

**ASPECTOS ESCULTÓRICOS EN
LA OBRA DEL GRUPO EL PASO.
VOLÚMENES NO EXENTOS EN
LA SUPERFICIE VERTICAL**



TESIS DOCTORAL

Dirigida por Dr. D. José Manuel Álvarez Enjuto

Defendida por Raquel Gemma Puerta Varó

TESIS DOCTORAL

“Aspectos escultóricos en la
obra del grupo El Paso.
Volúmenes no exentos en la
superficie vertical”.



Universidad Miguel Hernández de Elche

Facultad de Bellas Artes de Altea

Departamento de Arte

2015

Programa de doctorado

“Territorios Artísticos Contemporáneos”

Dirigida por Dr. Don José Manuel Álvarez Enjuto.

Presentada por Raquel Gemma Puerta Varó.

A mis padres
Carlos y Mili



AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a mi director de Tesis, José Manuel, ofrecerme la oportunidad de haber conocido a parte de los miembros de una de las agrupaciones artísticas más importantes del panorama artístico español, El Paso, así como sus creaciones y estudios. La experiencia compartida con José Manuel de llevar a cabo una exposición conmemorativa del nacimiento del grupo artístico fue única y un recuerdo imborrable. Su disposición, ayuda, colaboración, dedicación y amistad han sido constantes para la consecución de este trabajo. Así como su confianza en mí desde el principio, mostrándome la carrera docente.

A Daniel Tejero por haber confiado en mí desde hace tanto tiempo comenzando la andadura en esta Facultad al mismo tiempo, él como profesor y yo como alumna. Y posteriormente haber contado conmigo para formar parte de esta Universidad.

A María José Zanón por haberme dado la oportunidad de impartir docencia en el Área de Escultura durante estos años, siendo compañeras de asignatura y despacho, habiéndome ofrecido su apoyo y confianza.

A mis compañeros del Departamento de Arte y del Área de Escultura, en especial a mis compañeros del grupo de investigación FIDEX, por su apoyo y amistad: Dani, María José, Tatiana, Carmen, Lourdes, Imma, Albacete, Deif y Javi.

A mis padres por ser un pilar inestimable ofreciéndome y demostrándome constantemente su ayuda, su dedicación, su incondicional apoyo y su cariño infinito. Sin ellos no habría podido alcanzar tantas metas a lo largo de mi vida.

A Armando por ser mi apoyo, mi compañero y darme seguridad y confianza desde el principio.

A mi familia y amigos, en especial a mis abuelos, y a todas aquellas personas que han estado a mi lado durante estos años y ahora no pueden compartir este momento con nosotros.

A mi amiga Inma por su amistad, apoyo e inestimable ayuda desde que nos conocemos.

Gracias.



INDICE



INTRODUCCIÓN	13
1. ANTECEDENTES.	33
1.1. Primeras creaciones artísticas de volúmenes no exentos sobre el plano vertical.	35
1.1.1. Acciones artísticas sobre el muro en el período Prehistórico.	38
1.1.2. Acciones artísticas sobre el muro en el período egipcio.	53
1.1.3. Acciones artísticas sobre el muro en el período mesopotámico.	64
1.1.4. Acciones artísticas sobre el muro en el período hitita.	72
1.1.5. Acciones artísticas sobre el muro en el período de arte levantino.	77
1.1.6. Acciones artísticas sobre el muro en el período prehelénico y la concepción del arte clásico.	81
1.1.7. Acciones artísticas sobre el muro en el período griego, del siglo VII al I a. C.	91
1.1.8. Acciones artísticas sobre el muro en el período de arte etrusco.	104
1.1.9. Acciones artísticas sobre el muro en el período de arte romano.	113
1.1.10. Acciones artísticas sobre el muro en el período de arte mesopotámico, etapa asiria.	121
1.1.11. Acciones artísticas sobre el muro en el período de arte medieval.	124
1.1.12. Acciones artísticas sobre el muro en el período de arte del Renacimiento.	139
1.1.13. Acciones artísticas sobre el muro en el período de arte Barroco.	143

2. EL ARTE A FINALES DEL S.XIX Y PRINCIPIOS DEL S.XX.	147
2.1 El precedente de las Vanguardias artísticas Europeas. Manifestaciones y reivindicaciones del nuevo lenguaje artístico.	149
2.2 El nacimiento de las Vanguardias europeas y su repercusión en el desarrollo artístico de los miembros del grupo El Paso. Análisis comparativo.	154
2.2.1. El Fauvismo y los paralelismos con la obra del grupo El Paso.	156
2.2.2. El Expresionismo alemán y las analogías con los desarrollos formales del grupo El Paso	164
2.2.3. El Primitivismo y sus semejanzas con la obra de los componentes de El Paso.	168
2.2.4. El Cubismo y su paralelismo con la obra del grupo El Paso.	175
2.2.5. Assemblages y collages. Semejanzas con el desarrollo de la obra del grupo El Paso.	180
2.2.6. El Futurismo y su relación formal con la obra del grupo El Paso.	185
2.2.7. El Rayonismo y sus analogías con la obra de El Paso.	191
2.2.8. El Constructivismo. Semejanzas con los desarrollos del volumen sobre el plano de El Paso.	195
2.2.9. Neoplasticismo, Bauhaus y De Stijl. Paralelismos formales con la obra del grupo El Paso.	200
2.2.10. El Dadaísmo y las semejanzas con el desarrollo gestual y formal de la obra del grupo El Paso.	205
2.2.11. Ready-made. Similitudes con la obra del grupo El Paso.	212
2.2.12. Grattage y Frottage. Semejanzas en el desarrollo textural de la superficie pictórica del grupo El Paso.	216

3. ACTIVIDADES ARTÍSTICAS EN EUROPA Y AMÉRICA TRAS LA II GUERRA MUNDIAL.	219
3.1. Desarrollo artístico desde finales de los años treinta hasta los años cincuenta en Europa y América. Análisis comparativo con la obra del grupo El Paso.	221
3.2. Escuela de París 1945-1960. Características de su obra y relación con las creaciones de El Paso.	248
3.2.1. Jean Dubuffet. Análisis comparativo con la obra del grupo El Paso.	251
3.2.2. Georges Mathieu. Análisis comparativo con la obra del grupo El Paso.	262
3.2.3. Pierre Soulages. Análisis comparativo con la obra del grupo El Paso.	267
3.2.4. Jean Fautrier. Análisis comparativo con la obra del grupo El Paso.	271
4. SITUACIÓN ARTÍSTICA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX	283
4.1. Arte en España anterior a 1950. Actividades y agrupaciones artísticas previas a la creación del grupo El Paso.	285
4.2. Arte en España a partir de 1950. Actividades y agrupaciones artísticas.	304

5. GRUPO ARTÍSTICO ESPAÑOL EL PASO.	315
5.1. Nacimiento del grupo El Paso.	317
5.2. Grupo El Paso, especificidades artísticas de su obra.	332
5.3. Artistas pertenecientes al grupo El Paso. Análisis formal y teórico de su obra.	336
5.3.1. Rafael Canogar	336
5.3.2. Martín Chirino.	343
5.3.3. Luis Feito.	347
5.3.4. Juana Francés.	350
5.3.5. Manuel Millares.	354
5.3.6. Manuel Rivera.	360
5.3.7. Antonio Saura.	366
5.3.8. Pablo Serrano.	376
5.3.9. Antonio Suárez.	382
5.3.10. Manuel Viola.	387
	391
6. CONCLUSIONES	403
LISTADO DE FIGURAS	
ANEXO I. BREVES BIOGRAFÍAS DE LOS COMPONENTES DEL GRUPO EL PASO Y DE LOS ARTISTAS PERTENECIENTES A LA ESCUELA DE PARÍS	419

I.1. Canogar, Rafael	421
I.2. Chirino, Martín	424
I.3. Dubuffet, Jean.	426
I.4. Fautrier, Jean.	428
I.5. Feito, Luís.	429
I.6. Francés, Juana.	432
I.7. Mathieu, Georges.	433
I.8. Millares, Manuel.	435
I.9. Rivera, Manuel.	438
I.10. Saura, Antonio.	441
I.11. Serrano, Pablo.	443
I.12. Soulages, Pierre.	445
I.13. Suárez, Antonio.	448
I.14. Viola, Manuel.	449
ANEXO II. MANIFIESTOS	451
ANEXO II.1. MANIFIESTO CUBISTA	453
ANEXO II.2. MANIFIESTO VORTICISTA, REVISTA BLAST	477
ANEXO II.3. MANIFIESTO FUTURISTA.	478
ANEXO II.4. MANIFIESTO SUPREMATISTA.	482
ANEXO III. Publicaciones culturales españolas de Posguerra	483
BIBLIOGRAFÍA	493
CATÁLOGOS	505





INTRODUCCIÓN



La motivación de este trabajo se origina, principalmente, por la experiencia directa que mantuve con los componentes activos del grupo El Paso y con las viudas de los miembros desaparecidos a partir de la organización y realización de la exposición "Hace cincuenta años, El Paso..." que se llevó a cabo en el Museo de Bellas Artes Gravina (MUBAG) de Alicante en octubre de 2006 con motivo del 50 aniversario de la agrupación, de la que formé parte del equipo de trabajo como coordinadora y ayudante en el diseño y montaje de la exposición. Dicha experiencia supuso el punto de partida para la elaboración del trabajo preliminar realizado para la obtención del D.E.A. (Diploma de Estudios Avanzados) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández de Elche en el mismo año bajo el título "Influencia de la Escuela de París a través del análisis de una serie de artistas concretos sobre la obra y los miembros del Grupo El Paso". La relación directa y personal con los miembros del grupo es, por tanto, lo que ha propiciado el desarrollo del actual trabajo de investigación, que amplía en pensamientos, cuestiones y discursos la memoria inicial comentada. Como consecuencia a la relación directa de las obras y de los artistas que mantuve durante la organización de la exposición citada, el trabajo se ha centrado en el análisis del volumen sobre la superficie vertical generado por la incorporación y acumulación al plano pictórico de materiales diversos tales como arenas, pigmentos, maderas, hierros, mallas, arpilleras y ladrillos, entre otros. Estas acciones formales, expresivas y texturales, planteadas por El Paso durante los años cincuenta, se presentan como un nuevo lenguaje renovativo en el ámbito artístico español.

Por otro lado, cabe incidir en las numerosas exposiciones que pude visitar organizadas en torno al grupo El Paso, con motivo de la conmemoración de los cincuenta años de su nacimiento en 1957. "El Paso 1957-1960", en la Galería Marlborough de Madrid en el año 2004, y "En el tiempo de El Paso", en el Centro Cultural de la Villa y "Grupo El Paso", en la Galería Faunas, ambas realizadas en el año 2002. También han sido relevantes la muestra "¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)" realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNARS) en el año 2010 y las exposiciones que este museo organizó durante ese periodo para la recuperación y enseñanza de lo que fueron claros referentes para la evolución del arte contemporáneo español de aquella época.

El interés por realizar una investigación acerca del volumen no exento en la superficie vertical no radica únicamente en los planteamientos anteriormente mencionados, sino que también por mi disposición como docente e investigadora en el área de escultura de la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández de Elche, donde trabajo centrada en la ocupación y tratamiento del volumen en el espacio. Este hecho origina ciertas cuestiones en las que se plantea la concepción de un arte interactivo en el que la actividad escultórica y pictórica no se conciben independientes sino que participan en la formalización de un nuevo lenguaje expresivo. Asimismo, este tipo de investigación en el campo teórico y práctico, se desarrolla por medio

de mi participación en el grupo de investigación FIDEX (Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo) en el que realizo un trabajo artístico que comprende el volumen no exento en la superficie vertical y que comparte inquietudes y nuevos planteamientos en relación al desarrollo de la plástica contemporánea.

El propósito principal de esta investigación se centra en el estudio de los elementos escultóricos que se hallan en las composiciones plásticas realizadas por los miembros del grupo El Paso durante el periodo de 1957 a 1960, que es el tiempo en el que se mantuvo activa la formación. En las obras de los integrantes del grupo la bidimensionalidad pictórica se desvincula de sus parámetros y se convierte en una superficie con volumen no exento como concepto y como plástica propia del contenido expresivo. Del mismo modo, el presente trabajo analiza la construcción del lenguaje formal del grupo El Paso, la manipulación de las superficies y la comprensión de las dimensiones desvinculadas del plano. La verticalidad es llevada a la horizontalidad respecto al término de escultura, como objeto no necesariamente exento ni tridimensional. Este es un concepto y un tratamiento pictórico en el que escasamente se ha profundizado en los estudios llevados a cabo sobre la aportación y la significación que el grupo El Paso supuso para la renovación e innovación de la expresión y el compromiso artístico en España.

¹ Reflexión conjunta entre Manuel Gil y Jorge Oteiza. "Teoría del espacio trimural (o) Análisis de los elementos en el muro o plano" en el que se analizan la capacidad de movimiento del color sobre el plano. (De la Torre, Alfonso. "La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta". Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 94.)

De este modo el objetivo de esta investigación se centra en examinar desde la perspectiva de un lenguaje escultórico y volúmico la obra realizada por los artistas que formaron parte del grupo El Paso, y encontrar los aspectos divergentes entre el concepto de elaboración de la pintura tradicional y los nuevos elementos texturales incorporados en la resolución de los trabajos construidos por estos artistas.

Como punto de partida, el núcleo del trabajo se inspira en la ampliación de las teorías de Jorge Oteiza¹ en relación a una nueva dimensión artística en la que se distinguen aspectos escultóricos en el plano vertical o "pintura" y se concreta una dimensión que trasciende el muro. El volumen surge del soporte pictórico, creando un espacio en el que se muestra la capacidad de movimiento del color, la posibilidad de generar formas y de impostar elementos sobre el paño. El entorno es invadido por ocupaciones y desocupaciones de sensaciones, de objetos y de sujetos que se consuman en una experiencia dimensional trascendida a efectos sensoriales y táctiles. Las acciones propiciadas por la obra de los artistas pertenecientes a El Paso, traducen visualmente una realidad social, artística y cultural, vivida y experimentada en España durante los años cincuenta, mediante formas tensionadas y esenciales propias de los contenidos de las obras en sí mismas.

En el presente trabajo se van a abordar los antecedentes artísticos de los componentes del grupo y su relación con las creaciones realizadas en las

distintas épocas de la Historia del Arte, en lo relativo a las similitudes en el uso del color, texturas y gestos. Sus creaciones se registran más allá de los parámetros comprendidos en la disciplina pictórica, en ellas se crea una dimensión adicional exenta hasta el momento de la bidimensionalidad artística y plástica. Dichos trabajos generan un tránsito, un paso de estadios hasta llevar el soporte pictórico, el cuadro, al suelo; la obra cubre el plano vertical y horizontal creando un espacio artístico propio. La modificación en el tratamiento de las superficies en las obras de los integrantes de El Paso viene propiciada por un proceso natural de investigación, interés, necesidad experimental y de libertad expresiva en cada uno de sus procesos creativos.

Esta investigación sobre las innovaciones técnicas, teóricas y conceptuales de El Paso profundiza en un campo inexplorado hasta el momento, ya que el tema de estudio no ha sido abordado con anterioridad en lo relativo a esta determinación formal. Se han llevado a cabo diversos análisis relacionados con la obra y la aportación artística desarrollada por este grupo, pero no se ha profundizado en su estudio ni en el uso y el tratamiento de esta técnica de volumen no exento en la superficie vertical. Aunque si bien es cierto que ya desde finales de los años cuarenta el grupo Dau al Set, en Cataluña, aplicaba en sus superficies este tipo de tratamientos texturales mediante rasgados, incisiones y añadidos.

A lo largo de los capítulos desarrollados en esta tesis y con el fin de alcanzar el objetivo propuesto, se analizarán diversas etapas o antecedentes artísticos que se ampliarán desde la prehistoria hasta nuestros días, reseñando la capacidad creativa, artística y compositiva practicada en el curso de estos tiempos. Las pinturas rupestres proponen una de las primeras imágenes de nuestra historia donde la tridimensionalidad del mural ayuda a la comprensión de la escena. Así, una de las razones por las que se parte de las primeras representaciones rupestres es la comprensión de los tratamientos realizados sobre las superficies de las rocas para explicar los fundamentos artísticos y formales de la cultura occidental contemporánea a El Paso. De igual modo, se realizará una comparativa entre diversas creaciones destacables en la Historia del Arte y las obras de algunos de los componentes del grupo El Paso, así como se tratará la repercusión de sus creaciones en el arte español.

Este análisis permitirá entender los procesos evolutivos de la creación artística nacional de posguerra y cómo las obras estudiadas han convertido el ámbito artístico actual en un estadio multidisciplinar e interactivo, donde la materia añadida al plano permitió una nueva dimensión y representación en sus resultados formales y elaborativos. Unos tratamientos que posibilitan adentrarse en la obra desde el impulso de la sensorialidad.

Son diversos los antecedentes que se analizan y abordan en esta investigación, por ello se han realizado agrupaciones concretas que ayudarán a formar un

criterio asociativo en el que se constituirán similitudes, paralelismos y desarrollos esclarecedores. Se demuestra así la búsqueda consciente de las fuentes documentales de la época a la que se refiere el trabajo para la correcta contextualización. Se aborda el desarrollo formal, plástico y conceptual de la obra de los artistas de El Paso, al tiempo que se revisa el panorama artístico español anterior a la década de 1950. Las concreciones compositivas y formales en relación al volumen sobre la superficie vertical a las que se enfrentan los propios artistas son el punto de partida de las pretensiones de esta investigación. Se pretende así desvelar el lenguaje escultórico contenido en sus obras y la intensidad de la búsqueda y constatación de una nueva dimensión.

Las primeras referencias del estudio se centran en las obras realizadas durante el periodo prehistórico y el clásico, y se continúan en aquellos movimientos o propuestas artísticas vinculadas a los tratamientos texturales, gestuales y táctiles desarrollados desde los primeros años del siglo XX hasta la fecha de la formación del grupo El Paso.

Interesa en especial lo ocurrido con los movimientos de vanguardia en Europa porque modifican los valores expresivos y formales instaurados hasta el momento planteando nuevas estrategias iconográficas y visuales. Se pierde así el patrón artístico tradicional existente, el pensamiento espiritual establecido como único y pragmático, y el acceso del público a la obra motivado por la sensorialidad y la voluptuosidad comprendida en la presentación de las nuevas obras.

A comienzos de los años 30 las posiciones utópicas y radicales puestas en práctica en los años precedentes, dejan paso a planteamientos más reflexivos y prácticos en la elaboración de los lenguajes artísticos. Tanto en Europa Occidental como en Europa Oriental, tras la II Guerra Mundial, las nuevas actividades estéticas, formales e intelectuales comienzan a difundirse con rapidez. El arte practicado en Francia durante este periodo se convierte en punto de inflexión y en paradigma de las nuevas expresiones formales mediante los tratamientos de las superficies pictóricas, acumulando todo tipo de materias y gestualismos. Se produce pues, un resurgimiento del arte en Europa al término de la II Guerra Mundial donde los nuevos planteamientos artísticos se hallan por vez primera en la recién abierta galería René Drouin, en noviembre de 1941. En ella se muestra la obra de artistas emergentes que experimentan con la práctica de nuevas texturas, relieves y el acercamiento a la materia. Entre los trabajos más destacados de esta nueva propuesta formal se encuentran los de los artistas Jean Fautrier y Jean Dubuffet. Sus composiciones modifican la superficie vertical mediante la acumulación de masas, rasgados, empastes, incisiones, desgarros, volúmenes y relieves. El interés por la materia promueve la utilización de los materiales en bruto sobre el lienzo y se confirma así, el surgimiento de un nuevo estilo formal de la expresión artística. El desarrollo y las influencias de esta nueva corriente son

² “Academia Breve de Crítica de Arte”, impulsada en 1942 por Eugenio d’Ors. Su funcionamiento se extendería desde 1943 hasta 1954 considerándose la “Academia”, una tentativa madrileña de suplir la abulia con la que desde la iniciativa pública se contemplaba el arte contemporáneo en pro del desestancamiento de la vida artística de España, Eugenio d’Ors, “Mis salones. Itinerario del Arte Moderno en España”. (De la Torre, Alfonso. “La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta”. Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 61.)

³ “Homenaje a Paul Klee”. (Exposición realizada en Madrid, Galería Palma en 1948). Madrid, Galería Palma (Ed.), 1948.

referentes fundamentales de esta investigación debido al cambio que generó sobre la práctica artística española y, en concreto, sobre el trabajo de los artistas del grupo El Paso.

Durante la década de los años cuarenta y cincuenta, en España, se experimenta una corriente fundamentalmente abstracta, contrapuesta al Expresionismo figurativo practicado como consecuencia de la situación sociocultural que se vive en el país. La obra realizada por el artista germano-suizo Paul Klee, con una nueva configuración constructiva, contribuyó al cambio de actitud en los trabajos de los artistas españoles de postguerra como la Escuela de Vallecas, la Escuela de Madrid y los artistas reunidos alrededor de la Academia Breve de Crítica de Arte². Estos conceptos de abstracción y la necesidad de una renovación artística y estética, planteados por Paul Klee y continuados por Mathias Goeritz con su colección Artistas Nuevos³, supuso el establecimiento definitivo de un renovado discurso del arte en España y un despertar de la inquietud por la búsqueda de la tercera dimensión en la pintura, al añadir volumen no exento a sus superficies.

El artista de mediados de siglo XX comenzó a indagar en el concepto de una nueva dimensión y recuperó los cuestionamientos artísticos desarrollados en épocas pasadas. Los nuevos planteamientos se ajustan a la necesidad formal, plástica, estética y lingüística de las creaciones basadas en el desarrollo de la masa sobre el plano.

Otros campos destacados en este estudio son los relacionados con los tratamientos formales y expresivos practicados por los artistas del grupo El Paso y su relación con las acciones artísticas desarrolladas por el denominado Expresionismo Abstracto de la Escuela de Nueva York, practicado por los artistas Willem De Kooning, Jackson Pollock o Arshile Gorky. También son importantes las analogías existentes entre la obra de El Paso y las creaciones pertenecientes a la Escuela Paisajista de Nueva Inglaterra, junto con los orientalistas de la Escuela del Pacífico como Mark Tobey, Clyfford Still y Kline.

Asimismo, desde finales de los años 40, el arte en general experimenta una importante influencia de las creaciones prehistóricas, aborígenes, egipcias, primitivas, románicas y etruscas, entre otras, lo que evidencia un cambio en la manera de abordar la construcción de las obras de ese periodo. Durante el proceso de investigación de este trabajo se recurre a tendencias artísticas con similitudes concretas practicadas durante estas diversas épocas artísticas. El estudio de estos antecedentes se ha centrado en los tratamientos formales de la escultura no exenta, trabajada en diversas superficies matéricas disímiles, como la madera, el barro, el hierro o la roca. Estas disposiciones artísticas practicadas durante esas épocas influyen de manera definitiva en el arte desarrollado durante los años 50 en nuestro país, en el que se plantean nuevas teorías con el propósito de integrar la expresión creativa en la sociedad del momento, en las academias y en las instituciones públicas. Dichas manifestaciones artísticas permiten definir un nuevo propósito participativo.

Tras el fin de la Guerra Civil se generan diversas agrupaciones artísticas, como las anteriormente mencionadas Escuela de Vallecas y Escuela de Madrid, que tienen el fin de modificar el lenguaje artístico del momento mediante el empaste, el gesto y la textura. Posteriormente aparecen nuevas formaciones como el Equipo 57, fundado en París por intelectuales españoles mediante el denominado Arte Normativo. Grupo Parpalló, constituido en Valencia y responsable de introducir el Informalismo en la Comunidad Valenciana. Equipo Córdoba, que destaca por adoptar la fórmula de trabajo denominada Team Work en aquellos años mediante una plástica de funcionalismo dinámico y espacial. Dau al Set agrupación que se desarrolla en torno a la revista homónima, en Barcelona y que practica el Surrealismo. El Paso, formado en Madrid, que coexiste con el Tachismo, el Informalismo y el Gestualismo centroeuropeo. Esta agrupación origina la transformación del arte español y motiva el tema de este trabajo.

El análisis realizado por estos artistas en relación al plano y la capacidad de movimiento existente en el lienzo, que se produce por el color, el gesto, la textura y lo táctil, genera una nueva dimensión espacial y sensorialidad en sus creaciones informalistas. Éstas, alejadas de la norma artística establecida por el uso del relieve, el volumen no exento, la materia y la tridimensionalidad de sus obras, forman la base de las intenciones de esta investigación.

Esta investigación se desarrolla a partir del análisis de los aspectos formales y expresivos tratados con anterioridad. Bajo los parámetros de la metodología inductiva, analítica y comparativa, se alcanzan, en el presente estudio, una serie de conclusiones. El análisis de la obra no se limita únicamente al contenido explícitamente formal, ya que se contemplan las acciones artísticas referidas a El Paso como manifestaciones sociales, culturales y sensoriales, que modificaron la manera de entender el arte en España. Dichas acciones permiten comprender la relación existente entre los diversos tratamientos artísticos en los diferentes periodos de la Historia de la Arte con sus creadores y el diálogo que se produce entre las obras, el espectador y el entorno. La deconstrucción conceptual de las obras, el análisis plástico in situ y las teorías de los propios artistas, nos permiten establecer una hipótesis de partida y por lo tanto la resolución de la misma mediante un análisis concreto. Es por ello que se plantea una estructura que en primer término ahonda en la búsqueda y localización espacio-temporal de las obras y de los artistas.

Tras la selección de la información relevante en relación a la hipótesis planteada, se procura una descripción pormenorizada que permitirá establecer los aspectos de mayor interés para el carácter de esta tesis. De esta manera, el ejercicio de la observación, la valoración y la comparación tanto a nivel conceptual como formal de las obras y conceptos, se convierten en los porqués de las conclusiones alcanzadas en este estudio. En dichas conclusiones se presenta una evaluación,

una interpretación y, en ocasiones, una reinterpretación de los valores estéticos establecidos.

Las fuentes documentales a las que se recurre en este trabajo se circunscriben no solo a esta época y a sus actores, sino que trascienden hasta los orígenes de la expresión artística.

Las referencias bibliográficas existentes en relación al arte practicado por el grupo El Paso son muy limitadas. Debemos reconocer no obstante, el valor de las escasas investigaciones previas, así como la recopilación de datos y opiniones, puesto que han servido para asentar la hipótesis planteada. Las fuentes a las que se ha recurrido están comprendidas, en primer lugar, en los análisis bibliográficos de catálogos de exposiciones, en los catálogos razonados de los artistas en las reseñas periodísticas y en las transcripciones de entrevistas, documentales y escritos personales no publicados. En segundo término, el estudio se ha fundamentado en experiencias prácticas, tanto de la observación y la manipulación de las obras, como en las relaciones personales con los artistas aún activos (Manuel Canogar, Martín Chirino, Luís Feito, y Antonio Suárez) y con algunas de las viudas y herederos.

