “un mal humor constante, un trozo de piedra en el estómago” a decir de Consagra.<sup>115</sup> Su protesta es una oposición hacia lo inhumano de la naturaleza o de la máquina, comenta Apollonio.<sup>116</sup> Por ello la resistencia de Vedova no es la del signo vacío sino gestual, no es la del muro abisal de Tàpies.

Murilo Mendes<sup>117</sup> destaca las influencias de Goya y su denuncia al caos, algo común al Informalismo primero, pero no a sus derivaciones nihilistas, con las que lo único que tiene en común son los aspectos formales según Dorfles.<sup>118</sup> Como en Goya, su pintura también se puede considerar de historia, la de responder a un contexto. El desorden de ambos invita a la participación, siendo su angustia más política que existencial, porque, a decir de Ponente,<sup>119</sup> sólo desde aquí es posible recuperar la dimensión humana del individuo.

<sup>112</sup> MARCHIORI, Giuseppe: “Vedova, vida y arte”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 262-270.

<sup>113</sup> ARGAN, Giulio Carlo: “Emilio Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 273-278.

<sup>114</sup> HORVAT-PINTARIC, Vera: “Sobre Emilio Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 283-286.

<sup>115</sup> CONSAGRA, Pietro: “Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 289-290.

<sup>116</sup> APOLLONIO, Umbro: “Pintura e ideas en Emilio Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 291-302.

<sup>117</sup> MENDES, Murilo: “Vedova, el hombre”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 303-307.

<sup>118</sup> DORFLES, Gilio: “Emilio Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 320-321.

<sup>119</sup> PONENTE, Nello: “Emilio Vedova. Pintura e ideología”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 332-341.

264 *La pintura informalista en Papeles de Son Armadans*

Concluyendo, y como afirma Rognoni,<sup>120</sup> Vedova está en el mundo, pero no se resigna a sufrir, sino a combatir. Su signo es una voz humana, un grito intolerante como el de la ópera de Nono, un medio que crea un espacio de comunicación, y no un fin como podría suponer en Tàpies o en la *action painting*. Su pintura, según Vivaldi,<sup>121</sup> es un documento del momento presente, un “sismógrafo” que lejos de replegarse en la nada o evadirse de la realidad, lucha para que todos creemos otro mundo posible.

Por ello, Vedova no se queda en la pintura de superficie y su estilo se adapta y denuncia según las situaciones. Con el tiempo llegará a hacer instalaciones y soportes pictóricos circulares con elementos extrapictóricos. Toda una personalidad proteica.

## CONCLUSIONES

Desde los años 50, España se abre al exterior y se esfuerza por dar buena imagen, surgiendo numerosos grupos de vanguardia. El régimen comienza a “usar” a artistas como Oteiza, Tàpies o Chillida para ganar concursos internacionales, sin entender demasiado un compromiso político oculto por la abstracción. Su búsqueda estética debía ser entendida como arte político en contra de la cultura oficiosa y pastiche del régimen.

Las revistas culturales de posguerra cumplieron su función de resistencia ante la dictadura, especialmente *Papeles de Son Armadans*, al estar dirigida por Cela, considerado “amigo” del régimen. Llegó a editar números monográficos a artistas por amistad o por su importancia en el panorama nacional o internacional. El problema es que muchos artículos son excesivamente repetitivos.

Importancia de los críticos tanto nacionales como internacionales que escriben en *Papeles*. Ellos difundían a los artistas además de crear una teoría a seguir, afortunadamente sin el dominio excesivo de Greenberg. Muchos de ellos además eran poetas, como el caso de Cirlot, siendo muy importante la colaboración de pintores y poetas en toda la revista.

<sup>120</sup> ROGNONI, Luigi: “Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 342-345.

<sup>121</sup> VIVALDI, Cesare: “El año clave de Vedova”, en *Papeles de Son Armadans* n.º 80-81 (noviembre-diciembre de 1962), pp. 346-349.

En este panorama de doblez político y cultural, pero de apoyo interesado a la abstracción surgen multitud de artistas que tienen como referencia principal la pintura de Klee, el surrealismo y un marcado existencialismo en su mayoría.