Por el contrario, son muchos los estudios dedicados al arte en sus diversas disciplinas desarrolladas tanto en España como en Europa, durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, en los que se analizan acciones y obras. Pero se ha

procurado atender en este trabajo únicamente el panorama artístico concretado en la especificación de lo textural. En cuanto al material investigado, se ha trabajado con una amplia bibliografía básica, que incluye documentación de diversas disciplinas analíticas extraída de la historia del arte, de la historia social y política e incluso de la antropología.

Entre la bibliografía consultada y específica destaca el texto "Las vanguardias artísticas en España", 1909-1936 (1995) de Jaime Brihuega y "Las vanguardias artísticas en la posguerra española", 1940-1959 (1995) de Gabriel Ureña, así como el "Panorama del nuevo Arte Español" (1966) de Aguilera Cerni o el "Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la Vanguardia y la política artística en España" (2006) de Jorge Luis Marzo, sin olvidar numerosos catálogos razonados, catálogos de exposiciones ("Arte otro" (1957), "Before Picasso, after Miró" (1960), "Millares, Canogar, Rivera, Saura. For Spanish Painters" (1960) o "Aspectos de una década. Pintura Española, 1955-1965" (1988)), críticas artísticas, manuscritos de los propios artistas y tesis doctorales ("Madrid antes de El Paso: La renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)" de Juan Ángel López Manzanares o "La relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares, la muerte tras la arpillera" de Ángeles Alemán Gómez) referidas a la temática concerniente. Estos textos han supuesto una extensa mirada en torno al arte del estudio planteado, al presentar un vasto panorama político, social y cultural en el que surge el grupo El Paso.

En cuanto a la estructura del presente trabajo, es importante destacar la utilización de imágenes y fotografías que permiten establecer comparativas de los tratamientos resultantes y ayudar a la comprensión del texto. La investigación y análisis de las influencias, antecedentes y paralelismos de la obra de los artistas del grupo El Paso en relación a ciertas creaciones concretas, suponen un enriquecimiento del discurso que pretende este trabajo, lo que facilita un acceso más detallado a sus procesos formales tanto de soportes como de técnicas y materiales recurridos.

La presente introducción permite esclarecer el propósito de esta investigación y las causas por las que se origina. Presenta el carácter del estudio y muestra las premisas de las que se parten así como la direccionalidad de los discursos que se plantean y gestan en este análisis para alcanzar determinadas conclusiones. La presentación del cuerpo general del trabajo, en el que se establece una coherencia formal, se constituye en cinco capítulos principales que disponen de subcapítulos, dispuestos así con el objetivo de distribuir de manera coherente y clarificadora la información. En el índice redactado se pretende ordenar la evolución del argumento, los cambios, las influencias y los procesos analizados en los diferentes capítulos y subapartados.

El primer capítulo, "Antecedentes: Primeras creaciones artísticas de volúmenes no exentos sobre el plano vertical", estudia el inicio de las prácticas artísticas

desarrolladas desde la Prehistoria para resaltar su tarea creativa y artística sin alejarnos de su funcionalidad. Las pinturas rupestres, relieves, volúmenes no exentos, formas tridimensionales desarrollados desde hace siglos, convergen a partir del 1900 y desembocan en una deconstrucción conceptual y formal. La "escultura de pared" o el volumen en la superficie vertical desarrollado en la época prehistórica sobre el muro rocoso, se concibe como antecedente y punto de partida de esta investigación. En este apartado se muestra el primero de los períodos como antecedentes de los tratamientos formales para desvelar el propósito planteado y sus numerosas similitudes con las obras realizadas por los artistas del grupo El Paso.

El segundo capítulo, "El Arte a finales del S.XIX y principio del S.XX. Inicio de las Vanguardias artísticas en Europa y las connotaciones y las relaciones formales y expresivas existentes entre éstas y la obra de los artistas del grupo El Paso", trata sobre las experiencias artísticas, literarias y musicales desarrolladas a finales del siglo XIX y principios de siglo XX y que fueron denominadas con el término de Vanguardia. Por tratarse de unas acciones socioculturales con clara intención de cambio estético, formal y estructural de las creaciones precedentes. En este período se suceden las intervenciones contrarias al arte establecido a través de propuestas transgresoras y subvertidas mediante nuevos usos del color, la materia, la imagen, la figura y la composición. Del mismo modo se plantea una interacción del público en los diversos procesos creativos, donde el tacto, el movimiento, la

acción o la tensión inician una nueva vía de integración y relación entre el creador y el receptor.

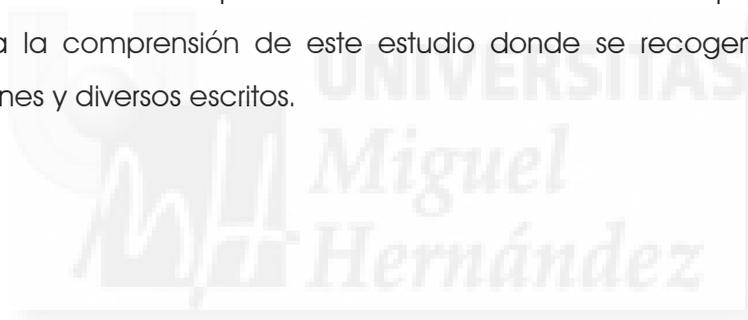
El tercer capítulo, "Actividades artísticas en Europa y América tras la II Guerra Mundial. Reminiscencias directas en la configuración de las obras de El Paso" se refiere al desarrollo artístico practicado a finales de los años treinta, cuarenta y cincuenta en Europa y América, en especial a la influencia y los paralelismos existentes entre las creaciones del momento y las del grupo El Paso. La nueva situación social y política, tras la Segunda Guerra Mundial, genera nuevos planteamientos en relación a la expresión del pensamiento y los hábitos.

El cuarto capítulo, "Situación artística en España en el siglo XX" se centra en el escenario artístico español y en los movimientos culturales y formales ocurridos en el país durante el siglo XX, donde destaca la situación artística y cultural previa a la Guerra Civil y posterior. En este apartado se muestran las peculiaridades propias de la sociedad española y su propuesta artística, con referencia a las diversas agrupaciones que se formaron en ese tiempo, en especial el grupo El Paso.

El quinto capítulo, "Grupo Artístico Español: El Paso" narra los acontecimientos que dieron inicio a la formación en el año 1957, las exposiciones que se realizaron hasta consagrarse a nivel internacional y su posterior disolución

en 1960. Asimismo, también se indican las características generales de las creaciones de la agrupación en su conjunto y del desarrollo de los tratamientos específicos de la obra de cada uno de los artistas.

El trabajo finaliza con las conclusiones que dan respuesta a la hipótesis planteada y con la bibliografía consultada para el desarrollo de esta investigación, así como con los anexos que contienen documentación complementaria de interés para la comprensión de este estudio donde se recogen manifiestos, transcripciones y diversos escritos.





1. ANTECEDENTES



1.1. PRIMERAS CREACIONES ARTÍSTICAS DE VOLÚMENES NO EXENTOS SOBRE EL PLANO VERTICAL.

Desde los comienzos de las prácticas artísticas se han desarrollado ciertos parámetros y encasillamientos para establecer criterios artístico-espaciales. La verticalidad, horizontalidad y volumen son conceptos que han sido la base de los estudios de la Historia del Arte; definiciones que han establecido el qué y el cómo de las creaciones.

Pinturas rupestres, relieves, volúmenes no exentos, formas tridimensionales o exentas desarrolladas desde hace siglos, convergen a partir del inicio del siglo XX y desembocan en una modificación conceptual, definitoria y formal. Esta situación de experimentación propuesta por parte de artistas y teóricos de aquellos años cuestiona los ejes espaciales conocidos, formulan innovadoras teorías que versan sobre la concepción de una dimensión espacial en el campo pictórico no tratada hasta el momento y que engloba el espacio existente entre lo bidimensional y lo tridimensional.

La desestabilidad de los valores estéticos establecidos en la obra de arte producida durante el periodo de las denominadas Vanguardias Históricas ocasiona la renovación de la práctica artística existente y del pensamiento espiritual, lo que dará paso a planteamientos más reflexivos y experimentales, en función e importancia del protagonismo de la materia.

Los numerosos cambios ocasionados a principios del siglo XX en el arte y la cultura como consecuencia de los importantes acontecimientos que sucedieron,

entre ellos la Primera Guerra Mundial, provocaron en el continente europeo una imperiosa necesidad de resurgir y de metamorfosis en el contexto socio-político y cultural. Las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial también generaron una serie de cambios radicales en la estrategia del arte mediante acciones y actividades intelectuales y estéticas de enorme influencia en las nuevas corrientes creativas practicadas como consecuencia de estos comportamientos. Se da por tanto, una revivificación del arte en Europa tras el fin de las dos Guerras Mundiales mediante acciones y actividades intelectuales y estéticas de gran arraigo e influencia en las nuevas corrientes creativas practicadas como consecuencia de estos impulsos.

Estas nuevas acciones, plantean el cuestionamiento de la verticalidad y la horizontalidad de la obra de arte y sus denominaciones estético-formales, lo que suscita su exploración para el esclarecimiento de la hipótesis proyectada. El reconocimiento de otra dimensión descrita en el muro, en los planos, en las superficies, mediante la acumulación de volúmenes en los planos pictóricos, concibiéndose al unísono como superficie y profundidad, abre las vías del estudio de este proyecto. Es importante reseñar los diversos periodos artísticos desarrollados a lo largo de la Historia, que comienzan con las primeras manifestaciones de pintura parietal⁴ creadas en la Prehistoria, en los que la “escultura de pared” o el volumen en la superficie vertical se concibe como antecedente de las

⁴ Pintura parietal. Manifestación artística primitiva realizada directamente sobre grandes superficies de piedra, en las paredes y techos de cuevas o abrigos rocosos. (“Historia del Arte. Prehistoria y primeras culturas, El Arte Mesopotámico. Fundamentos. La escultura y otras artes”. Volumen I. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 43.)

expresiones artísticas desarrolladas posteriormente. A continuación, se detallan las diferentes prácticas artísticas que comienzan con las representaciones rupestres y concluyen en el siglo XIX.

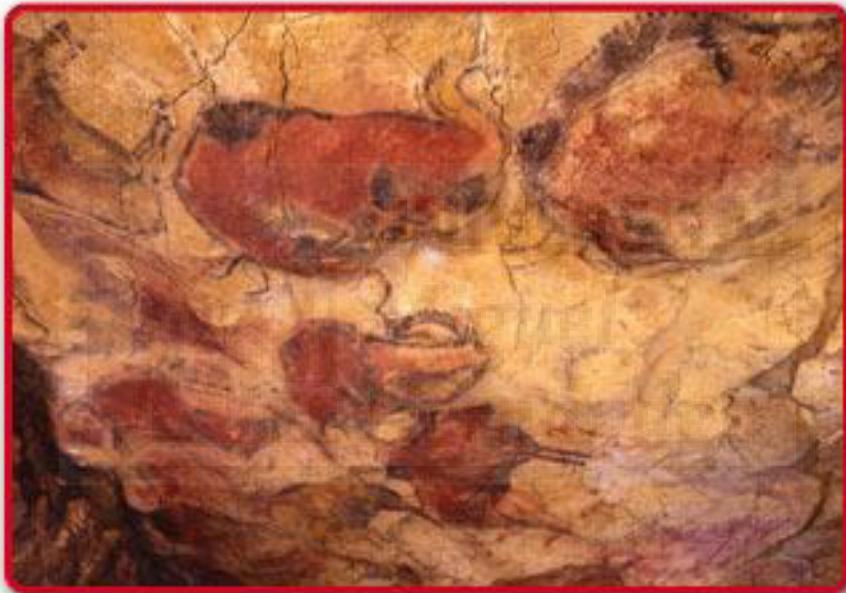


1.1.1. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO PREHISTÓRICO

En las creaciones prehistóricas destaca, principalmente, la capacidad creativa y simbólica de sus composiciones sin alejarse de la funcionalidad de sus contenidos. Las conocidas pinturas rupestres son una de las primeras escenografías artísticas de la historia en las que la tridimensionalidad del mural ayuda a la comprensión de la escena y a sus contenidos referenciados. La superficie se entiende como poseedora de concavidades y convexidades que actúan como soporte para las grafías de signos y símbolos que muestran; por lo tanto, la pared se propone como una superficie voluminosa. De este modo, adquiere importancia el proceso de elección del muro en el que se aúnan funcionalidad, magicismo y textura.



(Figura 1.1) “Sala de los toros de la Gruta de Lascaux” (Montignac). Francia, H. 15000-10000 a. C.



(Figura 1.2) “Conjunto de Bisontes sala Polícromos”, Cueva Altamira. España, h. 15000-10000 a. C. Creaciones situadas en las profundidades montañosas, en la oscuridad de las cuevas, en zonas casi inaccesibles y distribuidas por techos y paredes.

Destaca la creación de la “Sala de los toros de la Gruta de Lascaux” (Figura 1.1) en Montignac (Francia), registro gráfico dibujado o pintado sobre una superficie rocosa con pigmentos naturales, y la pintura mural del “Conjunto de Bisontes de la Sala Polícromos” (Figura 1.2) de las Cuevas de Altamira en Santander (España). Ambas constituyen las primeras ejemplificaciones de representaciones con cierto volumen que culminarán con las tallas de bulto redondo de las denominadas Venus. Las pictografías desarrolladas sobre las superficies rocosas con pigmentos, mediante la utilización de las propias lanzas o hachas de caza, se presentan como las primeras representaciones pictóricas en las que el bulto resalta de la bidimensionalidad pictórica, atribuyendo un volumen al plano y un poder de expresión a la imagen. Se evoluciona, posteriormente, de “La dama del cuerno o Venus de Lausser Dordogne” (Figura 1.3) en Burdeos (Francia) del periodo Paleolítico, entendido como una de las primeras formas adheridas a una superficie plana sin ser exenta en su totalidad ya que se trata de un bajorrelieve sobre roca, hasta la “Venus de Willendorf” (Figura 1.4), del Paleolítico Estilo II. Esta estatuilla antropomorfa, con cuerpo de mujer y cabeza sin rostro definido, está tallada en piedra caliza oolítica y pigmentada en color ocre rojizo.

La llamada plástica paleolítica, se divide tradicionalmente en cuatro categorías: pintura, grabado, relieve y pequeña escultura. Ésta no responde a una clasificación fidedigna ya que en gran parte de sus creaciones se trabajan diversas disciplinas

⁵ Arte Mobiliar. Término empleado para designar cualquier obra de arte realizada sobre un objeto transportable por el ser humano, de dimensiones manejables. (“Historia del Arte. Prehistoria y primeras culturas, El Arte Mesopotámico. Fundamentos. La escultura y otras artes”. Volumen I. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 43.)



(Figura 1.3) "La dama del cuerno o Venus de Laussel, Dordogne", Burdeos. Francia, h. 20000-22000 a.C.



(Figura 1.4) "Venus de Willendorf", Viena. Austria, h. 20000-22000 a.C.

al unísono. Se establecen, por tanto, numerosas similitudes con la concepción del arte actual, en el que la multidisciplinariedad artística está presente en la mayoría de las obras configuradas. La pintura paleolítica destaca por la complejidad en la elaboración de sus trabajos al fabricarse ellos mismos los utensilios y los pigmentos pictóricos negro, rojo y ocre, que aplican directamente sobre la roca mediante estos utensilios, lo que ya de por sí es motivo de su representación voluminosa. En el arte tanto parietal como mobiliario⁵ se utiliza el grabado realizado mediante objetos punzantes sobre piedra, hueso o madera, incluso los dedos produciendo incisiones y surcos creando superficies texturales.

El trabajo en relieve y bajorrelieves sobre las rocas hace referencia a las composiciones realizadas a partir de los primeros años del siglo XX en Europa y EEUU, en los que los vacíos y llenos generan una forma plástica concreta, se replantea la existencia de una nueva dimensión y objeto en la verticalidad pictórica. Estos conceptos se presentan en las obras de los artistas informalistas españoles como se observa en "La Puya" (Figura 1.5) de 1954, de Manuel Millares, en la que se encuentra esta influencia prehistórica en sus tratamientos compositivos por el uso de los pigmentos, el trazo del gesto y el magicismo aplicados en la superficie, esto es su sensorialidad expresiva.



(Figura 1.5) Manuel Millares. “La Puya”, 1954. Esta obra presenta composición, grafismo, gestualidad y pigmentación similar a las pinturas parietales. El tratamiento de la superficie destaca, ya que en ocasiones el artista fingía una roca para reproducir sobre ella unas formas determinadas.

Es un periodo, por tanto, donde destacan como ingredientes principales y como representación matérica la técnica de la obtención de pigmentos y los tratamientos de los materiales como la mezcla de polvo y aglutinantes (goma de acacia y caseína de la leche). Así como las espirales, los círculos concéntricos, las formas vegetales o los pequeños bloques denominados piquetajes que cubren la superficie de la piedra y las losas con relieve (destinadas dichas construcciones y representaciones megalíticas a algún tipo de culto cultural o funerario). Estos tratamientos recuerdan a los empastes realizados por los diversos artistas matéricos europeos que en sus creaciones adhieren distintos tipos de mezclas de materiales para aportar tanto tonalidad como volumen en las superficies y, de este modo, dotar a la obra de una expresión tangible.

Las manchas más o menos geométricas destacan en los lienzos por ser superficies con relieve que aportan a la verticalidad plana de la tela volúmenes hasta el momento no vistos en lo catalogado como pintura. En los trabajos de Manuel Rivera, Antonio Suárez y Juana Francés se manifiesta el alejamiento de los materiales puramente pictóricos y los sustituyen por materias sólidas como mallas metálicas, alambres, ladrillos, arpilleras y argamasas. Obras características del periodo informalista español, desarrollado por el grupo El Paso, en las que los tratamientos del soporte y del propio objeto pictórico, presentan similitudes obvias con los relieves, piquetajes y composiciones megalíticas. La obra "Composición" (Figura 1.6) realizada en 1956 por Manuel Rivera, la obra "Sin título" (Figura 1.7) del

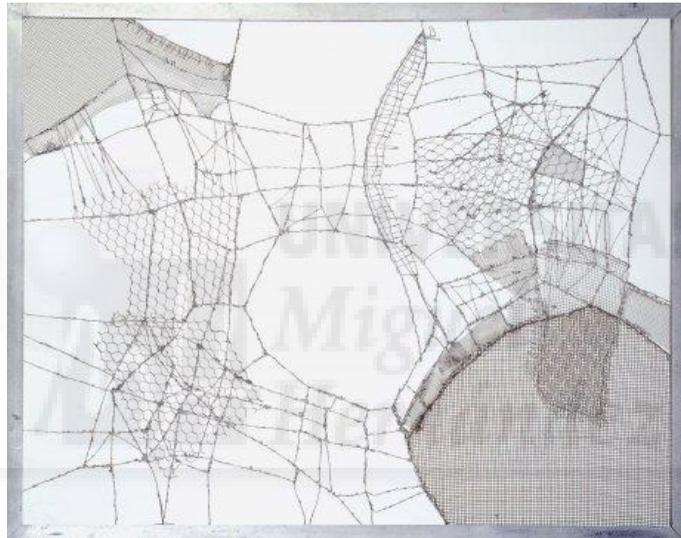
año 1958 de Juana Francés o "Pintura" (Figura 1.8) creada en 1957 por Antonio Suárez, muestran un variado tratamiento formal del soporte pictórico, mediante los rasgados de materia realizados por Juana Francés, el empleo los empastes de pigmentos de la obra de Antonio Suárez y el uso del entramado de alambre de las composiciones de Manuel Rivera. Como puede apreciarse en las imágenes, estas obras son ejemplo de la conversión del soporte en objeto con volumen no exento.

Las acciones sobre el muro comienzan a abandonar las cuevas hacia el 10.000 a.C. El volumen sobre la superficie, trabajado a partir de los grabados cuyo surco y profundidad es realmente novedoso en el arte rupestre esquemático, refuerza la necesidad de un volumen no exento en la superficie como elemento de comunicación y expresión relevante. Son las formas las que crean un reflejo en la profundidad del surco, la planicie pictórica desaparece y las pictografías de carácter esquemático se potencian por medio de la fuerza expresiva del muro. Acción que se reinterpreta en el arte informalista y que comparte características formales en relación al bulto sobre el soporte con las tallas realizadas en el periodo Civilización Olmeca Mexicana (considerados como los mejores escultores de la América antigua⁶) mediante la incorporación de arpilleras tensionadas que crean salientes, concavidades y convexidades en el plano. Tratamiento que se encuentra en la obra de Manuel Millares "Pintura" (Figura 1.10) de 1961, así como en la obra de Rafael Canogar titulada "Sin título" (Figura 1.9) del año 1955, en la

⁶ "Historia del Arte. Prehistoria y nuevas culturas Arte Americano. Civilización Olmeca". Volumen I, Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página. 105.

que se emplean empastes y argamasas pigmentarias. En la producción olmeca predominan altares pétreos, cabezas monumentales, hachas ceremoniales y figuras humanas de bulto redondo. En este punto es importante subrayar las superficies de los nombrados altares por sus escenas en bajo y altorrelieve, como el "Altar nº4 de La Venta" (Figura 1.11), que se caracteriza por la utilización del petróleo (chapopote) como pegamento, ornamentación y como material de construcción, y el "Altar de los Atlantes o Monumento nº2". En ellos, el volumen sobre la superficie llega casi a convertirse en escultura de bulto redondo. Se convierte así, esta manifestación artística, en objeto de importancia para nuestra hipótesis, puesto que en él se conciben las primeras creaciones volúmicas sobre la superficie vertical, que siguen conservando un vínculo físico con la misma, desligados del concepto de volumen exento.

La actividad plástica, pintura, grabado y dibujo realizados sobre diversas superficies como rocas, paredes y muros con cierta permanencia temporal iniciada en la prehistoria, ha continuado con su desarrollo a lo largo de la Historia del Arte. Este hecho ha propiciado la investigación en torno a diversos conceptos relacionados con los tratamientos, modificaciones y reinterpretaciones de las superficies y soportes pictóricos conformando un nuevo lenguaje formal que perdura hasta la actualidad.



(Figura 1.6) Manuel Rivera. "Composición", 1956.



(Figura 1.7) Juana Francés. "Sin título", 1958.



(Figura 1.8) Antonio Suárez. "Pintura", 1957.



(Figura 1.9) Rafael Canogar. "Sin título", 1955.



(Figura 1.10) Manuel Millares. "Pintura", 1961. Sobre ella unas formas determinadas.



(Figura 1.11) "Altar nº4" de La Venta. Civilización Olmeca. México.

1.1.2. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO EGIPCIO.

Después de analizar las semejanzas de las creaciones artísticas pertenecientes a los períodos prehistóricos y su relación con el informalismo matérico del grupo El Paso, cabe referenciar lo que se ha denominado, a lo largo de los siglos, los cimientos del arte y la cultura occidental: la cultura egipcia y mesopotámica. Construcciones arquitectónicas y funerarias, pinturas, grabados y esculturas son un antecedente de relevancia para la investigación de este trabajo. Tratamientos en su ornamentación como inscripciones, altorrelieves, símbolos y figuras exentas y no exentas plasmadas en la verticalidad y horizontalidad de las superficies, suman un compendio de acciones, tratamientos y consecuencias artísticas que se verán reproducidas, tratadas y referenciadas durante el arte practicado en el siglo XX.

Destacan durante el periodo egipcio las construcciones y configuraciones plásticas y arquitectónicas denominadas pirámides⁷. Entre ellas posee mayor relevancia la "Pirámide escalonada del faraón Zoser" (Figura 1.12), realizada con bloques de piedra caliza unida por argamasa y formada por seis mastabas, por considerarse el primer cenotafio monumental real y albergar en su interior las representaciones en bajorrelieves del faraón, tallas en piedra y cerámicas. Estas acciones artísticas se conforman como representaciones iconográficas características del arte egipcio y por lo tanto en el origen de una nueva concepción del volumen, que se trabajará en las obras de los artistas tratados en este estudio. Los relieves, los paneles rehundidos en las obras arquitectónicas o los sellos cilíndricos

⁷ Las pirámides son los lugares en los que más creaciones artísticas se aglutinaban: la tumba, cámaras, víveres o útiles, formaban parte del imaginario artístico egipcio. ("Historia del Arte. Prehistoria y primeras culturas. El Arte Egipcio". Volumen I.Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 113)

usados como marcas en los trabajos artísticos son motivo de inspiración en el uso de técnicas y tratamientos practicados en el arte informalista español.



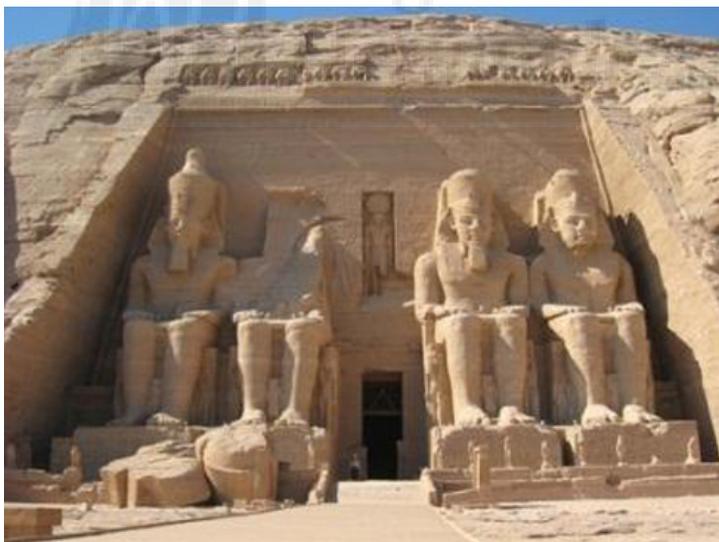
(Figura 1.12) "Pirámide escalonada del faraón Zoser". III Dinastia.

La escultura egipcia es un motivo de análisis en esta investigación que relaciona el volumen no exento sobre la superficie vertical, aplicados en las construcciones piramidales, en las esfinges y en los relieves tallados en los contrafuertes de las pirámides como en la "Gran Esfinge de la necrópolis de Gizeh" (Figura 1.13). El tratamiento en este tipo de escultura supone un avance en la concepción plástica y formal. El trabajo en bajo-relieves y alto-relieves plantea el concepto de volumen sobre el muro y la superficie vertical como se puede apreciar en la fachada del "Templo de Abu-Simbel" (Figura 1.14) o en las esculturas exentas de los "Colosos de Memnón" (Figura 1.15). Este es un concepto adoptado por los informalistas españoles al potenciar el bulto sobre el plano mediante la utilización de materiales disímiles como mallas metálicas, ladrillos, polvos o arenas en sus creaciones. Los tratamientos y la disposición de una sucesión de imágenes bidimensionales dispuestas por bandas en el plano, en el que la bidimensionalidad contiene una tridimensionalidad en la verticalidad de la pieza, son hechos destacados en la investigación de este proyecto.