Resulta curioso que *Dau al Set* no tenga un monográfico y sus miembros, excepto Tàpies, estén tratados muy ligeramente. En todos ellos se muestra un interés por el surrealismo, Klee, la música, la ciencia y las cualidades táctiles de la materia, característica que irá ganando en protagonismo y adeptos.

*El Paso* sí que tendrá un monográfico coincidiendo con su Tercer Manifiesto. Este grupo, hermanado con el anterior, se mostró más crítico y su angustia existencialista no tenía nada que ver con el “magicismo” de los catalanes. Su carácter abiertamente político crea un arte verdaderamente informal y feo, captando la cita de Adorno: “Es imposible escribir poesía después de Auschwitz”: es necesario seguir haciendo pero sin belleza. Serán los que enlacen con la más rancia y trágica tradición española de El Greco o Goya.

El monográfico Tàpies está marcado por un momento en el que ya había abandonado la figuración surrealista para adentrarse y consagrarse en el estudio de las texturas matéricas, especialmente mediante los *Muros*. El muro es la protección evasiva, el no ir más allá, la superficie; y será este su problema, el crear una mitología existencial, en la línea del no-sentir Zen. Podemos decir que su evolución finaliza aquí, en este punto cero, algo que sólo podemos ver desde nuestra perspectiva histórica.

Si Tàpies se centra en la realidad metafísica, Vedova lo hace en la de la historia y sufrimiento humanos, por ello su postura está más próxima a *El Paso*. De todo ello, y como experiencia vital, se desprende una pintura comprometida alejada del vacío y cuya angustia no es un paso previo al nihilismo, sino un trampolín para poder actuar, derribar y no contemplar los *Muros*. A pesar de su lenguaje abstracto, su pintura es un espacio para el diálogo.

Uno de los mayores problemas del Informalismo fue su amaneramiento estético, su desconexión política y su caída en el nihilismo o evasión como solución anestésica a los problemas. Esto lo podemos apreciar en la evolución presente en la revista de muchos artistas.

266 *La pintura informalista en Papeles de Son Armadans*

La podredumbre  
De las raíces  
Del aceite dorado y mugriento  
De Rembrandt  
De las entrañas espiricas  
Y torturadas de Van Gogh  
El grito de la boca  
En el vacío del estómago occidental  
De Munch  
La búsqueda vana del Dios manchado  
Y borrado en la periferia de Rouault

El dolor infinito  
Y decadente  
De la existencia  
Martilleada por el deseo  
Y el desasosiego  
De la bruma espesa  
Que chorrea mugrienta  
Por el cuarto de torturados cerebros

Todo hay que expulsarlo  
Para sobrevivir  
O morir quizás  
Aun más en este mundo de cadáveres

La sierra  
Del mito de dictadores  
Y la guerra trituran cuerpos  
Queman almas atonales  
Y miradas disonantes

Los sacos  
Trapos  
Maderas  
La materia polvorienta  
En carne viva  
El óleo ocre pastoso  
Caduco

Y el acrílico rojo  
 Olor a sangre  
 Mil veces muerta  
 Antes que matada  
 Clavada con ardor  
 Al lienzo sudoroso  
 De la vida asesinada  
 Como una nueva crucifixión  
 Gótica del hombre  
 En el degollado útero  
 Del mundo  
 (*Cadencia informalista*)

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS GENERALES:

- AGUILERA CERNI, Vicente: "C. Rodríguez-Aguilera. Arte nuevo, vida nueva", en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* n.º 157 (junio de 1994), pp. 79-80.
- BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la Arquitectura Moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1989.
- BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.
- BUCK-MORSS, Susan: "Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte", en *La Balsa de la Medusa* n.º 25, 1993, p. 55-98.
- CALVO SERRALER, Francisco: *España: medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Ministerio de Cultura y Fundación Santillana, Madrid, 1985.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1988.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Arte contemporáneo*, EDHASA, Barcelona, 1958.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Arte del siglo XX*, Labor, Barcelona, 1972.

- CIRLOT, Juan Eduardo: *De la crítica a la filosofía del arte: correspondencia con Canogar, Cela, Cuixart, Chillida, Fontana, Manzoni, Millares, Miró, Oteiza, Puig y Saura*, Cuaderns Crema, Barcelona, 1997.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *El espíritu abstracto*, Labor, Barcelona, 1993.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Informalismo*, Ediciones Omega, Barcelona, 1959.
- CIRLOT, Lourdes: *Subirachs*, Ramón Picas, Artur, Barcelona, 1990.
- CORREDOR-MATHEOS, José: "Notario y partícipe de nuestra modernidad", en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* n.º 157 (junio de 1994), pp. 51-54.
- DE DIEGO, Estrella: *Arte contemporáneo II*, Historia 16, Madrid, 1996, pp. 120-122.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *El triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid, 2000.
- FERNÁNDEZ, Ángel-R.: *Índices de la Revista Papeles de Son Armadans*, Ed. Universidad de Navarra, Pamplona,
- FONTES DE GARNICA, Ignacio: *El parlamento de papel: las revistas españolas en la transición democrática. Vol. 1*, Asociación de la Prensa de Madrid, Madrid, 2004.
- GARCÍA DE CORTAZAR, Fernando y GONZALEZ VESGA, José Manuel: *Breve Historia de España*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.
- GARCÍA FELGUERA, María Santos: *El arte después de la guerra*, Historia 16, Madrid, 2000.
- GUASCH, Anna Maria: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
- LARAIZA, R. M.: *La Pintura española moderna y contemporánea*, Castilla, Madrid, 1964.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: "Sobre el arte que se hizo en los cincuenta. Entre la modernidad y la vanguardia", en *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años cincuenta en Madrid* (cat. exp.), Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 42-91.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis: *Equipo / 57*, Servicio de publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Colección de Estudios Cordobeses, 30, Córdoba, 1984.
- PONS, Miquel: "El arte contemporáneo en Papeles de Son Armadans", en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* n.º 157 (junio de 1994), pp. 68-70.

- UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Ediciones Istmo, Madrid, 1982.
- URRUTIA, Ángel: *Arquitectura española siglo XX*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1997.
- VALENTE, José Ángel: *Elogio del calígrafo: ensayos sobre arte*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.
- VALENTE, José Ángel: *La experiencia abisal*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.
- VEGA, Amador: *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*, Editorial Trotta, Madrid, 2002.
- VV. AA.: *À rebours. La rebelión informalista (1939-1968)* (cat. exp.), MNCARS, Madrid, 1999.
- VV. AA.: *La huella del 98 en la pintura española contemporánea* (cat. exp.), MNCARS, Madrid, 1998.
- VV. AA.: *Madrid. El Arte de los 60* (cat. exp.), Comunidad de Madrid, Madrid, 1990.

#### OBRAS SOBRE *EL PASO*:

- BONET, Juan Manuel: *El Paso después de El Paso en la Fundación Juan March* (cat. exp.), Fundación Juan March, Madrid, 1988.
- CARUNCHO, Luis: *15 contemporáneos de El Paso* (cat. exp.), Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1998.
- CARUNCHO, Luis: *El Paso: 40 años después* (cat. exp.), Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1997.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *El Paso: XVII aniversario. Canogar, Chirino, Feito, Millares, Rivera, Saura, Viola* (cat. exp.), Galería René Metras, Barcelona, 1974.
- REVILLA UCEDA, Mateo, M.: *El Paso. Canogar, Chirino, Feito, Frances Millares, Rivera, Saura, Serrano, Suarez, Viola* (cat. exp.), Banco de Granada, Granada, 1978.
- SORIA, Martine: *El Paso: Cuarenta aniversario* (cat. exp.), Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1997.
- TOUSSAINT, Laurence: *"El Paso" y el arte abstracto en España*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1983.
- TUSELL, Javier: *En el tiempo de El Paso*, Centro Cultural de la Villa (cat. exp.), Madrid, 2002.
- VV. AA.: *El Paso. Cartas. Madrid 1957-1959*, UIMP, Madrid, 1987.