El bajorrelieve, sin profundidad visual pero con hundimiento físico, permite realizar un paralelismo con algunas de las primeras piezas realizadas por Manuel Rivera, Juana Francés, Manuel Millares, Luis Feito o Antonio Suárez del grupo El Paso. La superposición de material sobre la superficie vertical que crea una protuberancia real en el que la vista frontal lo concibe como plano pero la lateral como volumen no exento, es elemento formal que se convierte, en las creaciones egipcias, en una de las primeras concepciones de ocupación espacial a partir del plano y fundamental para el esclarecimiento de este estudio.



(Figura 1.13) “Conjunto de las Pirámides de Gizeh”. IV Dinastía



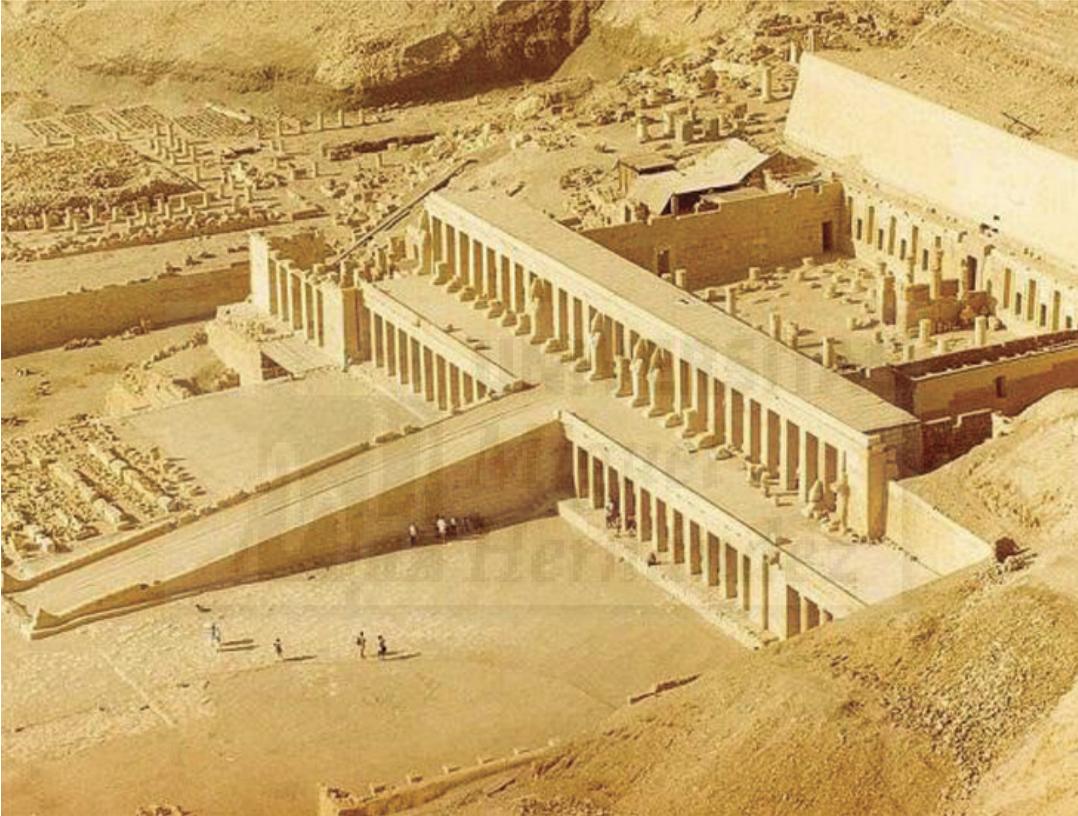
(Figura 1.14) “Fachada del templo de Abu-Simbel”.
Dinastía IXI Ramsés II.



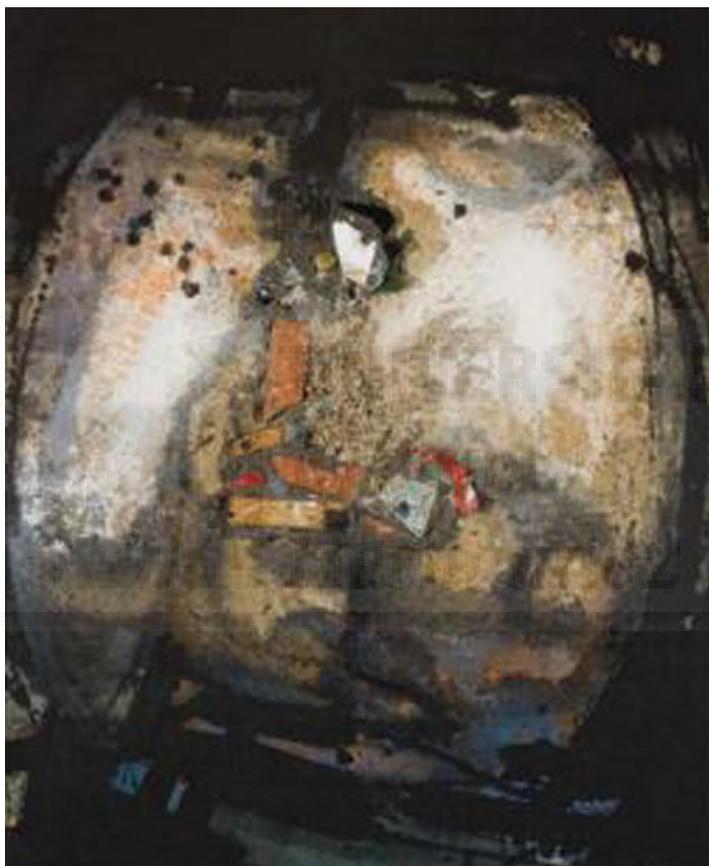
(Figura 1.15) "Colosos de Memnón".

El arte egipcio sostenía la premisa de que la imagen era paralela al objeto real representado, las pinturas y relieves que envolvían las paredes de los monumentos funerarios y templos pretendían interpretar la realidad en el más allá, como se aprecia en el "Templo de Hatsepsut en Deir el- Bahari", de la dinastía XVIII (Figura 1.16). Las tonalidades de los pigmentos y las disposiciones en la verticalidad se delimitaban con líneas remarcadas y precisas; la claridad y la ley de frontalidad inundaba las creaciones, en la que se distinguían únicamente planos laterales y frontales, no necesitaban de una conexión entre los elementos creados, eliminaban la sensación de profundidad.

La obra "Pozo Blanco" (Figura 1.17) creada por Juana Francés en 1962 mediante la incorporación de argamasas, ladrillos y arenas, o la pieza "Pintura" (Figura 1.20) de 1958 de Antonio Suárez, donde las manchas se extienden desde el relieve a la transparencia más pura, comparten la incorporación de densidad en el muro con las tallas egipcias sobre piedra como la "Paleta de afeite" (Figura 1.18), de Narmer 3100 a.C. o con uno de los relieves de la "Tumba de Ramose" (Figura 1.19). Esta técnica del relieve en la superficie vertical desarrollada en la época de Amenofis III invade pórticos, salas y pilares, son el complemento de las grandiosas obras arquitectónicas lo que hacen sumar mayor información al plano vano y dejar lo meramente simbólico a un lado. Esta técnica expresiva se abre a un nuevo lenguaje, de este que la materia se utiliza como elemento base de comunicación.



(Figura 1.16) “Templo de Hatsepsut (Deir el- Bahari)”, dinastía XVIII.



(Figura 1.17) Juana Francés. "Pozo Blanco", 1962.



(Figura 1.18) “Paleta de afeitte”, de Narmer. 3100 a.C. Se trata de una placa tallada en bajorrelieve sobre esquisto verde, cuya principal función era servir de soporte para pigmentos, cremas o aceites. Ambas caras tienen grabado en la parte superior dos cabezas de vaca.



(Figura 1.19) "Relieve tumba de Ramose" (ministro de Amenofis III), 1417-1379 a. C.



(Figura 1.20) Antonio Suárez. "Pintura", 1958.

1.1.3. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO MESOPOTÁMICO.

Otro de los focos de mayor esplendor cultural fue Mesopotamia. Sus trabajos artísticos son un reflejo de la cultura agraria, de su mundo y su formación social. Lo demuestra la evolución en diversas técnicas artísticas en el desarrollo de los muros realizados con ladrillo vitrificado, los recubrimientos en el plano, las ornamentaciones o la estatuaria.

La herencia mesopotámica abarca diversos períodos, que discurren entre el período protohistórico, período protodinástico, período acadio y período neosumerio, tras el que vendrá la época babilónica, la kasita y, finalmente, la asiria. En estas etapas tiene lugar el auge de la arquitectura, la escultura, la pintura y otro tipo de artes aplicadas de las que surgirá una variada producción artística con gran diversidad de materiales de composición táctil y voluminosa.

Uno de los fundamentos de la cultura mesopotámica es la arquitectura, tratada de muy diferente manera como la practicada en la arquitectura egipcia. La causa de la falta de piedra conduce a la utilización del adobe (barro y paja) como material predominante en sus construcciones. Los muros de adobe se resguardan de las inclemencias meteorológicas mediante el encalado y se convierte así, este material, en la base de la talla decorativa de edificios, que se ornamentan con incrustaciones de conchas, marfil o piedras de gran cromatismo junto con creaciones realizadas en arcilla, de carácter iconográfico. Es característico de la época mesopotámica el desarrollo de muros realizados con ladrillo vitrificado.

Estos recubrimientos se apostillan mediante contrafuertes, dispuestos de manera rítmica, convirtiéndose en elementos ornamentales, en los que el resalte de los paneles deja a un lado la superficie plana característica de las creaciones egipcias. La utilización de este tipo de revestimiento de conos cerámicos coloreados ha permitido la conservación de construcciones como el “Templo de la diosa Inanna”⁸ (Figura 1.21), en Uruk, donde la apreciación de su composición textural es fundamento de este estudio.



(Figura 1.21) Decoración muros templo Inanna, Uruk. 3100 a. C.

⁸ “Historia del Arte. Prehistoria y primeras culturas, El Arte Mesopotámico. Fundamentos. La escultura y otras artes” Volumen I. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 221.

El pueblo mesopotámico fue conformando un lenguaje plástico concreto mediante el volumen exento o los relieves, incrustaciones, estatuaria y grabados. La escasez de materia pétreo marcó el desarrollo de la actividad artística mesopotámica, así como el tamaño y la cantidad de creaciones. Las placas utilizadas para el recubrimiento de las tumbas, estelas o vasos tallados, fueron algunas de las técnicas puntuales que se practicaron. Ejemplo de estos empleos son la "Estela de los Buitres" (Figura 1.22) y la "Estatua del intendente Ebih-il" en Mari⁹, o las pinturas del el Palacio de Mari, construidos a lo largo de estos periodos y donde pueden apreciarse de manera específica los volúmenes no exentos.

Durante este periodo también se puede destacar como expresión artística de interés, la elaboración de pequeños sellos grabados con caracteres personales; inscripciones y grafías de volumen.

Las estelas, los kudurrus¹⁰ (Figura 1.23), los brocados, las incrustaciones de piedras o los relieves muestran una evolución en los procedimientos formales referidos al arte mesopotámico. Se concibe entonces, el volumen sobre la superficie como distintivo destacado en este estudio por la relación formal que se establece entre estas ornamentaciones no exentas del panel y las creaciones realizadas por los

⁹ "Historia del Arte. Prehistoria y primeras culturas, El Arte Mesopotámico. Fundamentos. La escultura y otras artes". Volumen I. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 238.

¹⁰ Kudurru. Se denomina kudurru a una estela de piedra grabada, usualmente de forma rectangular con la parte superior redondeada, que se usaba como registro de la solución a una disputa, como registro o delimitación de la propiedad de un terreno o como registro de concesión de privilegios. ("Historia del Arte. Prehistoria y primeras culturas, El Arte Mesopotámico. Fundamentos. La escultura y otras artes". Volumen I. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 247.

artistas del grupo El Paso, donde la materia se trata como elemento propio del lienzo al que se le adhieren, superponen y embadurnan diversos componentes.

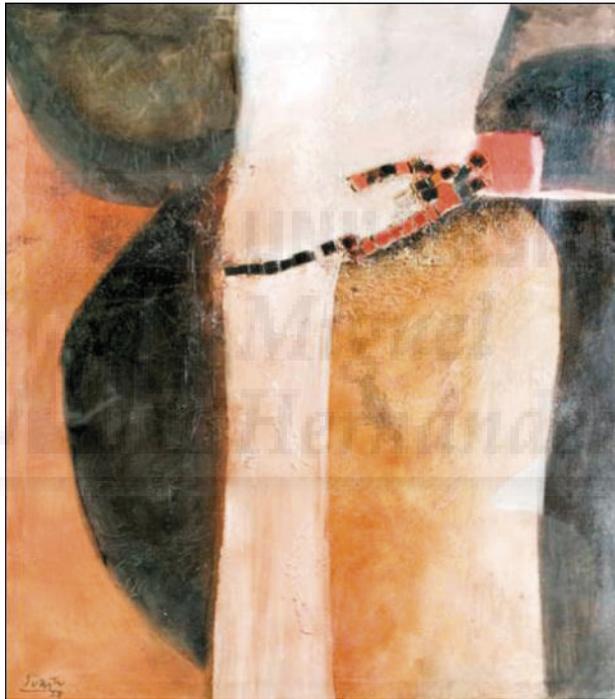
Destaca en relación a la comparativa del estudio, la obra realizada por Antonio Suárez "Pintura" (Figura 1.24) de 1958, por presentar similitudes con las ornamentaciones desarrolladas por los mesopotámicos. En esta obra, Suárez, utiliza como materiales para la elaboración de su obra arena, arcillas, polvos o adobes y mosaicos, provocando que el volumen de materia produzca una inmersión en la tridimensionalidad dentro de la bidimensionalidad del lienzo y el soporte vertical. La incorporación de materiales diversos al muro está presente también en la serie realizada por Juana Francés "El hombre y la ciudad" (Figura 1.25), donde vestigios de ladrillos, cementos y fracciones de elementos, así como materiales ofrecidos por la naturaleza, sobresalen invadiendo el espacio por medio de su incorporación al mural.



(Figura 1.22) "Estela de los Buitres" (detalle), civilización sumeria, h. 2450 a. C.



(Figura 1.23) "Kuduru de Eannashumiddina",
1125 a.C.



(Figura 1.24) Antonio Suárez. "Pintura", 1958.



(Figura 1.25) Juana Francés. "El hombre y la ciudad", 1963.

1.1.4. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO HITITA.

Los pueblos egipcio y mesopotámico dejaron un amplio legado artístico y arquitectónico y crearon un precedente concluyente de lo que fueron las potencias del Próximo Oriente, viéndose las etapas posteriores bajo una constante irradiación cultural en toda la periferia circundante.

Durante los siglos XIV y XIII a.C. en el país de Hatti, en Anatolia, las citadas influencias culturales originaron lo que se denominó Arte Hitita, el cual caracterizó a una de las regiones más destacadas de la zona mediterránea. En la civilización hitita, la arquitectura y la escultura conviven en un terreno compartido, llega a producirse una simbiosis entre ambas. Aunque incidieron en mayor grado en el desarrollo de su arquitectura con la que mostraron un compendio entre las construcciones mesopotámicas y las egipcias; el adobe y muro de piedra se fundían creando continuados muros en los que incorporaban entramados de madera. La verticalidad de los muros arquitectónicos se ve poblada mediante el nacimiento de volúmenes en sus rasos, crean una dimensión más en el plano. Los relieves rupestres junto a los guardianes de las puertas y los ortostatos¹¹ tallados de las edificaciones contemplan la escultura de este período. En este periodo, utilizan por otro lado el relieve, no solo como elemento de expresión y lenguaje completo, sino como elemento recordatorio de tradiciones ajenas y pertenecientes a civilizaciones anteriores. Los disponen en zócalos desiguales y en formas rocosas que eran personalizadas y dotaban de significados característicos y concretos. En estas tallas sobre piedra y adobe predominan las representaciones de carácter

¹¹ Ortostatos. Se denomina ortostato a un bloque o losa vertical de piedra que se incluye en la parte inferior del muro. (“Historia del Arte. Prehistoria y primeras culturas.” Volumen I. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 265.)

político y religioso tratadas mediante incisiones de acentuado volumen. Son realizaciones con cierta monumentalidad y que destacan por sus soportes. En esta cultura se elimina el concepto de superficie plana (donde se realiza la talla), se trabaja directamente sobre el soporte natural, como en paredes rocosas o acantilados, y destaca el relieve de pronunciado bulto con gran técnica y preciso modelado de las puertas de la capital Anatolia, que llegan a ser casi figuras de bulto exento.

En este sentido es posible relacionar el arte hitita y, en especial, los relieves del "Santuario rupestre de Yazilikaya", 2000-700 a.C.¹² (Figura 1.26) con la concepción del volumen que se instauró en la época informalista española, donde la monumentalidad de las obras de Manuel Millares convivía con el grandioso relieve de escarpadas mallas metálicas de las obras de Rivera. Este hecho se observa en "Cuadro", realizado por el primero en 1957 (Figura 1.27), y en "Metamorfosis" (Figura 1.28), elaborado por Manuel Rivera en 1958. Dichas obras escapan de la bidimensionalidad y alcanzan una dimensión que nace entre lo vertical y lo tridimensional. Presentan superficies abruptas, voluptuosas y desgarradas, a modo de soporte natural, trabajadas con la propia materia con la que se concibe el plano vertical.

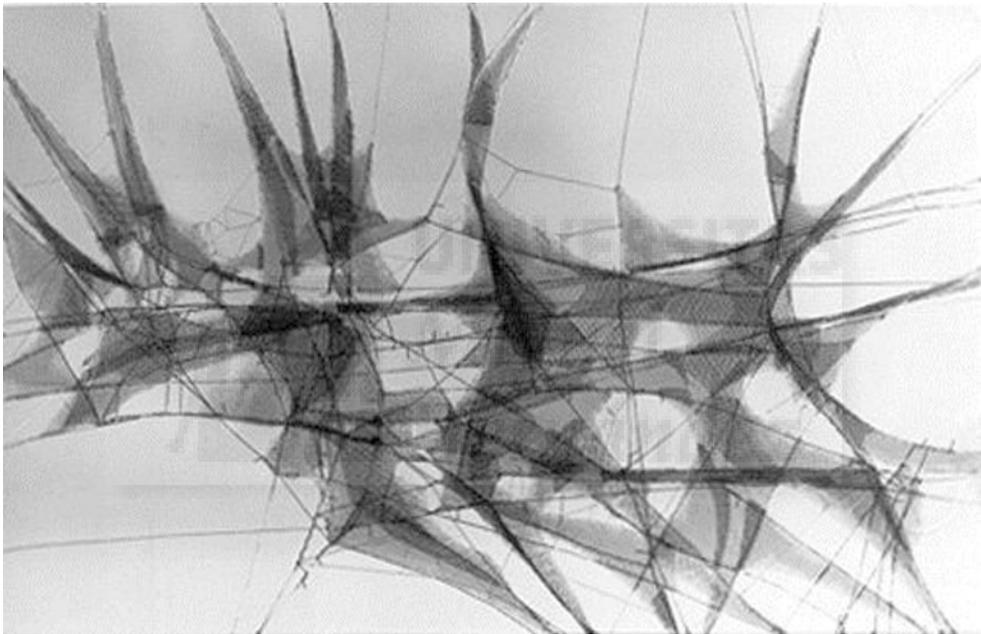
¹² "Historia del Arte. Prehistoria y primeras culturas." Volumen I. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 267.



(Figura 1.26) "Santuario rupestre de Yazilikaya", 2000-700 a. C.



(Figura 1.27) Manuel Millares. "Cuadro", 1957.



(Figura 1.28) Manuel Rivera. "Metamorfosis", 1958.

1.1.5. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO DE ARTE LEVANTINO.

La influencia de Egipto, Mesopotamia y el Reino Hitita tuvo como consecuencia el desarrollo de una cultura determinada en la zona del levante mediterráneo. En ella destaca una mejora artística de la variedad de recursos y técnicas heredadas de las culturas vecinas del Próximo Oriente. Destacan las creaciones en metales y marfil, así como el denominado arte mueble decorativo, en el que se fusionan elementos propios y ajenos.

Frente al copioso desarrollo de la escultura y la ornamentación se presenta una arquitectura no tan proclive, pero que es característica por su excepcional originalidad. Las edificaciones pertenecientes al periodo de Arte Levantino destacan por la utilización de un “aparejo compuesto por adobe sentado y una trama de madera, elevado sobre el refuerzo de ortostatos de piedra del basamento”¹³ . Éste es un método específico de esta civilización, que supone un avance en las adherencias texturales sobre el muro.

Las creaciones escultóricas más relevantes en esta etapa artística son los exvotos, elementos que presentan cierto carácter plástico homogéneo; están realizados en metal (más o menos trabajado) y que presentan gran originalidad y variedad. Destaca el ornamento de un lecho en marfil del siglo XIV a.C. o la escena de caza en un plato repujado en oro, del siglo XIV-XIII a.C. La escultura levantina muestra cierto influjo asirio e hitita lo que supone un desarrollo formal múltiple. Prueba de ello es la utilización de ortostatos o la incorporación de animales en puertas y pórticos

¹³ “Historia del Arte. Prehistoria y primeras culturas. Arte de levante. Florecimiento II Milenio”. Volumen I. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 273.

como leones guardianes, ejemplificado en el "Palacio de Kapara en Guzana, actual Tell Halaf" (Figura 1.29), que responde a la mayor muestra escultórica de esta etapa.



(Figura 1.29) "Fragmento ortostato Tell Halaf", VI milenio a. C.

En el arte Levantino el volumen se trabaja de manera plana, con poca dimensión y se aleja de los grandes relieves hititas. Estas manifestaciones artísticas están relacionadas con algunas de las creaciones españolas de los cincuenta, como podemos hallar en la obra "Sin título" (Figura 1.30) realizado por Luís Feito en 1957, en la que predominan los tonos grisáceos con protuberancia de masa sobre el plano vertical o en uno de los primeros trabajos de Antonio Saura, "Lola" (Figura 1.31), realizado en 1956 y de similar tonalidad (blanco, gris y negro). En éstos se comienza a dar importancia al tratamiento de la pincelada mediante los empastes y el gesto pronunciado. Se sugiere un nuevo espacio en el cuadro mediante un replanteamiento espacial.



(Figura 1.30) Luís Feito. "Sin título", 1957.



(Figura 1.31) Antonio Saura. "Lola", 1956.

1.1.6. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO PREHELÉNICO Y LA CONCEPCIÓN DEL ARTE CLÁSICO.

Al referirse a las primeras culturas, destaca la proliferación del arte prehelénico o lo que se puede denominar la prehistoria griega. Poblaciones como Micenas, Troya, Creta, las islas del mar Egeo o Chipre, consolidadas entre el 3000 y el 1200 a.C., configuran una amalgama de razas, costumbres y estilos dispares entre sí pero configuran lo que posteriormente será el mundo griego, que se concibe como la consagración del arte clásico.

Respecto a lo que se denominó por los historiadores la Edad de Bronce griega, existen tres períodos que se relacionan con el lugar geográfico en el que se desarrollaron: cicládico (islas del Egeo), heládico (continente griego) y minoico (Creta). La situación geográfica conlleva una consolidada cultura en la que las minas de plata y plomo, las canteras de mármol y la pesca (ganaderías y agricultura en menor grado) suponen las fuentes de riqueza e intercambio. Se constituye pues, una civilización basada en el comercio, el transporte y las materias en sí mismas.

En este período prehelénico destaca el desarrollo artístico y cultural por su innovación estética, alejada de las creaciones de culturas coetáneas. La estructura social se basa en los llamados palacios que constituyen el centro de finanzas, administración y religión. Destaca en el período minoico el "Palacio de Cnosos" (Figura 1.32) del rey Minos, por su estructura arquitectónica y por la ornamentación de las diversas salas de máximo interés para este estudio por sus aportaciones a la configuración volúmica no exenta.



(Figura 1.32) "Cámaras reales", Palacio de Cnosos del rey Minos. 2000 a. C.

Las obras del período prehelénico y las obras informalistas comparten de manera formal y conceptual una relación: el material es la obra en sí misma que aporta la consistencia a la creación. La manera de concebir las formas, los volúmenes, las texturas y las superficies por medio de elementos naturales, presenta similitudes concretas entre el arte griego y, por ejemplo, la obra de Manuel Rivera "Composición IV" (Figura 1.33), realizada entre 1956 y 1957. En ella las mallas metálicas remendadas, recosidas y yuxtapuestas, componen una protuberancia o bulto sobre el plano similar a los repujados en metal del "Vaso Vafio" (Figura 1.34).

En las artes plásticas destaca la pintura mural o el fresco, en ellos los colores se realizan al temple sobre una capa aún fresca en la que se disponen colores mediante pinceles o espátulas. Por otro lado, los volúmenes en las superficies y las tallas de bulto redondo que pueden apreciarse en la estatuilla realizada en mármol denominada "Tañedor de lira de Keros" (Figura 1.35), realizados mediante incisiones, martilleados o modelados, recuerdan a las masas de materia desarrolladas en obras como la de Luis Feito "Número 148" (Figura 1.36), de 1959. En esta obra los empastados provocan salientes en el muro que recuerdan a paredes encaladas o cortezas, que crean ocupaciones en el espacio.



(Figura 1.33) Manuel Rivera. "Composición IV", 1956-57.



(Figura 1.34) "Vaso Vafio". Arte Prehelénico. Se trata de un vaso de pequeño tamaño realizado con la técnica de repujado sobre material noble.



(Figura 1.35) "Tañedor de lira de Keros", mármol. Período cicládico.

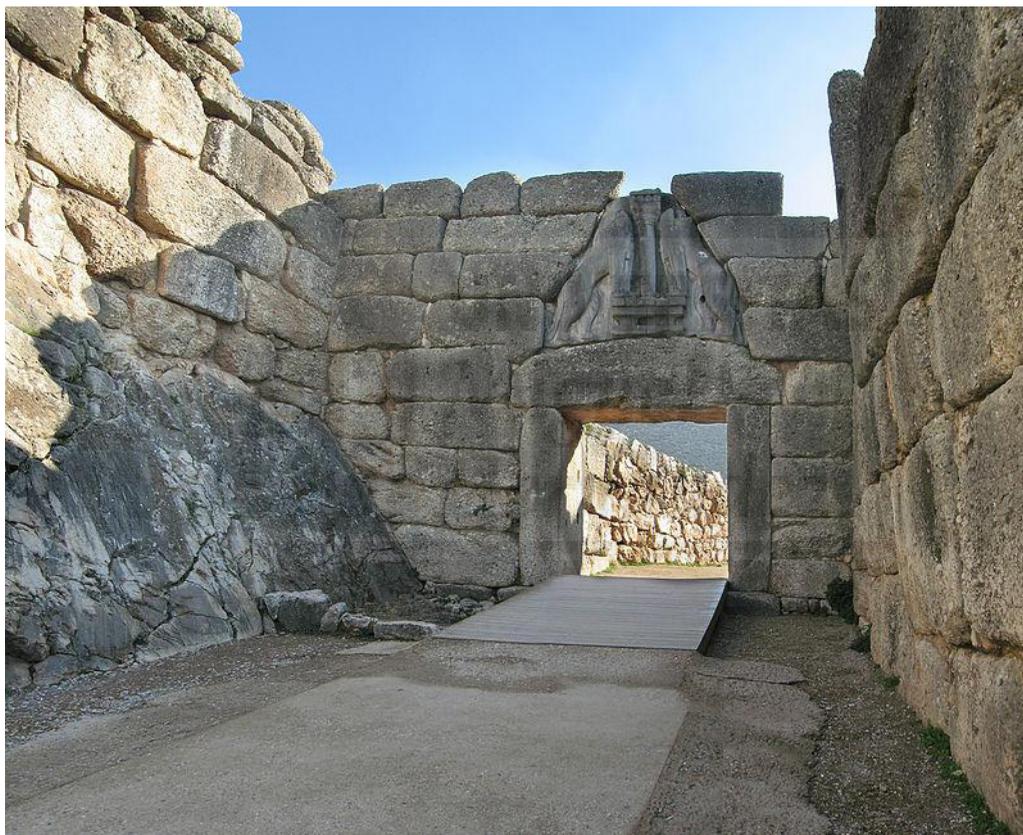


(Figura 1.36) Luis Feito "Número 148", 1959.

Tanto en el período cicládico, el heládico como en el minoico la plástica está íntimamente ligada al desarrollo de la civilización. Entre las diferentes etapas existen diferencias considerables en relación a la temática, pero lo que es fundamental para el presente estudio es el desarrollo del relieve, del volumen no exento sobre la superficie; ya sea a gran formato, como se ha presentado en templos y edificaciones prehelénicas como el gran relieve de “La Puerta de los Leones de Micenas”¹⁴ (Figura 1.37), o como en estatuillas o tablillas de pequeño formato y en la orfebrería. Ésta última supone una de las máximas manifestaciones de la época prehelenística, trabajada empleando metales nobles mediante distintas técnicas, como el repujado y el granulado. Destaca para este trabajo las técnicas de orfebrería del “Vaso de los segadores” (Figura 1.38) y las realizadas en diademas, empuñaduras o sellos de oro.

La aportación del relieve a la superficie que supone el desarrollo artístico de las culturas mediterráneas mediante los pictogramas, los jeroglíficos y las tableteas inscritas por medio de incisiones en el plano, presenta paralelismos con las obras de Manuel Millares, en las que el volumen se produce por la superposición y entrecosido de la arpillera. Donde el muro es perforado, reforzado, rasgado y convertido en obra, como se aprecia en “Cuadro número 2” (Figura 1.39) de 1957.

¹⁴ “Historia del Arte. Prehistoria y primeras culturas. Arte Prehelénico. Arte minoico”. Volumen I. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 304.



(Figura 1.37) “Relieve Puerta de los Leones de Micenas”. S. XIII a. C. Destaca por la talla en alto relieve sobre piedra caliza de dos leonas en pose heráldica, dispuesta en la parte superior de la entrada.



(Figura 1.38) "Vaso de los segadores". Arte Prehelénico.



(Figura 1.39) Manuel Millares. "Cuadro número 2", 1957.

1.1.7. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO GRIEGO, DEL SIGLO VII AL I A. C.

Tras la desaparición de la cultura micénica, se origina una nueva civilización en Grecia, con un desarrollo artístico concreto, denominado Arte Griego. Sus estadios evolutivos abarcan desde el arcaísmo hasta el barroquismo helenístico, lo que propicia la existencia de lo que ha sido denominado como la consagración del arte clásico. Se establecen tres momentos concretos; infancia, madurez y senectud, que corresponden a un primer periodo que abarca del siglo VIII a. C. hasta el siglo VI a. C. catalogado como geométrico y arcaico, un segundo periodo que tendrá su centro cultural en Atenas, llamado clásico y que se desarrolla del siglo V al siglo IV a. C. y un último estadio que comienza en el siglo IV a. C. y finaliza en el año 323 a. C. acuñado como arte helenístico.

Los inicios de la cultura y por lo tanto del arte griego datan hacia el siglo XII a.C., las creaciones más significativas de esta civilización son la arquitectura, la escultura de pequeño tamaño, el relieve y la cerámica.

Entre las creaciones plásticas griegas del primer período cultural, destacan el relieve y las pequeñas estatuillas, creadas en la etapa geométrica, de marfil, terracota, piedra, bronce¹⁵ (realizadas mediante el proceso de cera perdida/molde) y madera. Destaca a su vez el desarrollo de la disciplina cerámica en este mismo periodo con características geométricas y esquemáticas y decoración pictórica (motivos lineales, espirales y curvas y de lectura horizontal con ordenación vertical) sobre la superficie de las vasijas, añadiéndole un juego de vacíos y llenos

¹⁵ "Historia del Arte. Arte Griego. Arte arcaico. Civilizaciones del mundo antiguo" Volumen II. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 342.

en los que el volumen aparece como elemento decorativo, con un bicromatismo¹⁶ característico.

Hacia mediados del siglo VII a.C. los cambios producidos en los ámbitos social y económico provocan la evolución al denominado arte arcaico, en el que la arquitectura tiene un gran peso ya que se desarrollan los llamados órdenes arquitectónicos (dórico, jónico y corintio) de construcción similar o idéntica, en las que la decoración es la que marca el orden al que pertenecen y es el volumen sobre el plano.

Se distinguen pues, el orden dórico¹⁷ cuyo nacimiento se origina en la Grecia continental y occidental, en el Peloponeso (Argos, Corinto, Sicilia y sur de Italia), caracterizado por la dependencia de las estructuras de madera de antaño. Concretando la existencia de templos dóricos en la época arcaica en las zonas más occidentales, siendo un ejemplo de ello el "Templo de Hera" (Figura 1.40) en Paestum, en el siglo VI a. C. Seguidamente debemos citar el orden jónico¹⁸, originario de las islas y costas de Asia Menor, con gran movimiento comercial, edificaciones de gran monumentalidad con columna y capitel denominado eólico, con modificaciones respecto al orden dórico en el acabado del edificio

¹⁶ Bicromatismo. Este término se refiere a la utilización del color castaño oscuro sobre el fondo de color de la cerámica. ("Historia del Arte. Arte Griego. Arte arcaico. Civilizaciones del mundo antiguo" Volumen II. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 53).

¹⁷ "Historia del Arte. Arte Griego. Arte arcaico. Civilizaciones del mundo antiguo" Volumen II. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 54.

¹⁸ "Historia del Arte. Arte Griego. Arte arcaico. Civilizaciones del mundo antiguo" Volumen II. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 57.

y en la decoración. Existiendo las principales modificaciones en las columnas, entablamento y capiteles, creando dos tipos de soporte vertical, la columna en sí y las cariátides (estatuas de mujeres que hacen la función de la columna). Contemplando el "Tesoro de Sifnios" (Figura 1.41) como ejemplo de orden jónico en la época arcaica. El último de los órdenes griego, corintio¹⁹, combina elementos jónicos con un capitel de hojas de acanto, teniendo en cada una de sus caras el mismo diseño y rigidez formal procedente del orden dórico.



(Figura 1.40) "Templo de Hera", 460 a. C.

¹⁹ "Historia del Arte. Arte Griego. Arte arcaico. Civilizaciones del mundo antiguo" Volumen II. Club Internacional del libro. Madrid, 1992. Página 59.

Al hablar del arte arcaico, el interés formal se centra en la escultura, dejando a un lado la pintura en tablilla o la pintura mural, de escasos ejemplos encontrados, deteniéndonos para su estudio en la decoración de las tumbas y en la cerámica, diferenciada también por los tres órdenes.

La escultura arcaica puede dividirse en dos grandes agrupaciones, una, que responde a esculturas de carácter cultural y funerario, y otra que incluye figuras decorativas, relieve de metopas, frisos y elementos arquitectónicos como arcosonados, basas y dinteles.



(Figura 1.41) "Tesoro de Sifnios". 525 a.C.

La escultura exenta no es la única creación escultórica dada en este período, ya que destacan los relieves de las estelas²⁰ funerarias y las figuras criselefantinas²¹. Donde las extremidades y la cabeza, partes sobresalientes del cuerpo, se trabajaban aparte y posteriormente se unían a la base de madera, siendo pues estas creaciones escultóricas no exentas un punto de inflexión en nuestro estudio. Creaciones con volumen no exentas a la superficie comprenden en la época arcaica un modelo que se repetirá a lo largo de la historia del arte y que encontrará un patrón similar en creaciones realizadas a partir de los años cincuenta en España. La superposición de materiales y formas creando lo que en el siglo XX se comprendían como trabajos de assemblage, collage o creaciones informalistas muestran la conexión existente a lo largo de la evolución del arte desde las primeras manifestaciones artísticas hasta nuestros días. Por ello la necesidad existente en la época informalista por algunos de los componentes del grupo El Paso, en la creación de una nueva dimensión en el plano se ve reflejada en creaciones anteriores con las que a nivel formal existe cierta relación pero no a nivel conceptual.

²⁰ Estelas. Formaban parte de los monumentos funerarios con base pétreo y sobre las que se levanta una pilastra con capitel rematado con una esfinge. Se presentan como una creación en relieve con imágenes relacionadas con el difunto. ("Historia del Arte. Arte Griego. Arte arcaico. Civilizaciones del mundo antiguo" Volumen II. Club Internacional del libro. Madrid, 1992 Página.111).

²¹ Figuras realizadas en marfil y oro, sobre armaduras de madera en las que se crean volúmenes sobre la superficie mediante arcilla y yeso, que se cubrirán con oro o plata ("Historia del Arte. Arte Griego. Arte arcaico. Civilizaciones del mundo antiguo" Volumen II. Club Internacional del libro. Madrid, 1992 Página.123.)

Desde el 480 al 323 a.C. se data el período de arte griego denominado clásico, surgido tras las guerras médicas, que propiciaron el desarrollo del mundo helénico disímil al pasado período arcaico. La consolidación política y económica de las principales ciudades-estado (Atenas, Esparta, Tebas), trajo consigo un cambio artístico tanto formal como conceptual. El arte deja de ser forma para ir más allá y convertirse en reflexión teórica e intelectual. Acercando pues este período al análisis de la obra que atañe esta investigación, el concepto y la intencionalidad de las creaciones conecta claramente con las obras artísticas del grupo El Paso.

La plástica clásica responde a un compendio de obras no conocidas como originales, puesto que gran parte de ellas desaparecieron, y lo que ha llegado a nuestros días han sido copias romanas o helenísticas. En la escultura clásica destacan las copias de los grandes artistas como Mirón, Fidias o Policleto, la gran mayoría de los originales eran obras realizadas en bronce en contraposición a las copias realizadas en piedra. En el período clásico podemos establecer tres estilos; el severo²² (480-450 a.C.), el clasicismo del siglo V y el clasicismo del siglo IV.

La escultura clásica comprende no sólo los relieves o las manifestaciones exentas, también debemos destacar las esculturas arquitectónicas en los relieves de metopas y frisos, similar en cierto modo a los relieves votivos y funerarios

²² Estilo severo. El primero responde a las creaciones realizadas tras las guerras médicas, y como su denominación indica cuerpo y rostro adquirieron una posición de cierta severidad, pero alejada cada vez más de la frontalidad y rigidez que las precedía en la época arcaica. ("Historia del Arte. Arte Griego. Arte arcaico. Civilizaciones del mundo antiguo" Volumen II. Club Internacional del libro. Madrid, 1992 Página.131.)

comentados a priori. Sirviendo de ejemplo los pedimentos y frisos del “Templo de Zeus en Olimpia”²³ (Figura 1.42), en los que las figuras se adaptan a las formas, y la disposición y escenografía demuestran su identidad clásica aunque con cierta rigidez arcaica.

La escultura arquitectónica en Olimpia como el Rapto de Ganimedes (480-470 a.C.) realizada en terracota, también ofrece una llamada de interés para este trabajo. Asimismo cabe resaltar los relieves realizados en este periodo en lápidas funerarias, metopas, frisos y pedimentos (“Cariátides de Erecteion” (Figura 1.43)). Del mismo modo, durante esta época las estelas funerarias y los relieves votivos aumentan el tamaño de sus figuras con formas prácticamente exentas de su soporte (monumento funerario de Aristonauta, h. 310 a. C.). En relación a la escultura arquitectónica, destacan dos edificaciones: el “Templo de Asclepio en Epidauros” y el “Mausoleo de Halicarnaso”, que se caracterizan por el uso de la técnica de paños mojados.

El Arte helenístico es el último de los artes desarrollados en la época griega, data del 323 a. C. (fecha de la muerte de Alejandro) aunque se originó con cierta anterioridad. Esta etapa es consecuencia de la progresiva decadencia de la ciudad-estado griega, debido a repartición del imperio tras su muerte a sus generales creando diversos reinos. Este hecho repercutió en la cultura y en el arte,

²³ “Historia del Arte. Arte Griego. Arte arcaico. Civilizaciones del mundo antiguo” Volumen II. Club Internacional del libro. Madrid, 1992 Página 128.

produciéndose dos fenómenos: la internacionalización de las formas griegas y la adaptación de las mismas a contextos culturales distintos de los griegos.

El desarrollo de la plástica helenística se convierte en fuente principal de inspiración para el arte romano, en especial la escultura y la técnica de la estatuaria, que se caracteriza por un cambio en la manera de entender el arte, se orienta a reproducir la realidad, las figuras son representaciones directas del entorno. Las esculturas muestran personajes como niños, enanos o viejos en actitudes cotidianas y a nivel temático se prioriza el sentimiento.



(Figura 1.42) “Templo de Zeus” en Olimpia, siglo VI a.C.



(Figura 1.43) "Tumba de Cécrope". Seis figuras de muchachas de tamaño superior al natural que sirven de pórtico elevado. Están esculpidas en diversas actitudes y con peinados diferentes.

En este episodio de escultura helenística en relación al estudio, se analiza la escultura arquitectónica de igual modo que las figuras exentas, con características distintivas por su organización territorial, identificando así diversas escuelas (la de Rodas, la de Pérgamo, la de Alejandría o la Ática) que pueden agruparse en dos tendencias, las que continúan la tradición griega y las que incorporan mayor influencia oriental. El primer grupo tiene como ejemplos más representativos la "Victoria de Samotracia" o la "Venus" y el "Poseidón" (Isla de Melos), con connotaciones de la escultura clásica por temática y por desarrollo técnico y formal. Por otro lado, en el segundo grupo destaca "Laoconte", el conjunto del "Toro de Farnesio" o el "Altar de Zeus de Pérgamo", con tendencias más realistas en relación a la representación del movimiento y lo pasional.²⁴

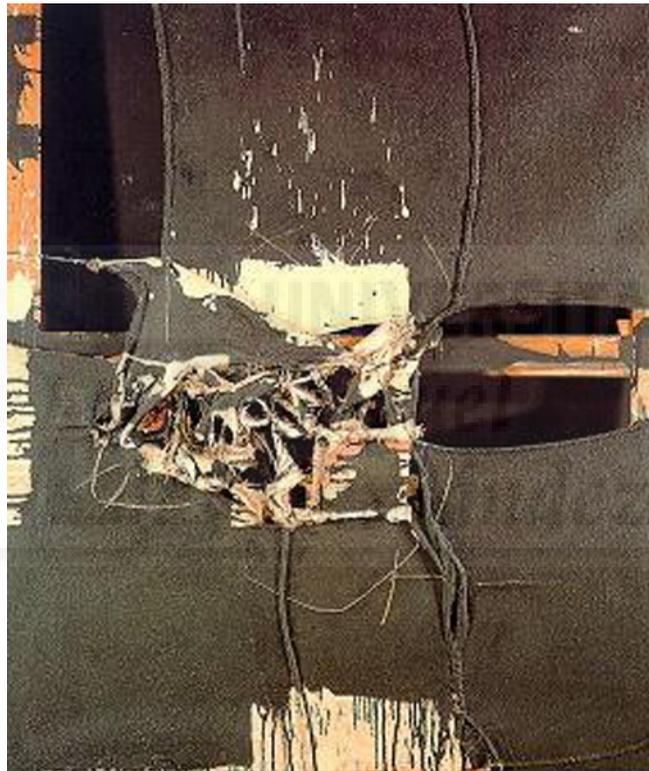
Las acciones artísticas desarrolladas durante la época griega suponen una evolución en los tratamientos formales y plásticos del muro o paño. Este hecho produce una necesidad de análisis respecto a la concepción de la superficie vertical. Los relieves (bajos, medios y altos) realizados tanto en espacios exteriores, como parte de las arquitecturas o en las zonas interiores, son volúmenes no exentos integrados en el muro. Esta acción disminuye por un lado la concepción de tercera dimensión y aumenta por otro, el aumento de la bidimensionalidad. Esta adecuación de formas o bultos sobre la verticalidad origina un juego de concavidades y convexidades que presenta un movimiento constante en el plano.

²⁴ "Historia del Arte, Volumen II." Arte Griego. Arte arcaico. Civilizaciones del mundo antiguo. Ed. Club Internacional del Libro. Madrid, 1992. Página 137.

La creación de formas dinámicas en el espacio ofrece posibilidades diversas en relación a los procesos de creación, ya sea por descomposición o por recomposición de masas. Este planteamiento en relación a los volúmenes supone uno de los orígenes del informalismo español, debido a la influencia que han ejercido mundos tan lejanos como el griego. Las expresiones espaciales y por lo tanto estéticas y formales han supuesto múltiples estudios informalistas y matéricos. Obras como las de Manuel Millares pertenecientes a la serie "Homúnculos" (Figura 1.45) o las de Juana Francés de la serie "El hombre y la ciudad" (Figura 1.44), en las que los volúmenes sobresalen del plano, donde no hay arriba o abajo, derecha o izquierda y donde la importancia recae en el diálogo entre las masas, los empastes y la textura, suponen la revelación de los artistas españoles de los años cincuenta, en concreto en El Paso. Creadores de un nuevo lenguaje alejado de la planicie pictórica, estableciendo una línea imperceptible entre la pintura y la escultura.



(Figura 1.44) Juana Francés. "El hombre y la ciudad", 1963.



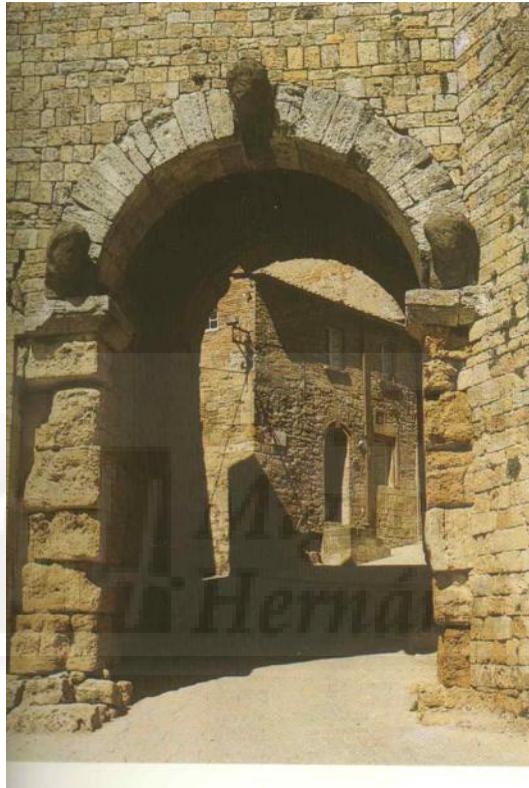
(Figura 1.45) Manuel Millares. "Cuadro nº 12" (Homúnculo), 1960.

1.1.8. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO DE ARTE ETRUSCO.

La cultura etrusca ha destacado por la marcada influencia oriental representada en sus creaciones artísticas, abarca desde el siglo VIII a. C. hasta el siglo I a.C. El territorio que ocupa se extiende por las costas orientales de la isla de Córcega y por la franja costera de Nápoles a Roma y se establecen diversos periodos evolutivos. Un primer periodo orientalizante (del VII a. C. hasta el VI a. C.) con motivos ornamentales de origen jónico oriental, un segundo periodo arcaico (del VI a.C. hasta el 490 a. C.) de influencia griega más latente y con gran originalidad, un tercer periodo clásico (del 490 al 350 a. C.) de influencia romana y un último periodo helenístico (del IV a. C. al II a. C.) que se convierte la etapa de decadencia.

El desarrollo del arte etrusco se caracteriza por las creaciones arquitectónicas y por un desarrollo concreto en relación a la plástica tanto en la escultura como en la pintura. La arquitectura se presenta en dos vertientes: las construcciones civiles y defensivas y las religiosas y funerarias. De ambos procesos se conservan escasas estructuras debido a la utilización de materiales perecederos (suelen utilizar materiales como madera, ladrillos y tapial y piedras de baja calidad en refuerzos) en todas aquellas construcciones no funerarias o murallas. En relación a éstas últimas destaca su estructura y realización a partir del denominado aparejo ciclópeo²⁵ y la disposición de grandes puertas de acceso, cerradas en la parte superior por arcos dovelados de medio punto. Ejemplo de este tipo de arcos lo encontramos en la "Puerta del Arco" (Figura 1.46), considerado de auténtica innovación y que supone el desarrollo de la bóveda de empuje.

²⁵ Aparejo ciclópeo. Grandes piedras sin desbistar, dispuestas a modo de hileras y sin ningún elemento de cohesión como cal o mortero, entre ellas. ("Historia del Arte. Civilizaciones del mundo antiguo. Arte Etrusco" Volumen II Ed. Club Internacional del Libro. Madrid, 1992. Página 147)



(Figura 1.46) "Puerta del Arco". Destaca esta puerta por los volúmenes dispuestos en el arco, debido a la disposición de las piedras y al capitel sencillo de características dóricas.

La arquitectura religiosa, y en especial los templos, se caracterizaban por considerarse los edificios más significativos. Se alzaban sobre un podio de piedra y estaban orientados a verse únicamente de frente, donde tenían su entrada por medio de una escalinata. Este tipo de construcciones es clasificado bajo un nuevo orden denominado toscano, por la utilización de un tipo de columna conocida como columna toscana²⁶. En relación al desarrollo en la superficie vertical de estas edificaciones destaca la cubierta realizada en estuco o con placas de terracota decorada con policromía (denominadas por Vitrubio antepagmenta), dispuestas a modo de friso. Esta decoración supone junto con la colocación de figuras de terracota sobre los basamentos y el interior de las tumbas uno de los grosores sobre el plano desarrollados por el arte etrusco. La "Tumba de los relieves" (Figura 1.47) del siglo IV a. C. en Cerveteri, presenta una nueva concepción en relación al bulto sobre el muro, ya que concibe el objeto como parte del paño mediante la disposición de enseres y utensilio propios de la vivienda, acción que recuerda a los assemblages desarrollados en el siglo XX. La disposición de estos relieves en paredes y techos tiene por tanto similitudes concretas con las creaciones de artistas pertenecientes al grupo El Paso, ejemplo de ello es la obra "Composición" (Figura 1.48) del año 1956 realizada por Rafael Canogar. Esa obra muestra potentes cargas de masa con grumos que crean diversos grosores en la superficie pictórica potenciando el volumen sobre el plano.

²⁶ Columna toscana. Columna realizada en madrea que combina elementos de los órdenes griegos, como la basa jónica y el capitel dórico. El fuste es liso, sin estrías y no presenta en los primeros tiempos éntasis. ("Historia del Arte. Civilizaciones del mundo antiguo. Arte Etrusco" Volumen II Ed. Club Internacional del Libro. Madrid, 1992. Página 143.)



(Figura 1.47) "Tumba de los relieves" del siglo IV a. C.



(Figura 1.48) Rafael Canogar. "Composición" 1956.

La plástica etrusca que abarca escultura y pintura, presenta manifestaciones de elaboración original aunque con cierta influencia griega. La escultura muestra creaciones realizadas en cobre, bronce o terracota, con características concretas y sin intención de retratar la realidad pero con ademanes en las figuras cotidianos. Se establecen dos etapas: la arcaica (siglos VII a. C. y IV a. C.) y la helenística (del siglo IV a. C. al siglo I a. C.) en la época arcaica destacan las figuras con rostro con ojos almendrados, pelo rizado, pómulos prominentes y sonrisa arcaica, el cuerpo muestra gran rigidez pero con movilidad en los brazos. En la segunda etapa se desarrolla una escultura de carácter más exento perteneciente a las creaciones funerarias y arquitectónicas, en la que destaca la escultura funeraria por el desarrollo de relieves en el interior de las tumbas, así como sarcófagos figurados. En relación a los volúmenes exentos de la "Loba capitolina" (Figura 1.49) realizada en bronce es uno de los ejemplos más destacados en este periodo.

Las pinturas desarrolladas en la época etrusca destacan en este estudio por las similitudes con las pinturas parietales prehistóricas y a su vez con las realizadas por artistas pertenecientes a El Paso. El color se aplica directamente sobre la pared rocosa y en ocasiones estas paredes son estucadas. En ocasiones se realizan grabados e incisiones con puntas metálicas sobre las superficies realizando contornos que posteriormente se colorearán en rojos, negros, azules, verdes y blancos mediante tintas planas. Se distinguen los mismos periodos que en la escultura y se muestran escenas de carácter mitológico, de la vida cotidiana y

combates de guerreros así como el desarrollo de la técnica del escorzo. En este aspecto destaca la "Tumba de los Augures" (Figura 1.50) (530-520 a. C. necrópolis de Tarquinia) por el tratamiento del muro que presenta paralelismos tales como los pigmentos y el tratamiento de la superficie a la que se le porta un volumen sobre el plano con la obra "Pintura" (Figura 1.51) de 1959 de Antonio Suárez.



(Figura 1.49) "Loba capitolina". Primera mitad del siglo V a. C. Gemelo Rómulo y Remo de 1471 y 1509.



(Figura 1.50) "Tumba de los Augures", 530-520 a. C. Necrópolis de Tarquinia. Frescos realizados sobre el muro de carácter bidimensional pero con volumen no exento debido al muro.



(Figura 1.51) Antonio Suárez. "Pintura", 1959.

1.1.9. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO DE ARTE ROMANO.