## OBRAS SOBRE DAU AL SET:

- CASTELLS, Víctor: *Dau al Set, cinquanta anys després: (a manera de memòries)*, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1998.
- CIRLOT, Lourdes: *El grupo "Dau al Set"*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1986.
- CIRLOT, Lourdes: *Pintura informal en Catalunya, 1951-1970*, Anthropos, Rubí, 1983.
- GRANELL, Enric: *Dau al Set* (cat. exp.), Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 1999.
- GRANELL, Enrique (ed.): *Dau al Set, el foc s'escampa, Barcelona 1948-1955* (cat. exp), Entidad Autónoma del Diario Oficial y de Publicaciones, Barcelona, 1998.
- MARÍN-MEDINA, José: *Dau al Set*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1978.
- PONÇ, Joan: *Dau al Set 1948-1949*, Leteradura, Barcelona, 1977.
- PONÇ, Joan: *Dau al Set 1950*, Leteradura, Barcelona, 1977.
- PONÇ, Joan: *Dau al Set 1950. Suplemento*, Leteradura, Barcelona, 1978.
- PUIG, Arnau: *Dau al set: una filosofia de la existència*, Flor de Viento Ediciones, Barcelona, 2003.
- PUIG, Arnau: *Històries de Dau al Set: cinquanta anys*, Editorial Thassàlia, Barcelona, 1998.
- THARRATS VIDAL, Joan Josep: *Dau al Set i la seva època*, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1999.

## OBRAS SOBRE TÀPIES:

- ALARCÓ, Paloma (dir.): *Tàpies*, Sarpe, Madrid, 1988.
- ARIÑO, Juan: "Tempestad en una taza de té", en *Arte y Parte* n.º 25 (febrero-marzo de 2000), pp. 38-49.
- BORJA-VILLEL, Manuel J. y otros: *Tàpies. En perspectiva* (cat. exp.), Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2004.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Tàpies*, Ediciones Omega, Barcelona, 1999.
- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María: *Tàpies*, Globus, Barcelona, 1995.
- GIMFERRER, Pere: *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, Polígrafa, Barcelona, 1974.
- PUIG, Arnau: "Los amuletos de Antoni Tàpies", en *Arte y Parte* n.º 25 (febrero-marzo de 2000), pp. 12-26.

- TÀPIES, Antoni: *Comunicació sobre el mur* (cat. exp.), Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.
- TÀPIES, Antoni: *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1978.
- TÀPIES, Antoni: *El arte y sus lugares*, Siruela, Madrid, 1999.
- TÀPIES, Antoni: *Memoria personal: fragmento para una autobiografía*, Seix-Barral, Barcelona, 1983.
- TÀPIES, Antoni: *Tàpies: extensiones de la realidad* (cat. exp.), Grupo Editoriale Fabbri / MNCARS, Milán / Madrid, 1990.
- TÀPIES, Antoni: *Tàpies: la forma es la materia*, Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí" / Ayuntamiento de Adra, Córdoba, 2004.
- TÀPIES, Antoni: *Tàpies: pinturas y dibujos, 1984*, Galería Antonio Machón, Madrid, 1984.
- TÀPIES, Antoni: *Valor del arte*, Ave del Paraíso, Madrid, 2001.
- ULLÁN, José Miguel: "Esto", en *Arte y Parte* n.º 25 (febrero-marzo de 2000), pp. 28-37.
- ULLÁN, José Miguel: *Tàpies, ostinato*, Ave del Paraíso, Madrid, 2000.

#### OBRAS SOBRE VEDOVA:

- CELANT, Germano: *Vedova, 1935-1984* (cat. exp.), Museo Correr and Magazzino del Sale, Venecia, 1984.
- ECCHER, Danilo: *Emilio Vedova* (cat. exp.), Hopefulmonster, Torino, 1996.
- HERNANDO, Javier: *Emilio Vedova*, Nerea, Guipúzcoa, 2000.
- VEDOVA, Emilio y otros: *Emilio Vedova* (cat. exp.), Charta, Milán, 2006.
- VEDOVA, Emilio y otros: *Emilio Vedova* (cat. exp.), Kunstverein, Braunschweig, 1981.
- VEDOVA, Emilio y otros: *Emilio Vedova* (cat. exp.), Musei e Cultura citta di Lugano, Lugano, 1993.
- VEDOVA, Emilio y otros: *Vedova* (cat. exp.), Charta, Milán, 1998.
- VEDOVA, Emilio y otros: *Vedova 1935-1984* (cat. exp.), Electa, Milán, 1984.
- VEDOVA, Emilio: *Vedova compresenze* (cat. exp.), Electa, Milán, 1981.