Las manifestaciones artísticas romanas tienen un gran grado de influencia helenística con desarrollos claramente originales romanos como el retrato, la arquitectura o el relieve historiado. En el arte romano se desarrollan tres grandes etapas: una primera (entre el 509 a. C. y el 27 a. C.) con una progresiva configuración social, artística y cultura; una segunda (del 27 a. C. al 14 d. C.) denominada alto imperio y que destaca por ser el momento del gran arte romano; y una última etapa (del 192 al 95) llamada bajo imperio. El arte practicado en este tiempo abarca toda la cuenca mediterránea, el sur de Inglaterra y la parte más meridional de Centro-Europa.

El desarrollo artístico de esta época ha tenido una gran trascendencia en el tiempo. La arquitectura y la plástica tienen un gran valor cultural por la aportación tanto artística como técnica. La arquitectura romana ha supuesto la base de las construcciones medievales, renacentistas o de cualquier época por el desarrollo de sus formas, métodos y técnicas edilicias. Se caracteriza por la grandiosidad de sus construcciones así como por la normalización de sus técnicas, creando una unicidad en todo el imperio mediante la creación de un tratado de arquitectura clásica realizado por Marco Vitrubio Polión, que ha llegado hasta nuestros días como "Los diez libros de arquitectura". De igual modo tipifican los diversos materiales y elementos característicos de la construcción y los designaron con el nombre general de opus cada uno de ellos designa un tipo de obra concreta (sillares, morteros, etc.).

Las construcciones romanas abarcan construcciones civiles y conmemorativas así como religiosas identificadas con diversas tipologías en las que destacan los templos, los teatros o los monumentos funerarios. Además crearon nuevas concepciones gracias al desarrollo de nuevas técnicas como los arcos triunfales, los anfiteatros, los foros, los puentes, las termas, los circos, santuarios, las basílicas, los palacios, los acueductos, naumaquias o las calzadas pudiendo ser más austeros o más suntuosos dependiendo de su uso. Adaptaron los órdenes griegos y el etrusco y realizaron modificaciones que se consolidan con cinco órdenes arquitectónicos. El primero, el orden dórico romano, eleva la columna a dieciséis módulos, añade un talón al ábaco, adorna su garganta, tiene el astrágalo en forma de junquillo que rodea al fuste y debajo de la corona de la cornisa lleva dentículos. El segundo orden corresponde al jónico, donde se reduce el tamaño de las volutas, se adorna más el capitel, se eleva la proporción del fuste y, en ocasiones, se elimina el astrágalo. En el tercero de los órdenes, denominado corintio, abundan las hojas de canto y es el más florido. El cuarto lo constituye un orden que presenta similitudes al jónico y corintio pero que posee más cantidad de adornos; dispone de cuatro volutas, hojas de acanto sin cálculos. Por último, el orden etrusco, que no aporta ninguna modificación respecto al original. Estas evoluciones en los órdenes suponen un punto de atención en el estudio al presentarse como volúmenes con gran extrusión con los que se alcanza, en ocasiones, el bulto redondo. Las adhesiones a la columna, es decir al plano vertical, proporcionan una tridimensionalidad soldada al muro que es similar en concepto y forma a las obras de Manuel Rivera como

“Orpheo” (Figura 1.53), de 1961, en las que las telas metálicas tejidas confirman la creación de un nuevo arte con analogías estructurales similares a los órdenes arquitectónicos romanos, puesto que la malla puede quedar prácticamente exenta de igual modo que las volutas o las hojas de acanto (Figura 1.52).



(Figura 1.52) Capitel corintio.



(Figura 1.53) Manuel Rivera. "Orpheo", 1961.

La plástica romana presenta una notable herencia de la Grecia helenística. Las creaciones griegas (esculturas, pinturas o mosaicos) se adoptan como modelos para realizar posteriores reproducciones, lo que origina la industria de la copia. Cabe destacar que la obra escultórica original radica en retratos fisiológicos, relieves historiados y narrativos, y en decoraciones en estuco. Los retratos romanos, realizados en materiales diversos como terracota, mármol, bronce o piedra, son bultos exentos en los que se pretende reflejar con la mayor fidelidad posible las características del personaje. Destaca el retrato "Julio César" (Figura 1.54) en mármol, realizado hacia el 50 a. C. Es junto al retrato donde destaca el relieve por su originalidad y grandiosidad. También son de importancia las temáticas realistas y su narración mediante la representación de actividades concretas o acontecimientos sucedidos, que producen un recuerdo en el espectador. En este periodo destaca el relieve "Sacrificio de Marte" (Figura 1.55) (anterior al 107 a.C.) realizado en mármol, y "Ara Pacis" (Figura 1.56) realizado entre el año 13 y el 9 a.C., piezas que muestran la creación de volúmenes semi-exentos en el plano vertical. Este tipo de tratamiento en frontales, tanto en las zonas interiores de las edificaciones como en las exteriores, muestra un manejo de las formas y de los espacios ya que por medio de concavidades y convexidades definidas producen un diálogo con el espectador. El empleo de elevaciones de materia sobre el muro desarrollado y ampliado por el arte Romano fundamenta la intencionalidad informalista de producir un entorno concreto, como sucede con la obra "Comunidad de propietarios apartamentos y locales" (Figura 1.57) realizada

por Juana Francés en el año 1966. Esta obra rebasa el concepto pictórico ya que muestra nuevos tratamientos formales alejados de la bidimensionalidad del cuadro y potencia una atmósfera con dimensión perdida.



(Figura 1.54) "Julio César",
50 a. C.



(Figura 1.55) "Sacrificio de Marte",
anterior al 107 a.C.



(Figura 1.56) "Ara Pacis" ,13-9 a.C.



(Figura 1.57) Juana Francés. "Comunidad de propietarios, apartamentos y locales", 1966.

1.1.10. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO DE ARTE MESOPOTÁMICO, ETAPA ASIRIA.

Las acciones artísticas sobre el muro en el periodo mesopotámico responden a las creaciones asirias mediante construcciones de palacios y templos de gran monumentalidad. Estas construcciones albergaban todo tipo de acciones artísticas en murallas, puertas o accesos. Diversas figuras dispuestas en enormes placas de piedra utilizadas como ortostatos se sitúan en la parte inferior de los muros, en las que escala y relieves reiteran la importancia de la figura del rey.

Los relieves asirios supusieron la gran expansión del relieve en sí mismo (herencia del pueblo hitita) y la utilización de los ortostatos (de piedra caliza blanda) como amplio soporte de narración en los que relataban las crónicas de batallas, victorias y cacerías, son significativos para entender esta narrativa y el hecho de aportar un nuevo lenguaje el relieve de la "Leona herida" (Figura 1.58) del año 645 a. C. y el de "Asurbanipal cazando un león" (Figura 1.59) de entre 668 y 627 a. C. La perspectiva plasmada en los relieves se basa en el agrandamiento de los personajes, produciendo un engaño visual al dar más importancia a unos que a otros en relación a su posición social. La conservación de relieves realizados en las telas, pelos o bordados, revelan una extraordinaria calidad técnica y nos permite un referente destacado para el ejercicio de este trabajo.

La producción relivaria proporciona la concepción de un nuevo espacio sobre las superficies verticales de piedra, dotándolo de gran potencia expresiva al

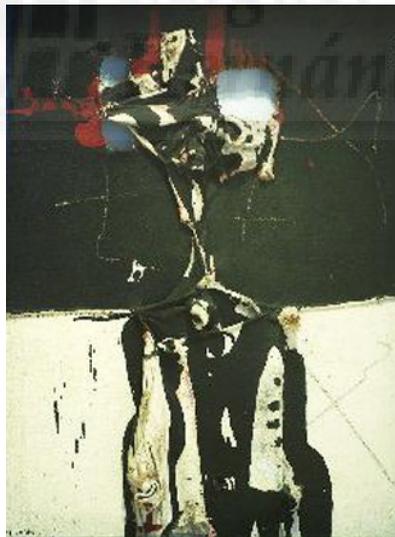


(Figura 1.58) "Leona herida", 645 a. C.

generar las formas plásticas a través de los tratamientos del vacío. El tallado en la bidimensionalidad por medio del relieve proporciona al muro dinamismo y por lo tanto, cuestiona las dimensiones sujetas a la verticalidad. Este hecho plantea una reflexión y una referencia sobre las creaciones realizadas por los informalistas, puesto que también trabajan la superficie pictórica y por tanto el espacio. La monumentalidad de una de las obras de Manuel Millares perteneciente a la serie "Homúnculos" como "Cuadro n° 165, Homúnculo" (Figura 1.60) de 1961, muestra de manera visual, táctil y sensorial la aproximación a una dimensión ausente hasta el momento en el plano vertical.



(Figura 1.59) "Asurbanipal cazando un león", 668-627 a. C.



(Figura 1.60) Manuel Millares.
"Cuadro nº 165, Homúnculo", 1961.

1.1.11. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO DE ARTE MEDIEVAL.

El arte medieval es una etapa de la historia del arte que abarca numerosos periodos ya que la Edad Media (dividida en Alta Edad Media y Baja Edad Media) comprende del siglo V al siglo XV y se extiende por África, Oriente y Europa. Incluye diversas etapas con características estéticas concretas que generan los denominados arte paleocristiano, arte prerrománico, arte románico y arte gótico, arte bizantino y arte islámico. El arte medieval se expresó a través de numerosas disciplinas como la arquitectura, la escultura, la pintura, los mosaicos y la orfebrería.

En relación al periodo denominado Alta Edad Media, se desarrolla el arte paleocristiano (del siglo III al siglo V) que adopta técnicas artísticas típicamente romanas y que su objetivo radica en la funcionalidad. El desarrollo en las diversas disciplinas artísticas es de gran interés para la investigación al tratarse de creaciones escultóricas que muestran un volumen semi-exento en el muro, ejemplificado en sarcófagos, mosaicos y estatuas. Las temáticas oscilan entre escenas bíblicas y representaciones alegóricas por medio de figuras y objetos que dirigidos hacia el espectador, están de frente pero no respetan la ley de frontalidad. Hay una jerarquización en la disposición de las figuras en el plano vertical y a su vez un tratamiento de perspectiva inversa, realizando las figuras que están detrás con mayor tamaño. En este punto destaca el trabajo sobre la superficie, al originar una modulación en los volúmenes como se puede apreciar en el "Sarcófago de Junio Basso" (Figura 1.62) de mediados siglo IV d. C. en el que se pueden observar con figuras de bulto redondo. Este tipo de talla, que proporciona dinamismo al soporte,

comparte características formales con la obra de Manuel Rivera "Metamorfosis" (Figura 1.61) realizada en 1960, como puede observarse en la imagen. Las tensiones producidas por las mallas y los hilos metálicos, desprenden prácticamente el elemento de la superficie como sucede con los sarcófagos paleocristianos.



(Figura 1.61) Manuel Rivera.
"Metamorfosis", 1960.



(Figura 1.62) "Sarcófago de Junio Basso", mediados siglo IV d. C.

El arte prerrománico, desarrollado entre el siglo V y el siglo X en Europa Occidental, en los parámetros de la denominada Alta Edad Media se caracteriza por las influencias clásicas y germánicas reflejadas en sus creaciones. Iglesias o palacios comprenden parte del desarrollo de la producción artística de la cristiandad latina. En relación a la escultura, no hay obra de gran volumen pero sí que se desarrolla trabajo en orfebrería y en ilustración de manuscritos. Se tiende a una evolución formal de simplicidad en relación a las formas, alejada del realismo pero con abundancia en el simbolismo y en los motivos decorativos. El relieve es trabajado en las diversas superficies, desde piedras blandas, marfil o metales conformando todos ellos parte de la talla y repujado de esta corriente. Ejemplo de este tipo de trabajo es la caja realizada en marfil con relieves denominada "San Esteban de Bamberg", en la que aparecen figuras, animales y elementos propios de la arquitectura prerrománica. Este tipo de volumen en el plano, junto con los mosaicos y las decoraciones de altares, como el "Altar del duque de Ratchis" (Figura 1.64) realizado hacia el 740, baptisterios y fachadas, conforman un imaginario en el que las piezas escultóricas no exentas del plano, trasladan volumen a la verticalidad. La obra "nº 179" (Figura 1.63) realizada por Luis Feito en 1960, presenta rasgos formales similares a aquéllos en los que el empaste de la materia pictórica se convierte en densidad y dimensión semi-exenta al plano a modo de bajorrelieve prerrománico.



(Figura 1.63) Luis Feito. "nº 179", 1960.



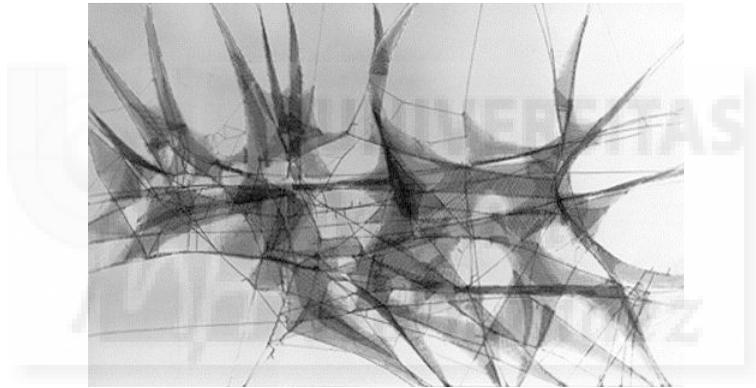
(Figura 1.64) "Altar del duque de Ratchis", 740 d.C.

Otros dos tipos de arte conforman la Alta Edad Media, el arte bizantino y el arte islámico. La producción artesanal de manuscritos, cerámica, textil y el trabajo sobre metales y cristal forman parte del catálogo artístico practicado por el arte islámico, que mantiene cierta unidad estilística como consecuencia de la actividad comercial. Esta época artística engloba diversas denominaciones que radican en torno a los centros de desarrollo, por lo que se puede realizar la siguiente clasificación: arte omeya, arte abásida, el arte español y del Magreb, arte egipcio y de siria, arte de Irán y Asia Central, arte de Anatolia y arte de la India. En arquitectura construyen mezquitas y madrazas o la casa del profeta. Entre sus edificaciones más características, que varían según la época y la situación geográfica, son el color, los arcos de medio punto, la herradura y las cúpulas destacan entre sus elementos. Las artes menores, o decorativas, se utilizan con fines utilitarios y artísticos y son éstas junto con las decoraciones arquitectónicas las que desarrollan cierto volumen en la superficie, ya que en relación a la escultura no existen trabajos concretos.

Una de las edificaciones con mayor número de volúmenes sobre el muro es la "Alhambra" de Granada (Figura 1.66), de grandes arcos de herradura²⁷ y polilobulados. Las formas repujadas sobre la superficie artesonada organizan concavidades y convexidades simétricas en los llamados mocárabes, que destacan por sus ritmos visuales específicos. Este tipo de repujados recuerdan a

²⁷ Arcos de herradura. Término que se adopta en Córdoba por influencia del arte visigótico hispano. Se trata de un arco ultrasemicircular (cuya curva es más amplia que un semicírculo) y que tiene forma de herradura. ("Historia del Arte," Bizantino y Prerrománico." Volumen III). Ed. Club Internacional del Libro. Madrid, 1992. Página 151)

las telas de araña desarrolladas por el informalista matérico Manuel Rivera, en las el entramado de malla metálica y alambre conforma el volumen sobre el plano pictórico al producir una densidad constructiva mediante las tensiones de materia. Este tratamiento se observa en la obra "Metamorfosis" (Figura 1.65) realizada en 1958.



(Figura 1.65) Manuel Rivera. "Metamorfosis", 1958.



(Figura 1.66) "Alhambra". Granada.
Arte Islámico.

A partir del siglo VI se desarrolla una nueva expresión artística bajo el nombre de arte bizantino, con raíces paleocristianas y helenísticas, y cuyo mayor empeño radica en las grandiosas creaciones arquitectónicas de exquisita técnica y materiales especiales. La utilización de ladrillo, piedra y mosaico, junto con las cubiertas abovedadas y las cúpulas sobre pechinas conforman el específico trabajo realizado por este arte. Destacan los mosaicos y la pintura bizantina por encima de la escultura, por su representación y tratamiento. Las creaciones se presentan con rigidez y realizadas en bajorrelieve, utilizando el recurso de la repetición. El desarrollo de los capiteles en "San vital de Rávena" (Figura 1.68) con motivos vegetales y animales o los sarcófagos revelan la concepción del volumen prácticamente exento en el soporte. Los revestimientos de los muros mediante bellos mosaicos, aportan mayor dinamismo al plano al incorporar más elementos y provocar volumetría. Una acción que se puede encontrar en la obra de Antonio Suarez "Pintura" (Figura 1.67) del año 1958. En ella se observan restos de azulejo superpuestos al lienzo que proporcionan un nuevo tratamiento textural a la pintura.

El arte románico que abarca los siglos XI y XII y el arte gótico que se desarrolla desde mediados del siglo XII hasta el siglo XV, se engloba lo que se conoce como Baja Edad Media.



(Figura 1.67) Antonio Suárez. "Pintura", 1958.

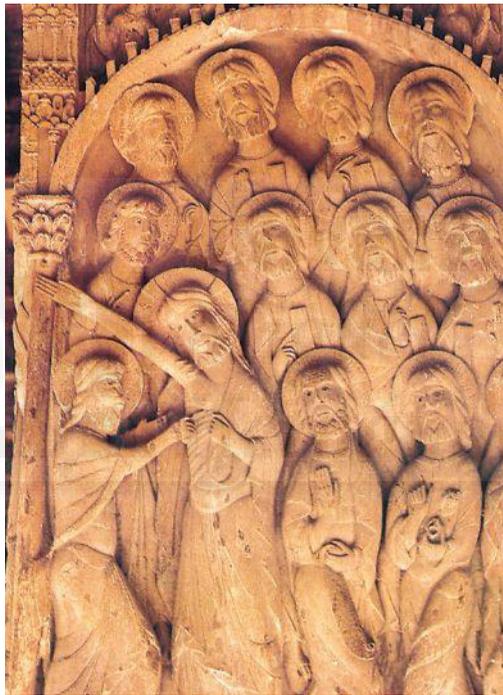
En relación a la arquitectura románica las edificaciones se caracterizan por las bóvedas de cañón, los contrafuertes y los muros macizos y el arco de medio punto. Las construcciones carecen de grandes alturas y tienen pocos vanos convirtiéndolas en sombrías, a lo que se le añaden formas geométricas muy marcadas y hieráticas. Estas características se reflejan en la escultura románica de estrecha relación con la arquitectura mediante los relieves de piedra sobre los muros como se observa en el "Relieve sobre la duda de Santo Tomás" (Figura 1.69) en el monasterio de Silos, así como el trabajo realizado sobre madera en el que el desarrollo de la policromía y la talla son de gran importancia. Las figuras

se trabajan en relación a modelos artificiales y a su rutina. Se mantiene la rigidez en las formas, una simetría forzada falta de expresión. El concepto de mayor importancia radica en la ley de adaptación al marco, que acota un espacio concreto para ser intervenido escultóricamente. Este hecho supone la adaptación de un volumen semi-exento en la fachada o muro vertical, lo que conlleva a una reflexión en torno a la resistencia constructiva producida por el propio material. En el caso de las creaciones románicas la piedra o la madera y en el caso del informalismo español, las arenas, las mallas, los ladrillos o las arpilleras forman ese entramado expresivo. Ejemplo de ello podemos encontrarlo en la obra de Manuel Millares "Cuadro 111" (Figura 1.70) realizado en 1960, en el que el bastidor acota el espacio, pero la arpillera rompe la bidimensionalidad del plano.



(Figura 1.68) "San vital de Rávena", capitel. Arte bizantino.

En contraposición el arte gótico desarrolla una arquitectura menos compacta y con mayor altura y luz, con bóveda de crucería, arco apuntado y arbotantes. Este tipo de edificaciones está íntimamente ligado al volumen sobre el plano por la adhesión de esculturas a la fachada y al interior del edificio. Se establecen, según el estilo, diversas tipologías como gótico flamígero, gótico tardío, gótico estilo Tudor, gótico plateresco, gótico isabelino y gótico manuelino. La escultura, de igual modo que en el periodo románico, se encuentra ligada a la arquitectura estableciéndose como una de las expresiones artísticas de mayor importancia. De raíces románicas, la escultura de este periodo se presenta en la decoración de edificios y catedrales, con apariencia hierática y estilo austero en la primera época. Su evolución produce un cambio en las formas, más naturales y de apariencia más realista, que se presenta adherida al plano con vacíos y llenos de materia que proporcionan mayor dinamismo y densidad expresiva. La incorporación de las esculturas en columnas, arcos y todo tipo de elementos arquitectónicos se puede observar en el "Pórtico de la Gloria" (Figura 1.72) de la Catedral de Santiago de Compostela. Este tipo de formas conforman una de las incorporaciones de volumen al muro con mayor protuberancia visual, textural y de mayor revelación sensorial. En la obra de Manuel Rivera titulada "Huella en el espejo nº 6, Metamorfosis" (Figura 1.71) de 1963, podemos encontrar algunas influencias de estas agitaciones visuales creadas por la intensidad de sus volúmenes.



(Figura 1.69) "Relieve sobre la duda de Santo Tomás", arte románico.



(Figura 1.70) Manuel Millares. "Cuadro 111", 1960.



(Figura 1.71) Manuel Rivera. "Huella en el espejo n° 6, Metamorfosis", 1963.



(Figura 1.72) Detalle del "Pórtico de la Gloria" de la Catedral de Santiago de Compostela.

1.1.12. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO DE ARTE DEL RENACIMIENTO.

El final de la Edad Media conlleva el inicio del Renacimiento o la llamada Edad Moderna, que supone una nueva manera de comprender el arte, controlado por burgueses y príncipes. Este hecho supuso la aparición de la figura del mecenas y del artista, igual que surge el taller del maestro con aprendices. Es una época en la que el artista no solo crea sino que investiga y estudia creando la perspectiva caballera, los puntos de fuga y el sfumato entre otros, presentando una reinterpretación de la antigüedad, en la que se busca realismo al tiempo que se idealiza la naturaleza.

Se establecen varias etapas históricas que marcan la evolución del Renacimiento. La primera denominada Quattrocento (siglo XV), desarrollada en Italia, es uno de los periodos más importantes del desarrollo del arte europeo. En este periodo se produce la evolución de las técnicas en diversas disciplinas. En la pintura se desarrolla la perspectiva, en la arquitectura se produce un retorno al arte griego y, respecto a la escultura, la representación del cuerpo se basará en los cánones clásicos romanos y griegos. En la segunda etapa se desarrolla el Cinquecento durante el siglo XVI, que destaca estilísticamente por la búsqueda de formas características de la antigüedad clásica. Se establecen dos fases, el Alto Renacimiento y el Bajo Renacimiento o Manierismo. En ambas etapas se desarrollan las disciplinas artísticas principales como son la arquitectura, la pintura y la escultura, que generan una gran proliferación expresiva y avance de técnicas.

La escultura se convierte en una nueva mirada hacia el pensamiento humanista y se cuestiona su función en el arte. El hombre y la naturaleza se muestran

como parte del imaginario renacentista, la representación del cuerpo humano alcanza la perfección mediante un exhaustivo estudio anatómico (se desarrolla el Contrapposto²⁸) cuyo mayor representante fue el artista Michelangelo Buonarroti. Debido a este hecho, mucha de la escultura que dependía del desarrollo arquitectónico se libera y el bulto exento alcanza mayor protagonismo. Los materiales principales empleados son la piedra, el bronce y la madera trabajados en talla, modelado y pulido, en busca de nuevos tratamientos y técnicas como la utilización del trépano²⁹. Destaca en relación a la escultura del Renacimiento el desarrollo del relieve y la utilización de conceptos relacionados con la perspectiva y la arquitectura. Se presenta un estudio de las diversas representaciones para altares o puertas, utilizando el telón arquitectónico como fondo al que se le adhesionan el bulto semi-exento. Los relieves se realizan sobre diversas superficies y materiales con diferentes grosores, por lo que se crea una nueva técnica denominada stacciato, que permite realizar un bajorrelieve con pocos milímetros. Manejan la percepción visual jugando con los planos y alterando el grosor en las distintas zonas del plano. Entre otras obras se realiza la "Puerta del Paraíso" (Figura 1.74) (1425-1452) construida en bronce dorado por Lorenzo Ghiberti, en la que la minuciosidad de los detalles y el manejo del relieve comprende una sutil elevación de la materia en el plano vertical. Esta sutileza se aprecia de igual modo en la

²⁸ Contrapposto. Se trata de un término italiano desarrollado en el renacimiento, que designa la posición armónica de las distintas partes del cuerpo de la figura humana, esto proporciona cierto movimiento y rompe la ley de frontalidad. ("Historia del Arte. La eclosión del Renacimiento". Volumen V. Ed. Club Internacional del Libro. Madrid, 1992. Página 94)

²⁹ Trépano. Se denomina trépano al taladro manual utilizado para realizar perforaciones en la piedra a cierta profundidad. ("Historia del Arte. La eclosión del Renacimiento". Volumen V. Ed. Club Internacional del Libro. Madrid, 1992. Página 102).

obra de Luis Feito "nº 9" (Figura 1.73) de 1955, en la que los empastes sobre la superficie pictórica comienzan a amasar volúmenes.



(Figura 1.73) Luis Feito. "nº 9", 1955.



(Figura 1.74) Lorenzo Ghiberti. "Puerta del Paraíso".

1.1.13. ACCIONES ARTÍSTICAS SOBRE EL MURO EN EL PERÍODO DE ARTE BARROCO.

El barroco es un periodo de la historia que originó una nueva concepción del arte al producir obras en todos los campos artísticos, no solo en lo que se refiere a artes visuales sino en literatura, música, danza o teatro. Surge a principios del siglo XVII y se desarrolla hasta el siglo XIX. Se divide en tres periodos; el primitivo, el maduro y el tardío. La arquitectura, la pintura y la escultura se desarrollan bajo una perspectiva renovadora en la que la acción y el expresionismo conformarían un movimiento casi perfecto.

La escultura, como en épocas anteriores, está muy ligada con la práctica arquitectónica, y la acción de los personajes junto con la perfección de las formas supone una simbiosis entre ambas disciplinas muy fructífera. Destacan muchos artistas como Gian Lorenzo Bernini o Stefano Maderno en los diversos países en los que se produjo el arte Barroco. El relieve y el bulto redondo suponen las dos maneras de manifestarse en el ámbito de la escultura y lo hacen mostrando un carácter decorativo, pero de mayor capacidad estructural, presentando curvas, contra-curvas y movimientos en forma de "s", que cuestionan los volúmenes en el plano. Se pretende crear un punto de vista concreto en relación a la representación, al potenciarse un todo unitario y dinámico, donde la composición rompa la concepción de bloque único. Maderas policromadas, broncees o mármoles, son tratados de modo que muestran un campo activo para alejarse del ideal estático. El lugar que ocupa la escultura en el arte barroco es de gran importancia ya que genera una práctica de diálogo entre el espacio, la obra y el espectador. Ya sea un bulto redondo o un relieve, el volumen forma parte del entorno y, por tanto,

crea una escena concreta. La obra de Gian Lorenzo Bernini realizada entre 1645 y 1652, "Éxtasis de Santa Teresa", (Figura 1.76) es uno de los mayores ejemplos de volúmenes no exentos en la superficie vertical, el conjunto escultórico sobresale del muro y muestra el concepto anteriormente mencionado de simbiosis entre espacio y obra. Este tratamiento recuerda a algunas de las obras realizadas por Manuel Millares como "Homúnculo" (Figura 1.75), creada en 1964, en la que la arpillera rasgada se desprende del lienzo y origina una dimensión más allá del plano pictórico.

Finalmente, a modo de conclusión del presente capítulo, en el que se ha realizado un recorrido por la historia del arte, destacan las diversas similitudes entre los periodos mencionados y el grupo artístico informalista español de los años 50. Desde la prehistoria, pasando por Egipto, Mesopotamia o Creta, hasta llegar al Barroco, se ha demostrado la existencia de connotaciones plásticas y formales análogas con las creaciones artísticas del grupo El Paso. Entre las semejanzas más importantes destaca el estudio de la creación consciente de una dimensión adicional y profundidad dentro del plano, alejada del concepto de tridimensionalidad y bidimensionalidad que se entiende por definición. De este modo, se replantean los ejes espaciales, los relieves y volúmenes dados por el propio material. Se plantean nuevos tratamientos de las superficies así como conceptos en relación al espacio y su ocupación. Dichos antecedentes presentan ciertos paralelismos con las creaciones realizadas en el siglo XX y ejercen gran influencia



(Figura 1.75) Manuel Millares. "Homúnculo", 1964.

(pasiva) como lo demuestra la utilización de arena, argamasa y pigmentos puros para la elaboración de sus obras. Éstos eran los materiales de trabajo que se disponían sobre el lienzo o soporte, todos ellos elementos con un volumen ya dado, similar a las creaciones prehistóricas de las pinturas murales. Con ellas se comenzó a concebir el volumen desde otra perspectiva, se añadió el gesto y la impronta a la representación, y una energía congénita de clara incitación al tacto. En el presente estudio, conceptos y plástica se aúnan. La concepción cíclica del arte se pone de manifiesto y se demuestra cómo el replanteamiento de la técnica y la genialidad del artista originaron una de las épocas más gloriosas del arte español.



(Figura 1.76) Gian Lorenzo Bernini. “Éxtasis de Santa Teresa”,



2. EL ARTE A FINALES DEL S.XIX Y PRINCIPIOS DEL S.XX.

**INICIO DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN
EUROPA. CONNOTACIONES Y RELACIONES FORMALES
Y EXPRESIVAS EXISTENTES CON LA OBRA DE LOS
ARTISTAS DEL GRUPO EL PASO**



2.1. EL PRECEDENTE DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EUROPEAS. MANIFESTACIONES Y REIVINDICACIONES DEL NUEVO LENGUAJE ARTÍSTICO.

Las nuevas experiencias artísticas, literarias y musicales desarrolladas a finales del siglo XIX, fueron denominadas con el término de vanguardia para hacer así referencia a la situación de cambio, de actitud y modificación estructural que se vivía en las sociedades europeas del momento. Se presenta un movimiento socio-cultural que defiende la ruptura teórica, estética y formal de las acciones artísticas y académicas que se habían desarrollado hasta el momento. Estas nuevas gestiones de carácter principalmente artístico e intelectual se manifiestan en contra del arte institucional mediante creaciones totalmente subvertidas del arte tradicional y sus cánones, donde el color, la forma y la presencia matérica, así como el tacto en las superficies pictóricas, se convierten en sus nuevas herramientas plásticas. Se amplía el conocimiento del concepto sobre la forma, consiguiendo que las creaciones realizadas presenten el desarrollo de nuevas teorías, conceptos y obras.

El arte del siglo XIX experimenta una transformación en relación a los valores académicos hasta el momento instaurados. Este cambio permite que se produzcan dos tipos de revoluciones a nivel artístico: una centrada en la jerarquización de los valores pictóricos y otra que se basa en la alteración de los medios expresivos. Más concretamente, la primera de ellas se ocupa de la clasificación pictórica en géneros superiores (historia, religión, alegoría y mitología) e inferiores (retratos, paisajes, bodegones y escenas de cotidianidad). Esta categorización presentará, a lo largo del citado siglo, una progresiva mutación, donde los valores inferiores desplazarán a los superiores y el tema perderá importancia para convertirse

en pretexto³⁰. La segunda acción subversiva responde al orden de los medios expresivos tales como el dibujo, la composición, el color y la pincelada; el valor del color se desplaza y se atribuye un valor supremo a la composición y el dibujo. Mediante esta acción se pretende desarrollar la idea de perfección académica pictórica, de cuadro virtuoso, en un tiempo en el que éste carecía de huellas de ejecución. De este modo, se procura hacer olvidar el material, la técnica, lo que le atribuye el carácter pictórico a la obra.

Tras estos planteamientos, el carácter de la pintura se muestra como el punto de partida de la denominada pintura moderna, distinguiéndola de otras artes, siendo la fidelidad al medio en sí la base para su desarrollo. Se muestra la pintura como un lienzo manchado, el espectador se enfrenta a la idea de cuadro como superficie de creación y no como ventana hacia una representación. Se rompe con los convencionalismos estéticos establecidos durante la época academicista. El color comienza a convertirse en elemento de importancia de los lienzos y se utiliza en el estado más puro, presentándose el pigmento sobre el lienzo sin matizar a partir de las creaciones impresionistas. La pincelada se convierte en protagonista, quedan atrás las superficies aterciopeladas de carácter más académico, se crean superposiciones de materia y se conjugan relieves y disoluciones en una misma superficie. La materialidad es exhibida en el soporte pictórico, explota la tensión entre lo pintado y la tela, entre la imagen y la pintura, como se observa en las obras realizadas por los artistas impresionistas. Se comienza a presentar un nuevo

³⁰ Ramírez, Juan Antonio. "Historia del Arte. El mundo contemporáneo". Alianza Editorial, 1997. Página 161.

planteamiento pictórico a partir del cual “los artistas oscilarán entre la adhesión al plano y el relieve prácticamente escultórico”³¹.

La búsqueda de los componentes esenciales de la pintura (plano, factura, color) se convierte en premisa de los creadores, desde Claude Manet a Henri Matisse. Los medios más originarios, la liberación de lo superficial, etc. se presentan como punto de partida de las creaciones del arte impresionista que se comienza a desarrollar. Se plantea una nueva concepción artística, el nuevo arte emergente supone una recuperación de la esencia pictórica y, a su vez, una rebelión contra criterios y prácticas artísticas del pasado. Este arte se adjetiva en algunos casos como infantil, primitivo y bárbaro, debido a la atención que se presta a la impresión más subjetiva y personal, que se aleja ciertamente de la realidad más objetiva.

La modificación de los colores, la fragmentación de las formas y las manchas de luz, responden a un resurgimiento del arte. El Impresionismo se convierte en el punto de partida a partir del cual se desarrollan las Vanguardias. Éstas suponen nuevos cuestionamientos en relación a la plástica colorista y a la plástica escultórica, entre lo táctil y lo visual, mediante un estudio del color sobre el lienzo que se realiza a partir de empastes y disoluciones del óleo sobre la tela, que se funden en un todo. La reducción monocromática, la preocupación por la composición, el modelado de las formas interrumpido y su visión casi vidriada del color, nos anticipan lo que será un cambio en la plástica del S. XX. La textura comienza a ser la protagonista

³¹ Ramírez, Juan Antonio. “Historia del Arte. El mundo contemporáneo”. Alianza Editorial, 1997. Página 157.

de la obra pictórica, el tacto frente a la vista aporta mayor expresividad al lienzo, comienza a identificarse cierto volumen en la superficie.

En este periodo se origina una modificación en la actitud del artista frente al arte y a la creación artística. El tratamiento de las superficies se replantea y se proponen cambios respecto al soporte y su importancia en la obra. La pincelada plana se convierte en pincelada empastada lo que permite que se inicien los primeros desarrollos plásticos de los artistas impresionistas. La importancia en la transición de una pintura fundamentalmente academicista hacia una pintura impresionista recae en los diversos replanteamientos en relación al material pictórico y el soporte, que se desarrollan por artistas como Claude Monet, Paul Cézane o Pierre-Auguste Renoir.

Paralelamente a estas acciones impresionistas, destacan las creaciones denominadas neoimpresionistas³² que presentan como rasgos principales los perfiles más o menos netos de las formas y la aparición de los primeros bajorrelieves. El surgimiento de estos primeros volúmenes se produjo a partir del desarrollo de la llamada "división del tono" (o divisionismo, nombre que recibe el método). Esta técnica se caracteriza por aplicar pequeñas pinceladas en forma de punto o toques de color fragmentado que pretenden realizar un análisis de los componentes: el color local de cada objeto, la luz, los reflejos, etc. De este modo se crea el término "puntillistas" para denominar a los neoimpresionistas.

³² Georges Seurat, fue el artista más relevante del Neoimpresionismo. Destacan sus obras "Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte" (1884) y "Un baño en Asnières" (1886). (Ramírez, Juan Antonio. "Historia del Arte. El mundo contemporáneo". Página 178)

Estas ínfimas formas que apenas salen del plano vertical, suponen las primeras concepciones de volúmenes no exentos en el muro pictórico.

De igual modo, destaca en este período de desarrollo de las Vanguardias Artísticas la obra creada por Paul Gauguin. Este autor se muestra interesado por pintar como "primitivo"³³ mediante el desarrollo del estilo denominado cloisonniste que se basa en aplicar zonas de colores planos con contornos de colores negros y azules. El color se refuerza, se superponen las figuras, se habla de la tonalidad pura reiterando que la importancia de la obra no recae en la imitación de algo sino en la fuerza expresiva del material. Las composiciones se centran en la materia y su empaste sobre el lienzo, se potencia así la expresividad y las perspectivas. Se plantea, por tanto, un nuevo lenguaje sobre el lienzo, se potencia así la expresividad y las perspectivas. Se plantea, por tanto, un nuevo lenguaje.

³³ Ramírez, Juan Antonio. "Historia del Arte. El mundo contemporáneo". Alianza Editorial, 1997. Página 180.

2.2. EL NACIMIENTO DE LAS VANGUARDIAS EUROPEAS Y SU REPERCUSIÓN EN EL DESARROLLO ARTÍSTICO DE LOS MIEMBROS DEL GRUPO EL PASO ANÁLISIS COMPARATIVO.

Tras los planteamientos mencionados a modo de introducción se constata un cambio en la plástica del S.XX. Las acciones en relación a la creación sufren diversas remodelaciones y nuevos planteamientos, que hasta el momento no habían sido considerados. La evolución de las primeras vanguardias se convierte en antecedente de la ruptura total con las creencias anteriormente desarrolladas.

Se delibera acerca del espacio pictórico, entran en juego más de una manera de observar la obra y confluyen múltiples configuraciones en una misma superficie que proporcionan una nueva visión de las realidades circundantes tanto al artista como al espectador. Se concibe el concepto muro desde otra perspectiva, lo que supone un avance en la vanguardia: “el Cubismo comienza con el reconocimiento espacial del muro”³⁴. Esta premisa desarrolla una ejecución directa sobre el soporte lienzo de manera totalmente diferente hasta entonces planteada: el plano se convierte en volumen dentro de la verticalidad del paño; se reinterpreta pues el espacio hasta entonces concebido como bidimensional.

La llamada vanguardia aporta una dimensión más al lienzo ya que sobre su superficie se añaden, a modo de ensamblajes y collages, recortes de prensa, fragmentos de objetos, retales de atuendos, empastes, arenas y encolados, de este modo se traspasa la bidimensionalidad del muro. Sumado a estas nuevas concepciones estéticas y conceptuales, se le añade al cambio artístico-cultural, cuestionamientos acerca del valor de la obra de arte o el concepto de abstracción.

³⁴ De la Torre, Alfonso. Oteiza, Jorge. “Quousque Tandem” / “La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta”. Ed. Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 27.

Las composiciones creadas en esta época de vanguardia suponen un triunfo de la materia como moduladora y moldeadora de la obra y el espacio, permitiendo éstas acciones la renovación del concepto de la obra de arte del siglo XX.

La innovación y experimentación que aportan las Vanguardias respecto a la política, a la cultura y al arte, suponen una nueva concepción no solo de la obra sino del espacio en sí mismo. La evolución del volumen en relación al plano replantea las teorías del bulto como elemento tridimensional; el espacio es invadido por salientes, concavidades y convexidades que se elevan de la superficie vertical.

Se crean cuestionamientos contemporáneos implícitos en las obras en relación a la multidisciplinariedad o hibridación, es por ello de gran importancia el análisis de ciertos movimientos artísticos concretos acaecidos en este periodo de Vanguardias para el desarrollo de este estudio. Esta modificación en la concepción de situaciones, términos y desarrollos plásticos se convierte en antecedente de la renovación del arte español de mitad de siglo XX. El grupo artístico El Paso, se presenta como máximo exponente de estos planteamientos en los que el volumen no exento sobre la superficie vertical conforma el imaginario de esta agrupación.

2.2.1. EL FAUVISMO Y LOS PARALELISMOS CON LA OBRA DEL GRUPO EL PASO.

La ciudad de París se considera el punto de encuentro artístico europeo por excelencia y, por ello, en primer lugar destacamos dos de los barrios parisinos con mayor interés socio-cultural y artístico de la época que nos concierne: Montmartre y Montparnasse. En Montmartre se congregan artistas como André Derain, Georges Braque, Pablo Ruiz Picasso, Kees Van Dongen, Amedeo Modigliani, Raoul Dufy, Edgar Degas, Henri Toulouse Lautrec o Guillaume Apollinaire, que conviven con aprendices de otras nacionalidades. Estos artistas, establecidos hasta el principio de la Primera Guerra Mundial, personifican el centro de la vida artística parisina y son autores de muchas de las creaciones de este período en calles, plazas, iglesias y salones. Por otro lado, el barrio de Montparnasse se convierte en la zona a la que se trasladan los artistas tras el principio de la guerra, hacia el 1914, en la que conviven nuevamente creadores de todas las nacionalidades, desde españoles a italianos, rusos o americanos. Entre ellos destacan Pablo Ruiz Picasso, Pablo Gargallo, Juan Gris, Giorgio De Chirico, Amadeo Modigliani, Marc Chagall, Robert Delaunay, Fernand Léger o Constantin Brancusi, junto con poetas y editores de la época, que habían pasado los primeros años del siglo XX en Montmartre.

De estas afluencias de artistas que generan nuevas ideas al lenguaje artístico se originan actividades como el Salon d'Automne³⁵ en 1903, de manifestación independiente. En ella, el pintor Matisse expone el retrato de madame Matisse (rostro atravesado por una franja verde), acción que origina el inicio del Fauvismo hacia el año 1905 en Francia y que nos servirá como enlace en el propósito de

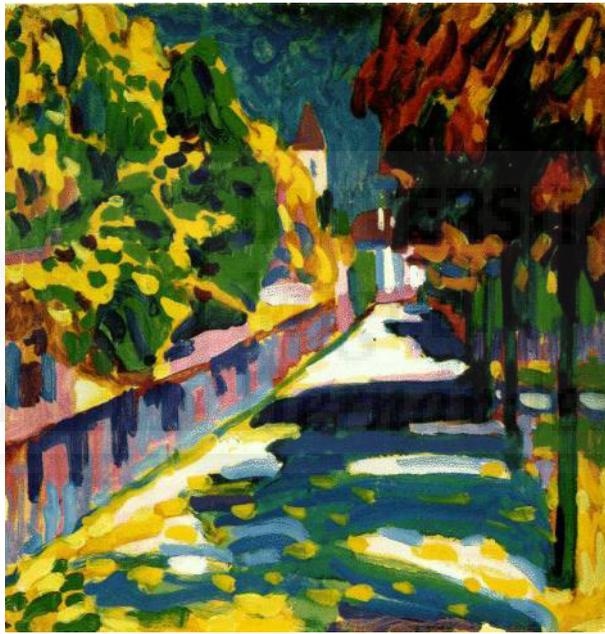
³⁵ Poletti, Federico "El siglo XX. Vanguardias", Los Siglos del Arte. Los lugares: Francia y el área mediterránea. Ed. Mondadori Electa S. p. A. Milán, 2005. Página 195.

esta tesis. En ese mismo año, se crea en Alemania el primer grupo expresionista alemán Die Brücke. En este sentido, Francia muestra a Henri Matisse y Andre Derain en contraposición a las obras de Die Brücke (El Puente³⁶) en Alemania o las creaciones posteriores de la agrupación artística rusa Der blaue Ritter (El jinete azul³⁷), formada por Wassily Kandinsky, Paul Klee y Franz Marc.

Todas estas acciones suponen un renacer del arte, en el que el tratamiento cromático mediante empastes y acumulación de pigmentos generan nuevas formas expresivas. Obras como las de Oskar Kokoschka o Egon Schiele, donde la torsión y la fuerza de trazo cobran una relevancia trascendente, permiten hallar connotaciones con las obras de varios de los miembros del grupo El Paso. Las obras de Wassily Kandinsky, como "Otoño en Bavaria" (Figura 2.1), muestran paisajes cargados de potencia en los que el ímpetu del artista se traslada directamente al espectador, las pinceladas sueltas y los colores tanto fríos como cálidos contrastan con los colores apagados de las obras de Oskar Kokoschka (Figura 2.2), de gestualidad similar.

³⁶ Poletti, Federico "El siglo XX. Vanguardias", Los Siglos del Arte. Los lugares: Francia y el área mediterránea. Ed. Mondadori Electa S. p. A. Milán, 2005. Página 40.

³⁷ Poletti, Federico "El siglo XX. Vanguardias", Los Siglos del Arte. Los lugares: Francia y el área mediterránea. Ed. Mondadori Electa S. p. A. Milán, 2005. Página 68.



(Figura 2.1) Wassily Kandinsky. "Otoño en Bavaria" 1908.



(Figura 2.2) Oskar Kokoschka. "Retrato de Loos" 1909.

La intensidad cromática aplicada por el Fauvismo y el Expresionismo alemán renuevan el tratamiento pictórico del arte del siglo XIX. El responsable de la denominación de Fauvismo, en relación con esta pintura de violentos colores desarrollada en Francia, es el crítico Louis de Vauxcelles que tras la visita realizada al Salón de Otoño de 1903 (uno de los principales salones de exposición parisina) y descubrir estas nuevas representaciones pictóricas, exclama: "¡Donatello en medio de las fieras"!³⁸. Así, con el calificativo de fieras (fauves), se le bautizó al citado movimiento, vigente hasta 1907. En la citada muestra de 1905 se hallan obras de Andre Derain, Henri Matisse, Charles Camoin, Maurice Vlaminck, Henri Manguin o Kees Van Dongen, todas ellas presentan agresivos colores, también destaca la obra escultórica de Marquet, de características renacentistas. Los manifiestos teóricos del Fauvismo son determinados por la interpretación del color de las obras de Vincent Van Gogh y el estudio de las obras es dirigido hacia una realidad sensorial, emocional e íntima, se supera así, en cierto modo, al Impresionismo y se aporta un mayor dinamismo al color.

*"Tengo colores y una tela. Busco una expresión escueta, aunque sea sucinta... cuatro o cinco manchas de color... cuatro o cinco líneas" (Matisse)*³⁹

³⁸ "Arte del siglo XX. De principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial". Historia Universal del Arte. Ed. Espasa Calpe, S. A., 2000. Página 9.

³⁹ Poletti, Federico. "El siglo XX. Vanguardias", Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 330.

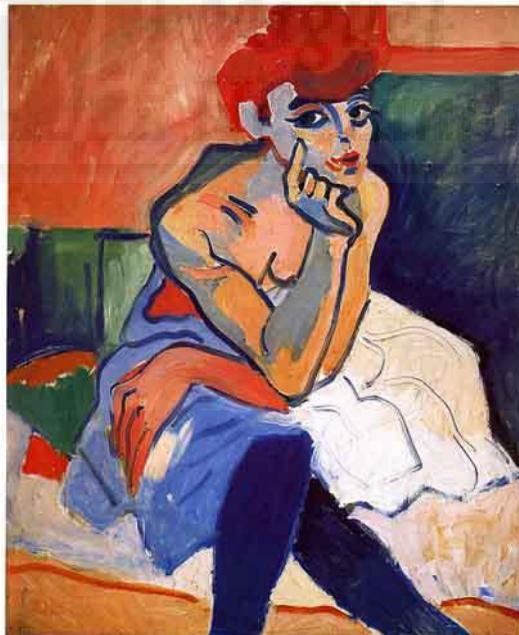
Las pinceladas con cierto empaste y el colorido son características de las obras realizadas por los artistas fauvistas y se identifican como antecedentes de las creaciones artísticas realizadas en España y en el resto de Europa, durante la segunda mitad del siglo XX.

Se encuentran similitudes entre los retratos "La bailarina" (Figura 2.4) de André Derain o "La argelina" (Figura 2.3) de Henri Matisse con el realizado por Manuel Millares de su esposa Elvireta Escobio (Figura 2.5), donde la aplicación de empastes

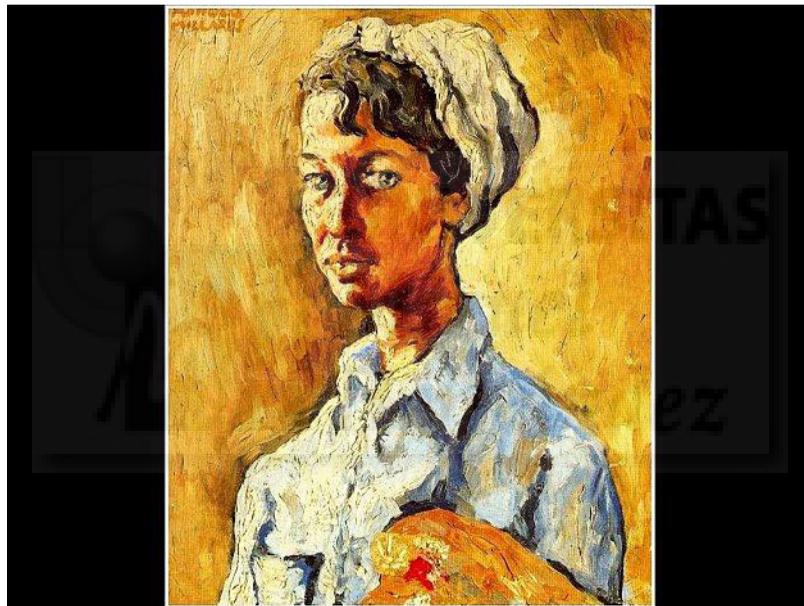


(Figura 2.3) Henri Matisse. "La argelina", 1909.

sobre la superficie protagoniza el desarrollo pictórico de la misma composición. Estos paralelismos entre las primeras obras de las llamadas vanguardias y las pinturas de los artistas de El Paso confirman la contextualización sobre lo explorado en relación a los volúmenes no exentos sobre la superficie vertical. Se estipula una evolución de figura-materia que aumenta correlativamente en consonancia con el nacimiento de las diversas vanguardias artísticas.



(Figura 2.4) André Derain. "La bailarina", 1906.



(Figura 2.5) Manuel Millares. "Retrato Elvireta Escobio", 1958.

2.2.2. EL EXPRESIONISMO ALEMÁN Y LAS ANALOGÍAS CON LOS DESARROLLOS FORMALES DEL GRUPO EL PASO.

El Expresionismo alemán experimentó cierta pujanza debido a los desarrollos plásticos de Die Brücke (1905-1913, voluntad de ruptura, deseo de tender un puente entre las inquietudes interiores del artista y la realidad externa⁴⁰), sin embargo no consiguió redactar un manifiesto común con las diferentes adhesiones artísticas que se produjeron en el momento y, es en 1912, por medio del grupo Der Blaue Reiter, creado por Wassily Kandinsky y Franz Marc, cuando se retomaron los ideales expresionistas. Destacan las acciones realizadas por los austríacos Oskar Kokoschka y Egon Schiele, donde los colores pierden su fuerza y vibración y las formas se sumergen en acciones violentas generadas por las contiendas bélicas de la Primera Guerra Mundial.

“Expresión es lo contrario de impresión... La expresión es un movimiento inverso, del interior al exterior: es el sujeto quien imprime de sí mismo el objeto”

(Argan)⁴¹

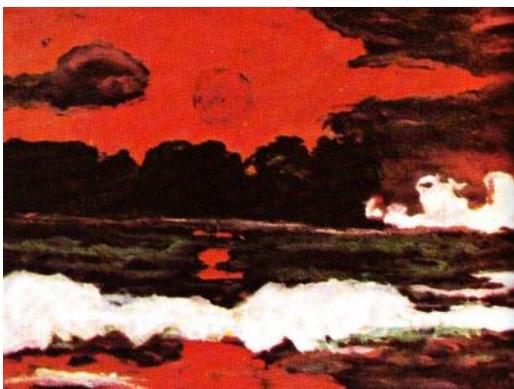
Las creaciones expresionistas estuvieron inspiradas en las obras de sus antecesores, siendo modelos para estos artistas Paul Cézanne, Eduard Munch (Figura 2.8), James Ensor, Paul Gauguin (Figura 2.9) o Vincent Van Gogh. Éstas se caracterizan por el cromatismo de las obras: rojos, blancos y negros fundidos en empastes de materia pura que conforman sutiles relieves sobre el lienzo. Así, las elevaciones presentes en la obra de Emil Nolde “Sol tropical” (Figura 2.6) de 1914

⁴⁰ Poletti, Federico. “El siglo XX. Vanguardias”, Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 40.

⁴¹ Poletti, Federico. “El siglo XX. Vanguardias”, Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 18.

presentan claras similitudes con la creación "Nº 203" de Luis Feito (Figura 2.7), donde las formas se fusionan en el espacio creando un horizonte que envuelve al espectador, es el espacio el que traslada sensaciones.

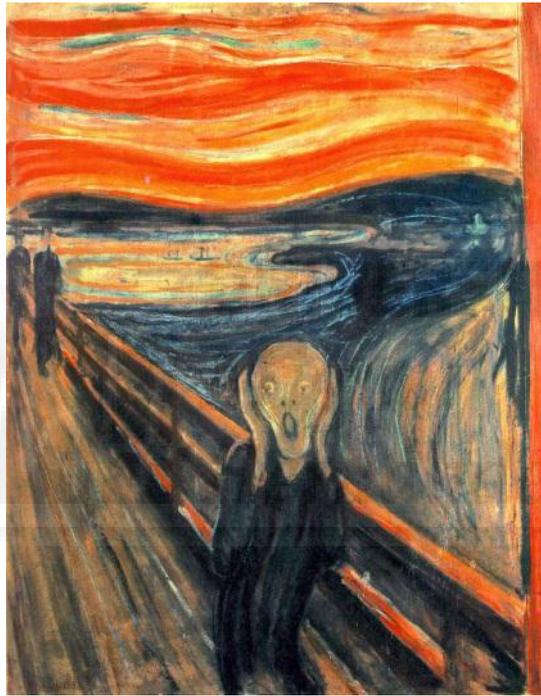
Este inicio de modificación en las superficies pictóricas por medio de explosiones de materia y cromatismo determinado, concluyen en una ruptura artística que evidencia un cambio en la Historia del Arte. Se propicia un vertiginoso avance en las investigaciones relacionadas con el ámbito artístico creando una nueva ruptura cultural.



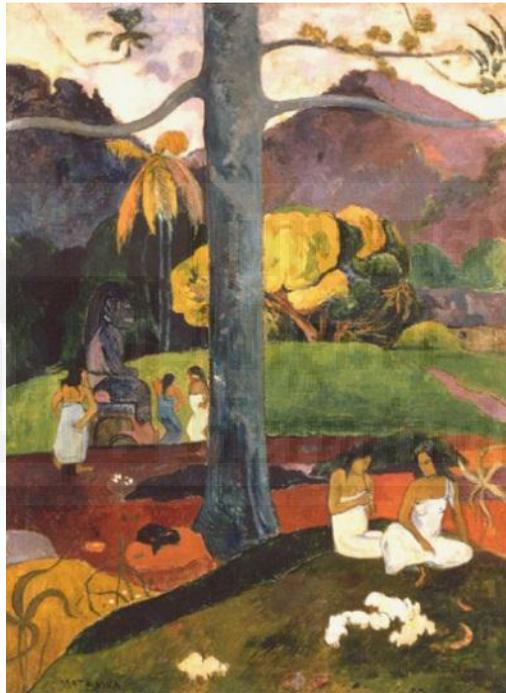
(Figura 2.6) Emil Nolde. "Sol tropical", 1914.



(Figura 2.7) Luis Feito. "Nº 203", 1960.



(Figura 2.8) Edvard Munch. "El grito", 1893.



(Figura 2.9) Paul Gauguin. "Mata Mua", 1892.

2.2.3. EL PRIMITIVISMO Y SUS SEMEJANZAS CON LA OBRA DE LOS COMPONENTES DE EL PASO.

Las acciones expresionistas han compartido espacio y tiempo en la Europa de principios de siglo XX con otras manifestaciones artísticas de interés. Todas ellas ayudaron al emerger del continente y algunas estaban asociadas a la pasión por todo aquello procedente de oriente, fundamentalmente de Japón. Surge así el llamado Primitivismo, de cierta tendencia transversal, en el que destaca el interés por aquellos pueblos desconocidos, extra-europeos, primitivos. Los artistas de principios del siglo XX, tales como Paul Gauguin, Henri Matisse o el grupo Die Brücke, asumen, reinterpretan y transforman sus manifestaciones plásticas, caracterizadas por el color. La creación de máscaras y objetos diversos, la expresividad y la utilización de pigmentos naturales y las formas en sí mismas, son reinterpretadas y se convierten en fuente de inspiración de artistas de ambos continentes. Obras de CY Twombly, de los años cincuenta, o de otros como Jean Dubuffet o Jean Fautrier, que a su vez influirán en la obra de artistas españoles pertenecientes a El Paso, como Antonio Saura o Manuel Millares, emanan características propias de Paul Gauguin, Henri Matisse o Pablo Picasso.

“Wall and man” (Figura 2.10) realizada por Jean Dubuffet en 1945 o “Foule” (Figura 2.11) de Antonio Saura, de 1959, “Aborigen” (Figura 2.13) de Manuel Millares, “Tiznit” (Figura 2.12) Twombly o “Leyenda del Nilo” (Figura 2.14) de Paul Klee, reflejan la influencia ejercida por las prácticas primitivistas de principios de siglo, donde el símbolo, las formas, los colores sobre la superficie pictórica con cierto empaste y la utilización de pigmentos, desvelan una modificación en el desarrollo artístico.

Arte Contemporáneo y Primitivismo se fusionan, se convierten en las acciones artísticas que compondrán lo que será el Informalismo español de los años cincuenta. Prueba de ello son las declaraciones realizadas por Manuel Millares al diario Falange hacia el año 1952, en las que expone su inquietud por las formas primitivas presentadas en sus obras. Éstas son características de su entorno, de las Islas Canarias, están tratadas desde la intención de reencuentro con la tradición y se basan en las formas geométricas y abstractas de petroglifos y pintaderas.



(Figura 2.10) Jean Dubuffet. "Wall and man", 1945.



(Figura 2.11) Antonio Saura "Foule", 1959.



(Figura 2.12) CY Twombly "Tiznit", 1953. .



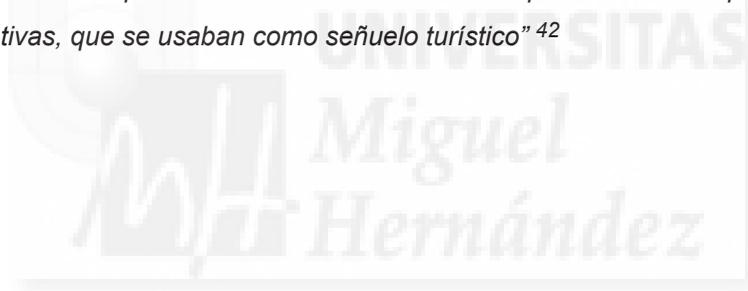
(Figura 2.13) Manuel Millares. "Aborigen N°1", 1951.



(Figura 2.14) Paul Klee. "Leyenda del Nilo", 1937.

Se descentraliza así, en la obra de Manuel Millares y en el arte surgido a finales de los cuarenta y durante los años cincuenta, el modelo clásico de arte hasta entonces promulgado. “

*“Desde hace dos años vengo estudiando todo aquello que se relaciona con los primitivos habitantes de las islas. Quiero injertar el espíritu antiguo en el espíritu nuevo, buscando también una tradición pero una tradición revolucionaria. Hasta ahora nuestras “pintaderas” sólo habían servido para fútiles composiciones decorativas, que se usaban como señuelo turístico”*⁴²



⁴² Millares, Manuel. Declaraciones de Manuel Millares al diario “Falange”, Las Palmas, 16 julio 1952, publicado por P. Carreño: “El sueño de los arqueros”, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990,

2.2.4. EL CUBISMO Y SU PARALELISMO CON LA OBRA DEL GRUPO EL PASO.

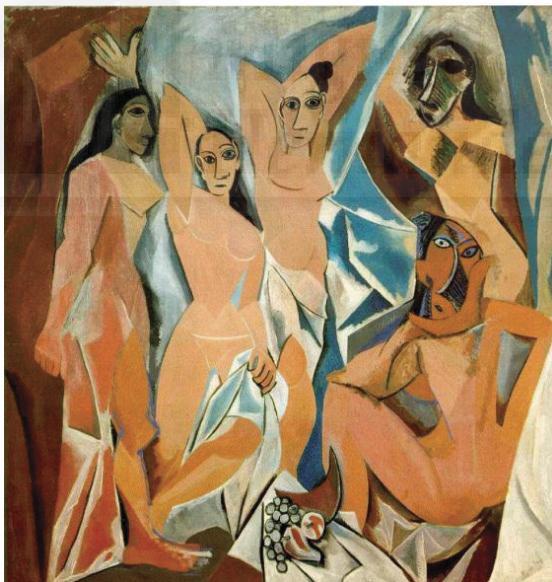
La evolución de las Vanguardias supone modificaciones en los tratamientos artísticos y uno de los máximos cambios es la ruptura entre los conceptos de figura y fondo, desarrollado por el Cubismo. Los artistas pertenecientes a este movimiento plantean diversos estudios pictóricos en relación a la perspectiva, ofrecen una visión múltiple, desdoblan la perspectiva y reducen el color, el lienzo deja de ser un mero soporte. Uno de los primeros análisis pictóricos que ejemplifican lo mencionado anteriormente es la obra de Pablo Picasso "Las señoritas de Avignon" (Figura 2.15) de 1907.

"Braque desprecia la forma, reduce todo -lugares, figuras y casas- a esquemas geométricos, a cubos". Así se definió la innovadora poética cubista ideada por Braque.⁴³

El Cubismo enmarca diferentes períodos en los que la materia y la perspectiva evolucionan hacia percepciones con mayor carga expresiva y matérica. La primera época está marcada por la influencia de la obra protocubista de Paul Cézanne (1907-1909) y Georges Braque, como se observa en la obra de 1908 "El gran desnudo" (Figura 2.16) donde el desdoblamiento de perspectiva, la reducción y oscuridad del color, y la firmeza en las pinceladas, comienzan a tener cierto empaste. En la segunda fase, denominada analítica (1909), la descomposición es determinante y el contenido se presenta más hermético, el color se convierte en monocromático. Hacia el 1911 aparecen los primeros caracteres tipográficos en las obras y es, en este mismo año, cuando comienza la denominada fase sintética.

⁴³ Poletti, Federico. "El siglo XX. Vanguardias", Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 44. Página 109

La obra "Collage" de Braque marca el inicio de esta etapa, en ella el autor inserta telas y trozos de prensa como parte de la composición, no obstante también es importante mencionar dentro de esta fase la obra de Picasso, "Naturaleza muerta con silla de rejilla". Asimismo destaca, junto a ambos artistas, la aportación pictórica del español Juan Gris durante este período cubista, ya que su trabajo parte de un análisis matemático para llegar a nuevos códigos estructurales que den resultados racionales⁴⁴ ("Botella de vino y jarra de agua", 1911) y que produzcan una perfecta relación entre espacio y formas.



(Figura 2.15) Pablo Picasso. "Las señoritas de Avignon", 1907.

⁴⁴ "Arte del siglo XX. De principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial". Historia Universal del Arte. Ed. Espasa Calpe, S. A., 2000. Página 23.



(Figura 2.16) Georges Braque. "El gran desnudo", 1908.

El lienzo se transforma en un collage de elementos ajenos hasta entonces al arte, concretamente a la pintura, debido al empleo de arena, metales o serrín, para la elaboración de las obras. Desde la fase protocubista, la materia ha ido aumentando su grosor sobre la superficie pictórica. La pincelada empastada de la primera época cubista se convierte en elemento y materia en la fase sintética, las texturas modifican el soporte mediante la yuxtaposición de telas, fragmentos de objetos o recortes de prensa. En esta fase se comienzan a identificar los primeros relieves pictóricos que, además, se aproximan a los conceptos básicos atribuidos a la escultura. Estas acciones suponen un inicio en las teorías informalistas desarrolladas a mediados de los cincuenta en España y parte de Europa. "Naturaleza muerta con silla de rejilla" (Figura 2.17) de Pablo Picasso y "Collage" (Figura 2.18) de Manuel Millares muestran la influencia ejercida por los planteamientos acerca del volumen sobre el lienzo y aportan componentes impropios hasta el momento sobre el muro pictórico. Pinturas, remiendos y adhesiones conforman una creación que se aleja de la bidimensionalidad y se acerca a la tridimensionalidad escultórica. Los volúmenes aumentan tras la evolución que sufre el Cubismo hacia el Futurismo italiano, donde el collage propone una dimensión más a partir de los ensamblajes. Los formatos ovales y el volumen de los objetos muestran una sublevación tajante de la perspectiva tradicional, y así, se conforman las bases de un nuevo lenguaje pictórico.



(Figura 2.17) Pablo Picasso "Naturaleza muerta con silla de rejilla", 1912.



(Figura 2.18) Manuel Millares. "Collage", 1954.

2.2.5. ASSEMBLAGES Y COLLAGES. SEMAJANZAS CON EL DESARROLLO DE LA OBRA DEL GRUPO EL PASO.

Las proyecciones del objeto hacia el exterior, en las que el volumen se convierte en esencialidad, nos obligan a retomar las últimas acciones llevadas a cabo por Georges Braque durante la etapa cubista. Son de gran importancia en este estudio las creaciones que aportan una dimensión más a la bidimensionalidad del lienzo, de manera física y formal. Los collages de la última etapa cubista que continúan su desarrollo hacia un volumen prácticamente exento en la superficie vertical durante todo el siglo XX, suponen un antecedente claro de las creaciones de El Paso. Dichas acciones sufren algunas modificaciones dependiendo del estadio en el que se desarrollen y evolucionan hasta el punto de añadir una dimensión más a la superficie bidimensional, aportan tridimensionalidad a las obras, el collage muta en el denominado assemblage. Las composiciones con una dimensión más, que crean ciertos relieves, aportan a la verticalidad del lienzo un volumen no exento que conforma un diálogo de superposiciones y de elementos ajenos, hasta el momento, a las normas de composición pictórica. Destaca en esta etapa la obra de Gino Severini "Naturaleza muerta con revista nord-sud" (Figura 2.19) de 1917, ya que presenta similitudes formales con las piezas creadas posteriormente por Manuel Millares, como "Composición con dimensión perdida" (Figura 2.20) (1957).

Las experimentaciones mediante los papiers collés, realizadas por Georges Braque, son fundamentadas en el pegado dentro del cuadro de fotografías, papeles o recortes de prensa. Estos nuevos planteamientos proporcionan un cambio radical del arte y consiguen presentar un espacio que "en un momento

determinado se lanza hacia el infinito en todas direcciones” (Apollinaire)⁴⁵. Se consolida un nuevo lenguaje en el espacio pictórico que se apartará de la bidimensionalidad del lienzo, dejará paso a la tridimensionalidad del *décollage*⁴⁶ de Mimmo Rotella o del *assemblage*, creado por Kurt Schwitters, y se demostrará que no existen límites entre el espacio-realidad y el espacio-arte, se convertirá la obra en lugar y espacio.



(Figura 2.19) Gino Severini.
“Naturaleza muerta con revista nord-sud”, 1917.

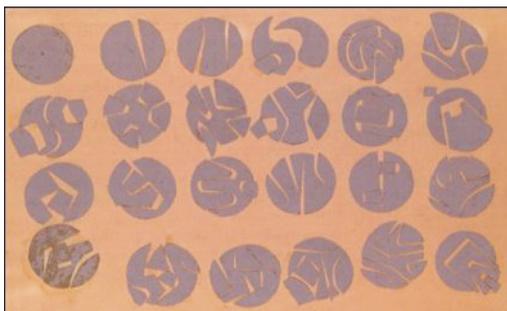


(Figura 2.20) Manuel Millares
“Composición con dimensión perdida”, 1957. .

⁴⁵ Poletti, Federico. “El siglo XX. Vanguardias”, Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 59.

⁴⁶ Poletti, Federico. “El siglo XX. Vanguardias”, Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 62.

Estos planteamientos se asientan, hacia la segunda mitad de la década de los cincuenta, con las creaciones e investigaciones de artistas como Manuel Gil (Figuras 2.21 y 2.22) (miembro del grupo Parpalló, Valencia) o Manuel Millares, Juana Francés, Rafael Canogar y Manuel Rivera. Estos autores, además, estudian el concepto no sólo de ocupación del espacio, sino de desocupación del mismo. Textos al respecto trabajados por Jorge Oteiza y Manuel Gil nos trasladan a un replanteamiento del collage a partir de la descomposición de figuras geométricas encoladas sobre otro plano, así se crean superposiciones que posibilitan anclajes entre formas infinitas que constituirán parte de un tratado de las gráficas en el espacio. Las obras "Revolving" (Figura 2.24) y "Construcción Merz" (Figura 2.25) de Kurt Schwitters, muestran los planteamientos desarrollados durante las primeras décadas del siglo XX, teorías que continuarán su desarrollo en una de las obras de la artista perteneciente a El Paso Juana Francés, titulada "Tierra de campos" (Figura 2.23) (1962). En ella, los encolados de madera y cuerda junto a empastes de color crean construcciones de ladrillos sobre el soporte vertical, empleando para ello arena y pigmentos puros.



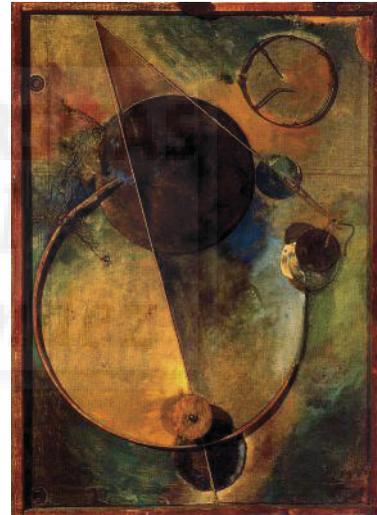
(Figura 2.21) Manuel Gil. "Cartilla de figuras regulares II". 1957.



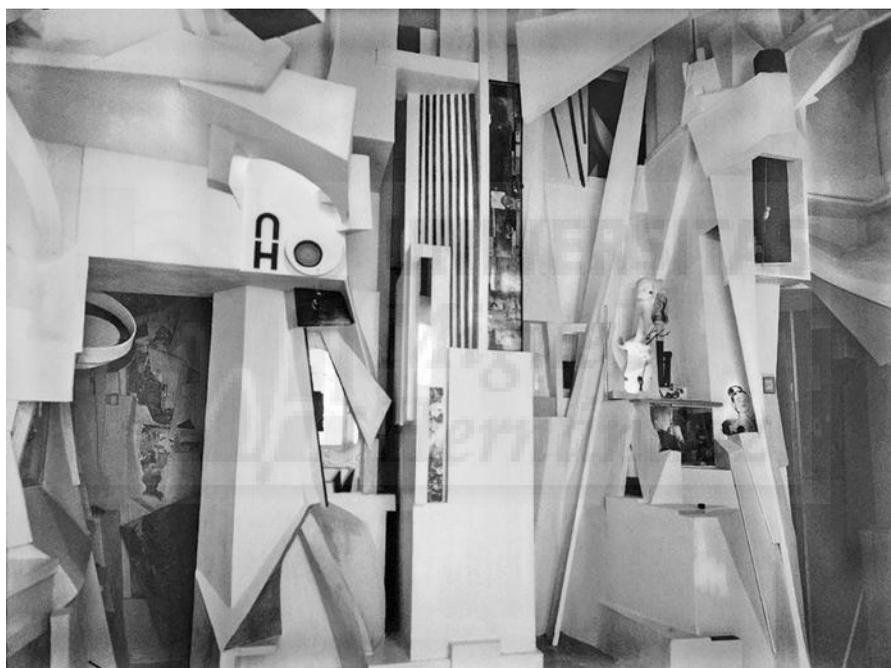
(Figura 2.22) Manuel Gil. "Cartilla de figuras regulares II". 1957.



(Figura 2.23) Juana Francés.
"Tierra de campos", 1962.



(Figura 2.24) Kurt Schwitters.
"Revolving" 1919.



(Figura 2.25) Kurt Schwitters. "Construcción Merz" 1923-1932. Kurt Schwitters.

2.2.6. EL FUTURISMO Y SU RELACIÓN FORMAL CON LA OBRA DEL GRUPO EL PASO.

En el desarrollo del volumen sobre el plano destaca la corriente futurista por la intención de desdoblamiento del objeto creando un nuevo volumen, se considera esta acción como uno de los primeros movimientos de vanguardia del siglo XX. Esta corriente, iniciada en Italia, pero que tiene su centro en París, donde convergen diversas experimentaciones y acciones, ejerce gran influencia sobre otros movimientos europeos de la misma época y posteriores. El Futurismo se puede clasificar en dos períodos: el primero se produce entre 1909-1914 y el segundo abarca el periodo entre 1918 y 1930.

Los conceptos de velocidad, progreso e industrialización, modifican los medios de expresión, el estilo y la técnica hasta el momento desarrollados artísticamente. El Futurismo renueva lo anteriormente conocido, se modifican las estructuras establecidas a nivel social, artístico y de comportamiento y se anuncian uno de sus lemas: "Basta de vivir en función del pasado"⁴⁷. El dinamismo presentado por las obras de los futuristas como "Dinamismo de un perro con correa" (Figura 2.26), realizada por Balla en 1912, comparte características con algunos de los papeles titulados "Tres raíces" (Figura 2.28) realizados por Martín Chirino en 1959, en los que el gesto y la impronta del trazo reflejan un avance plástico y formal.

Dentro de esta corriente se produce un divisionismo cromático, las creaciones son dirigidas hacia una experiencia visual dinámica y veloz, se constata una búsqueda de la belleza en el movimiento. El nuevo lenguaje plástico nos habla de una fusión entre el objeto y su entorno, las realidades formales se expanden hacia

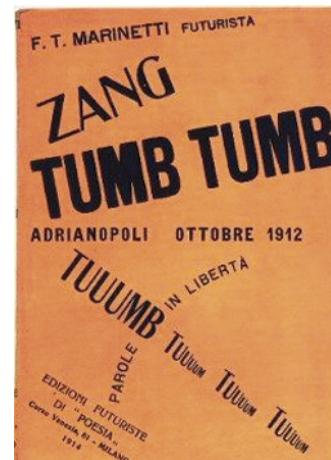
⁴⁷ "Arte del siglo XX. De principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial". Historia Universal del Arte. Ed. Espasa Calpe, S. A., 2000. Página 27.

el exterior, las formas se disuelven y se crea un todo artístico. El volumen traspasa sus acotaciones reales y se proyecta, los autores futuristas establecen una nueva realidad.

La pintura y escultura sufren una apertura hacia el espacio, las formas se descomponen y se multiplican, el movimiento futurista proyecta el interior hacia el exterior y el objeto se convierte en modelo de estudio de estas creaciones. Umberto Boccioni muestra estos planteamientos en su obra escultórica "Desarrollo de una botella en el espacio" (Figura 2.32) de 1912, que verá su homónimo en 1985, en la obra de Pablo Serrano, miembro del grupo El Paso, "Guitarra" (Figura 2.33). Ambas creaciones muestran el desdoblamiento del objeto, generan un volumen que alcanza el concepto de totalidad; el espacio y la obra se conjugan y crean un diálogo determinado.



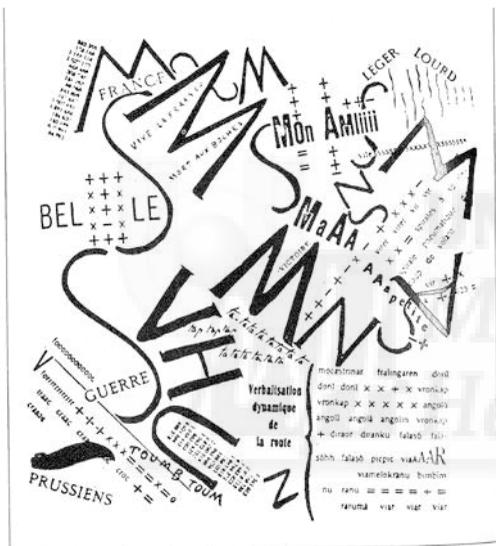
(Figura 2.26) Balla. "Dinamismo de un perro con correa", 1912.



(Figura 2.27) "Poesía futurista", 1914.



(Figura 2.28) Martín Chirino. "Tres raíces", 1959.



(Figura 2.29) Marinetti. "Palabras".



(Figura 2.30) Russolo, Carra, Marinetti, Boccioni "Imagen futuristas":

**MANIFESTI
del Movimento futurista**

1. - Manifesto del Futurismo (Pubblicato dal Figaro il 20 Febbraio 1909)	Marinetti
2. - Uccidiamo il Chiaro di Luna (Aprile 1909)	Marinetti
3. - Manifesto dei Pittori futuristi (11 Febbraio 1910)	Marinetti, Carrà, Russolo, Balla, Severini
4. - La Pittura futurista. - Manifesto tecnico (11 Aprile 1910)	Marinetti, Carrà, Russolo, Balla, Severini
5. - Contro Venezia passatista (27 Aprile 1910)	Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo
6. - Manifesto dei Musicisti futuristi (11 Gennaio 1911)	Prabola
7. - La Musica futurista. - Manifesto tecnico (20 Marzo 1911)	Prabola
8. - Contro la Spagna passatista (Pubblicato dalla rivista Progreso di Madrid - Giugno 1911)	Marinetti
9. - Manifesto tecnico della Scultura futurista (11 Aprile 1912)	Boccioni
10. - Manifesto tecnico della Letteratura futurista (11 Maggio 1912)	Marinetti
11. - Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista (17 Agosto 1914)	Marinetti
12. - L'Arte dei Rumori (11 Marzo 1913)	Russolo
13. - L'Immaginazione senza fili e le Parole in libertà (11 Maggio 1913)	Marinetti
14. - L'Antitradizione futurista (29 Giugno 1913)	Giuliano Apollinaire
15. - La pittura dei suoni, rumori e odori (11 Agosto 1913)	Carrà
16. - Il Teatro di varietà (29 Settembre 1913)	Marinetti
17. - Programma politico futurista (11 Ottobre 1913)	Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo
18. - Pesi, misure e prezzi del Genio artistico (11 Marzo 1914)	Cerradini, Settimali
19. - Lo Splendore geometrico e meccanico e la Sensibilità numerica (18 Marzo 1914)	Marinetti
20. - L'Architettura futurista (11 Luglio 1914)	Sant'Elia
21. - Il Vestito antiontrale (11 Settembre 1914)	Balla

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

GAL. TULLIO PERESSA - ROMA



(Figura 2.31) “Manifiesto y cartel del Movimiento Futurista”, 1912.



(Figura 2.32) Umberto Boccioni. "Desarrollo de una botella en el espacio", 1912.



(Figura 2.33) Pablo Serrano. "Guitarra", 1985.

2.2.7. EL RAYONISMO Y SUS ANALOGÍAS CON LA OBRA DE EL PASO.

Paralelamente al movimiento vorticista desarrollado a partir de 1912 en Londres, comentado en líneas superiores y de importancia para el desarrollo que nos acontece, destacamos en otra capital europea, Moscú, las acciones llevadas a cabo por Mijaíl Larionov y Natalia Goncharova, denominadas Rayonismo. Éste es concebido como una de las primeras y más importantes manifestaciones de arte abstracto, donde los rayos de color invaden los lienzos de los artistas. Su manifiesto nace en 1913, con motivo de la exposición La Cible⁴⁸.

“En Rusia surge la única (corriente) que se inserta en una tensión... revolucionaria, la única que de manera explícita considera política la función social del arte”.(Argan)⁴⁹

Las características de las obras futuristas, fauvistas y orfistas se aglutinan en una sola acción denominada Rayonismo, donde dinamismo, color y luz son las premisas plásticas a desarrollar. Se convierte así en un estilo artístico en el que prima la geometrización de características cubistas, con cierta fuerza en el trazo y gestualidad, y que está marcado por las líneas-fuerza⁵⁰. Los rayonistas se centran en las formas espaciales que germinan del cruce de los rayos de luz sobre el objeto en sí. Las obras pertenecientes a esta corriente artística traspasan las fronteras de la bidimensionalidad, alcanzan una dimensión más en sus creaciones, llegan

⁴⁸ “Arte del siglo XX. De principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial”. Historia Universal del Arte. Ed. Espasa Calpe, S. A., 2000. Página 37.

⁴⁹ Poletti, Federico. “El siglo XX. Vanguardias”, Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 78.

⁵⁰ Poletti, Federico. “El siglo XX. Vanguardias”, Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 78.

a abogar por una cuarta dimensión. Esta evolución del plano vertical hacia un relieve o volumen, supone un acercamiento a las teorías desarrolladas por Jorge Oteiza en relación a la teoría trimural⁵¹. Este concepto es un antecedente directo de la concepción escultórica en las creaciones del grupo El Paso. La pincelada se conduce hacia una acumulación de gestos superpuestos, en los que la materia se deposita en ciertas zonas del soporte pictórico resaltando sobre el plano. La incorporación de bulto de poca profundidad se presenta en obras tanto rayonistas como informalistas, en las que se vislumbran ciertas similitudes formales. Las obras de Mijaíl Lariónov⁵² (Figura 2.34) y las acuarelas de Manuel Rivera (Figura 2.35) presentan un espacio que traspasa la bidimensionalidad. En ambas creaciones el gesto produce un efecto de tridimensionalidad que rompe el plano pictórico produciendo sensación de profundidad y tensión visual.

“Aquello que tiene valor para cualquier verdadero amante de la pintura, en una obra rayonista” se revela al máximo. Los objetos del mundo real no desempeñan papel alguno. Al mismo tiempo, lo que es la esencia de la misma pintura se revela mejor: la combinación de colores, su saturación, su textura...”
(Lariónov)⁵³

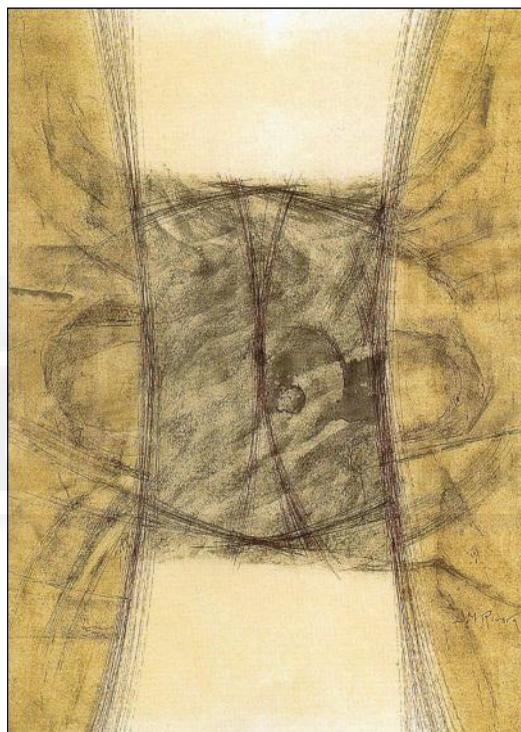
⁵¹ Teoría del espacio trimural. Análisis de los elementos en el muro o plano en la que se analizan la capacidad de movimiento del color sobre el plano. (De la Torre, Alfonso. Oteiza, Jorge. “Quousque Tandem” / “obra de Oteiza en el arte español de los cincuenta”. Ed. Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 94).

⁵² Lariónov, Mijaíl. pintor de origen ruso inscrito en la vanguardia rusa. Es uno de los máximos representantes del Rayonismo, elaboró su manifiesto que se publicó en 1914. (“Arte del siglo XX. De principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial”. Historia Universal del Arte. Ed. Espasa Calpe, S. A., 2000. Página 37).

⁵³ Poletti, Federico. “El siglo XX. Vanguardias”, Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 312.



(Figura 2.34) Mijail Larionov. "Rayonismo rojo", 1913.



(Figura 2.35) Manuel Rivera.
"Sin título", 1960.

2.2.8. EL CONSTRUCTIVISMO. SEMEJANZAS CON LOS DESARROLLOS DEL VOLUMEN SOBRE EL PLANO DE EL PASO.

Pintura, arquitectura, escultura, fotografía, carteles y collages se convierten en medio de expresión, prolongan el término de abstracción geométrica hacia una visión más mecanizada y muestran cierta fascinación por las máquinas en el desarrollo del nuevo movimiento artístico perteneciente a las Vanguardias, denominado Constructivismo (conformado en Rusia).

Esta corriente se asocia a una serie de acciones/tendencias artísticas basadas en el cubo-futurismo. Las obras se caracterizan por su utilidad y se experimenta a nivel tecnológico con nuevos materiales., Los autores constructivistas muestran la existencia de una relación íntima entre la industria y el arte. Arte que se propugna como bien social y que, por lo tanto, tiene cabida en multitud de declinaciones (el Manifiesto del realismo 1920, de Naum Gabo y Antoine Pevsner, el Programa del grupo productivista de 1921, de Aleksandr Rodchenko y Varvara Stepanova y el Manifiesto literario de 1922, de Kornely Zelinsky y el poeta Ilya Selvinsky)⁵⁴.

Estas premisas vanguardistas, como vemos a lo largo de este recorrido de antecedentes histórico-artísticos desarrollado en el estudio que nos ocupa, fueron acogidas por artistas españoles pertenecientes a grupos como Dau al Set o El Paso. La obra "Cabeza" (Figura 2.37) de Rafael Canogar, ejemplifica las influencias que han persistido y persisten, convertidas en parte del imaginario artístico de los creadores que dominan disciplinas diversas tales como la pintura, el collage o la escultura. Tanto la estructura como la composición de esta obra recuerda a la

⁵⁴ Poletti, Federico. "El siglo XX. Vanguardias", Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 81.

“Maqueta para cabeza construida N°3” (Figura 2.36), realizada por Naum Gabo en el año 1917. Esta creación apoya los planteamientos formales que se desarrollan en estas líneas ya que se acerca a un volumen prácticamente exento en el plano enhiesto.

Cristal, madera y metal se superponen para crear tensiones, volúmenes que dialogan en el espacio, se trabaja un espacio tridimensional dentro del concepto de verticalidad en el muro o superficie. Uno de los principales representantes del movimiento constructivista es Vladímir Tatlin⁵⁵, influido por el Cubismo y creador de los contra-relieves, creaciones originadas en el collage.



(Figura 2.36) Naum Gabo.
“Maqueta para cabeza
construida N°3”, 1917.



(Figura 2.37) Rafael Canogar.
“Cabeza 28/50”, 2005.

⁵⁵ Al margen de estas acciones de volumen no exento sobre el plano, se caracteriza el artista Tatlin por la obra nunca ejecutada, el Monumento a la Tercera Internacional (1917-1920), de formas geométricas y estructura helicoidal, para proporcionar así movimiento a la edificación y reivindica el dinamismo mecánico como dinamismo revolucionario. (Poletti, Federico. “El siglo XX. Vanguardias”, Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 81)

El "Contrarrelieve de esquina" (Figura 2.38) creado por Tatlin en 1914, donde el objeto pictórico se convierte en escultórico provocando una visión volumétrica mediante la superposición de elementos entorno a una esquina. Esta acción recuerda a las obras de Manuel Millares como "Cuadro 62" (Figura 2.39) de 1959, en las que la superficie muta cambiando su estado plano a ventana, que muestra más allá de la propia tela. Desgarros, nudos, zurcidos y carga pictórica modifican la bidimensionalidad para crear un volumen no exento que alcanza tridimensionalidad sobre el muro.

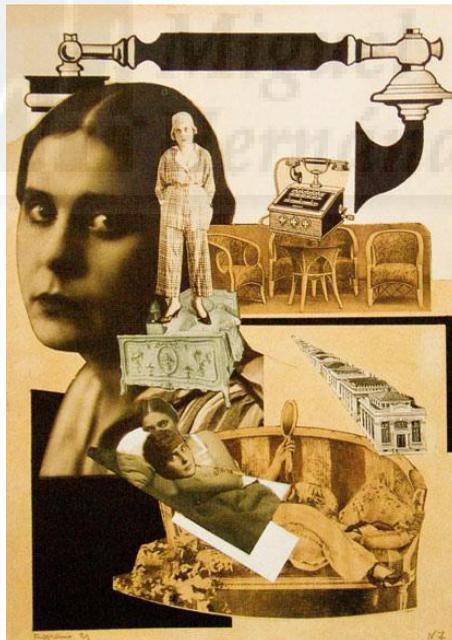


(Figura 2.38) Tatlin. "Contrarrelieve de esquina", 1914.

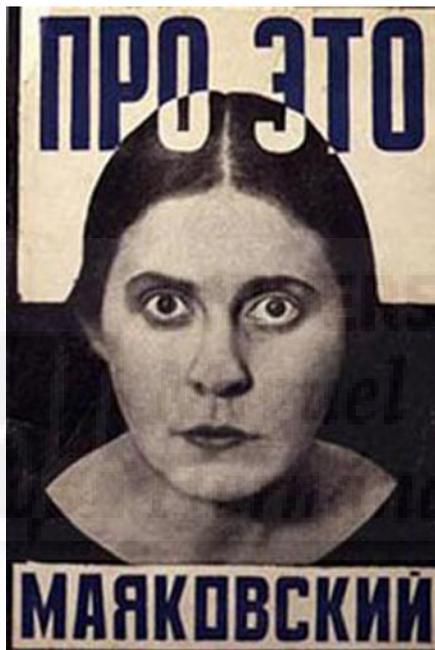


(Figura 2.39) Manuel Millares. "Cuadro 62", 1959.

Las acciones residen en el trabajo de renovación del lenguaje, acciones que se vinculan aleatoriamente con algunos trabajos realizados por los informalistas españoles, debido en gran parte a la acción de superponer elementos/imágenes para reiterar así una idea determinada. Hacia mediados de los años veinte se vislumbrará el final de este movimiento artístico de vanguardia de ascendencia constructivista.



(Figura 2.40) Vladimir Maiakovski.
"Fotomontaje".



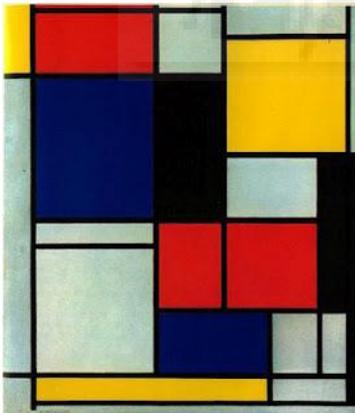
(Figura 2.41) Vladimir Maiakovski.
"Portada Pro eto", 1923.

2.2.9. NEOPLASTICISMO, BAUHAUS Y DE STIJL. PARALELISMOS FORMALES CON LA OBRA DEL GRUPO EL PASO.

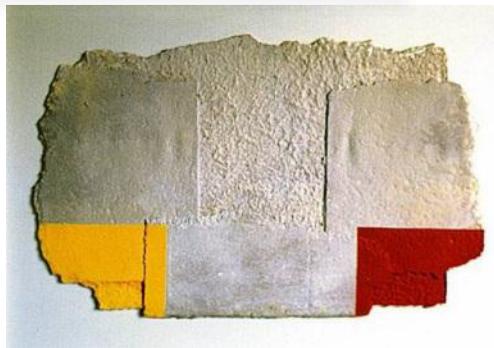
Paralelamente al nacimiento del Constructivismo ruso, se suceden diversas manifestaciones en Holanda que responden a la búsqueda de una estética determinada, en la que las formas naturales tienden a desaparecer a favor de la síntesis cromática y geométrica pura. Nace así un nuevo término, Neoplasticismo (nueva forma), acuñado en 1920 por Piet Mondrian, que se utilizará para asignar no solo el estilo de pintura del artista sino también al grupo de artistas y arquitectos que se aglutinan en torno a De Stijl (El estilo), revista fundada por el diseñador y arquitecto Theo Van Doesburg. Este movimiento se basa en las premisas del cubismo más tardío y se caracteriza por emplear colores primarios planos (rojo, azul, amarillo, blanco y negro) combinados con líneas rectas y fragmentadas que analizan estructuras reales y sintetizan, así, lo natural en formas geométricas. El Arte Abstracto domina la realidad y se intenta presentar un lenguaje común. De Stijl promueve un intento de renovación artística y social que incluye desde la arquitectura hasta el diseño y que finalizará en 1932. El Neoplasticismo reduce las referencias de la naturaleza a signos minimalistas y las funde con ciertas implicaciones místicas. Las obras de Piet Mondrian se materializarán en proyectos de arte destinados a la cotidianidad, como las creaciones de otros artistas neoplasticistas (Peter Oud, Gerrit Rietveld, Georges Vantongerloo). Destacan las creaciones escultóricas, basadas en los principios de estructuración formal geométricos y fórmulas matemáticas que ordenan el mundo, similares a las creaciones arquitectónicas medievales o góticas. Dichas actividades influyen en la abstracción de los años cuarenta en Estados Unidos y en las obras de sus predecesores europeos y, más concretamente,

sobre los autores españoles. “Sin título” (Figura 2.43) de Rafael Canogar, recopila los planteamientos en los que se basan las teorías minimalistas de Piet Mondrian (Figura 2.42), estructuras geométricas de colores planos dispuestas en el paño, a las que el artista español añade cierto volumen mediante la superposición por capas, aunando así, como se demuestra en el estudio que nos ocupa, la diversidad de influencias asumidas e interpretadas posteriormente por los informalistas.

“Altura, anchura y profundidad subrayadas por el rojo, el azul y el amarillo; el volumen, por el gris, el blanco y el negro”
(Del documento-programa De Stijl de Van Doesburg)⁵⁶



(Figura 2.42) Piet Mondrian.
 “Tableau”, 1921.



(Figura 2.43) Rafael Canogar. “Sin título”,
 1993.

⁵⁶ Poletti, Federico. “El siglo XX. Vanguardias”, Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 89.

La influencia y creaciones neoplasticistas no se reducen únicamente a la pintura, ya que las acciones desarrolladas a nivel escultórico propugnan una simplificación de las formas con fórmulas cuasi matemáticas con las que realizan una ordenación de la realidad. Las construcciones de Georges Vantongerloo (Figura 2.44) muestran la secuenciación de módulos geométricos que conforman un volumen determinado, secuenciación que tiene como análogo formal la estructuración de "El viento" (Figura 2.45), realizada por Martín Chirino, en la que las geometrías tienden a las formas curvas creando un volumen compacto.



(Figura 2.44)
Georges
Vantongerloo
"Construcción de las
relaciones entre los
volúmenes", 1924.



(Figura 2.45) Martín Chirino.
"El Viento", 1973.

En la escuela de artes aplicadas y arquitectura denominada Bauhaus (inversión de la palabra Hausbau, construcción de casas) la docencia se imparte en un laboratorio-taller cuya esencialidad reside en recomponer la relación entre arte y artesanía. La escuela Bauhaus estaba dirigida por maestros artesanos que en su desarrollo artístico trabajaban multitud de disciplinas y materiales como escultura, teatro, fotografía, madera, metales, pintura o cerámica. Cada uno de los profesores investigaba en su campo la relación de los objetos y la figura humana en el espacio. Destaca en esta corriente artística el trabajo a partir de figuras geométricas, con líneas que producen tensiones dinámicas, y que parten de estudios sobre el movimiento y la luz.

Una de las obras con mayor relevancia en relación a los planteamientos plásticos de este estudio es "Figura abstracta" (Figura 2.46) de Oskar Schlemmer, que destaca por el análisis del estudio de figura humana y espacio circundante. Esta creación presenta similitudes con el estudio del objeto guitarra de Pablo Serrano "Guitarra 12" (Figura 2.47) de 1985, realizado varias décadas después a la obra de Oskar Schlemmer, en el que el análisis de las formas básicas a nivel individual se solapa para obtener como resultado una composición completa. El volumen exento se multiplica en planos por superposición y se afianza el cambio en las propuestas plásticas ya que, el interés por el estudio del espacio en relación a la obra de arte, se consolida.



(Figura 2.46) Oskar Schlemmer. "Figura abstracta", 1921.



(Figura 2.47) Pablo Serrano. "Guitarra 12", 1985.

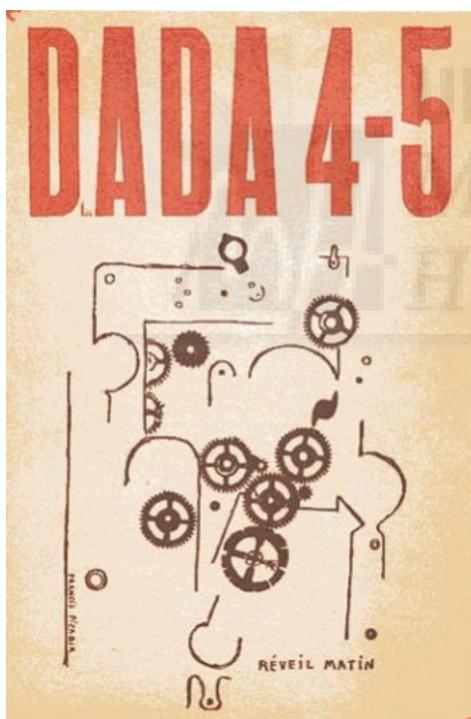
2.2.10. EL DADAÍSMO Y LAS SEMEJANZAS CON EL DESARROLLO GESTUAL Y FORMAL DE LA OBRA DEL GRUPO EL PASO.

En plena vorágine de la Primera Guerra Mundial, hacia 1916, tras una serie de movimientos innovadores y experimentales de carácter artístico-cultural como los ya comentados, Futurismo, Cubismo, Suprematismo, Abstracción y en contemporaneidad con el Constructivismo y Neoplasticismo, nace en Zurich el Dadaísmo. Se plasma así un nuevo concepto artístico en el ámbito social y artístico internacional. Tanto en la práctica como en la teoría, el Dadaísmo se presenta como una simple repetición de una sílaba da. Su etimología es relativamente incierta pero se barajan diversas opciones sobre su origen: la elección por azar de una palabra en el diccionario, dadá (significa juguete), o la repetición con cierta ironía de da (significando en alemán sí). Tristan Tzara llega a la conclusión de que dadá es puro sonido, sin una significación específica, es "flatus vocis"⁵⁷. Con el Dadísmo la tradición queda aparcada y se rechazan los valores hasta entonces entendidos como modelos; se intenta llegar, de alguna manera, tanto artísticamente como históricamente, al nivel de cero. Se pretende demostrar la imposibilidad de existencia de una relación entre arte y sociedad, y se retoman los inicios en relación a estos planteamientos inacabados a finales del siglo XIX.

Su espectro de investigación no está ligado únicamente a la imagen sino que también abarca el campo de la lingüística, como se puede observar en las obras de Francis Picabia o Marcel Duchamp. Los dadaístas defienden un arte que se muestra incomprensivo con la sociedad estanca, la desprecian y juegan con ella, tienen ciertas pautas similares a las de los futuristas. Las acciones características

⁵⁷ Poletti, Federico. "El siglo XX. Vanguardias", Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 112.

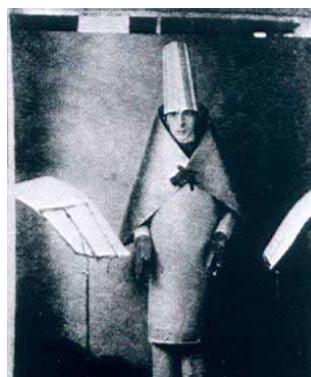
de este movimiento, vinculadas al azar, conllevan una relación automática con las obras y artistas que engloban este estudio ya que, en parte, las acciones realizadas por los artistas informalistas del grupo El Paso sobre la superficie, son realizadas de manera aleatoria y, en ellas, el gesto con empaste genera el verdadero sentido de la obra.



(Figura 2.48) "Dadá 4-5". Dada siegt!



(Figura 2.49) "Póster exposición Dada"- Vorfrühling, 1920.



(Figura 2.50) "Hugo Ball en una velada del Cabaret Voltaire" (Zurich), 1916.

Este movimiento internacional se desarrolla en diversos núcleos, entre los que destacan Zurich (1916-1919), Nueva York (1915-1920), Barcelona (1916), París (1919-1922), Berlín (1918-1923), Hannover (1919-1923) y Colonia (1919-1922)⁵⁸. Cada centro experimenta características propias, prácticas, obras y teorías, el movimiento muestra gran pluralidad, pero todos ellos comparten la voluntad de desacralizar la tradición y abandonar el academicismo (Figura 2.48) (Figura 2.49). Son el poeta Hugo Ball (Figura 2.50) y su esposa Emily Hennings quienes deciden comenzar con este postulado artístico-cultural, a raíz de la creación del Cabaret Voltaire en Zúrich. Éstos invitan a los activistas culturales de la época a proponer proyectos innovadores para el citado local. A esta llamada acuden los poetas Trista Tzara y Richard Huelsenbeck, los artistas Marcel Janco, Hans Arp, Hans Richter, Christian Schad, Sofía Taeuber y Walter Serner, entre otros. Todos ellos se reúnen bajo el lema: "Yo sería bueno si supiera por qué"⁵⁹. El cabaret aglutina diariamente a escritores y artistas que realizan exposiciones, recitales o conciertos, y que desembocan en la creación de una revista, la revista Dada (dirigida por Tzara). Esta publicación, que carece de un programa, presenta manifiestos, poesía visual con innovaciones tipográficas, y promulga la libertad. Las acciones responden a una fusión entre las artes nobles y las aplicadas, por ello los artistas de esta corriente trabajan en todos los ámbitos y derivarán, posteriormente, en cierta abstracción. La ironía y la casualidad son rasgos característicos de este movimiento, que se aplican a todas

⁵⁸ "Arte del siglo XX. De principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial". Historia Universal del Arte. Ed. Espasa Calpe, S. A., 2000. Página 39.

⁵⁹ "Arte del siglo XX. De principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial". Historia Universal del Arte. Ed. Espasa Calpe, S. A., 2000. Página 39.

las formas artísticas, y en él se rechazan los sistemas de comunicación tradicionales y se plantea una escritura totalmente libre.

Las creaciones dadaístas, por sus acciones directas donde el azar es protagonista, se convierten en fuente de inspiración de los planteamientos realizados por los informalistas españoles en los cincuenta. La superposición de elementos sobre la superficie proporciona un volumen característico, unido a la utilización de colores determinados: tierras, ocre y azules. La bidimensionalidad supera los parámetros propios de su definición, el volumen aumenta y se convierte en relieve, resaltando las figuras sobre el plano. Esta modificación en el tratamiento de las superficies se muestra en la obra "Formas terrestres" (Figura 2.52) (1917) de Hans Arp, en la que



(Figura 2.51) Antonio Suárez. "Pintura" 1958.



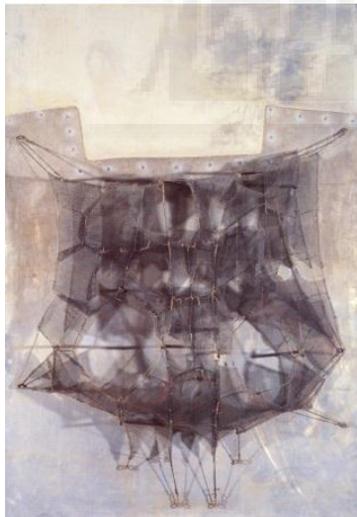
(Figura 2.52) Hans Arp. "Formas terrestres", 1917.

se superponen formas abstractas y que presenta claras similitudes con la obra "Pintura" (Figura 2.51) de 1958 creada por el artista informalista perteneciente a El Paso, Antonio Suárez.

De igual modo la concepción de arte bajo los parámetros dadaístas comprende un nuevo diálogo entre la acción artística, el espacio y el espectador. Este hecho asume un nuevo papel del observador de la obra de arte, la pasividad queda relegada y se exige una participación activa. Este cuestionamiento es motivo de análisis en este estudio ya que, la obra informalista invita al espectador a participar en ella y a ser parte de la misma.

El azar se convierte en concepto de análisis como procedimiento artístico, se eliminan las fronteras de la causalidad y lo consciente, los artistas dadaístas se acercan al estudio de lo interior e inconsciente, regidos por cierto automatismo. Las artes plásticas responden a una experimentación absoluta de técnicas y materiales, en los que destacan los fotomontajes, los collages y assemblages ("Merzbild Kijkduin" (Figura 2.54), 1923. Realizado por Kurt Schwitters). Ello repercute en las obras de los informalistas españoles en las que se superponen elementos sobre la superficie. Este hecho se observa en las obras de Manuel Rivera, como se muestra en "Metamorfosis Máscara" (Figura 2.53) de 1958, en las que la malla metálica retorcida y recosida sobre el muro, produce un volumen exento. Las teorías y corrientes mencionadas desembocarán, posteriormente, en la creación del Ready-made, con creaciones de Duchamp y Man Ray.

El salto a la abstracción y al azar que caracteriza al Dadaísmo influye claramente sobre alguno de los artistas pertenecientes al grupo El Paso, años después de su nacimiento y desarrollo a nivel europeo, como indicamos en líneas superiores. Prueba de ello es la referencia que realizó Manolo Gil en relación a la obra de Manolo Millares en el "I Salón de Otoño", en Valencia, y sus retazos dadaístas mezclados con algo de creacionismo: "Manolo Millares enseña un algo que parece una abstracción pero que no lo es en realidad, más bien es algo de tipo



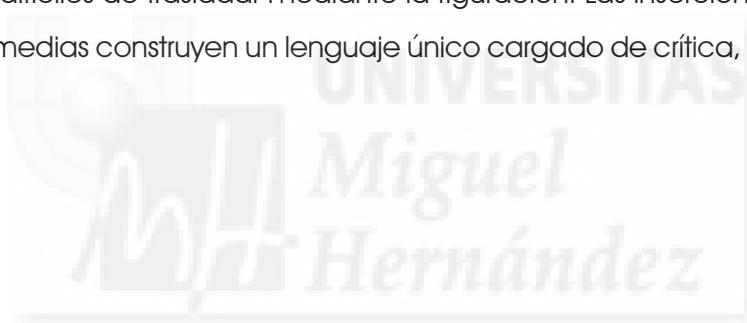
(Figura 2.53) Manuel Rivera. "Metamorfosis Máscara", 1958.



(Figura 2.54) Kurt Schwitters, "Merzbild Kijkduin", 1923.

creacionista-decorativo, con algunos recuerdos de dadaísmo...⁶⁰ Estas pesquisas teórico artísticas de Millares son una actividad previa, desde la figuración a la abstracción informal, que desembocará en la creación del grupo El Paso, en el año 1957.

Las formas se disuelven, rozan casi la abstracción, sugieren sensaciones, emociones difíciles de trasladar mediante la figuración. Las inserciones de textos y palabras a medias construyen un lenguaje único cargado de crítica, verdad, ironía y libertad.



⁶⁰ Alfonso de la Torre. Manolo Gil "I Salón de Otoño"/ "La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta". Ed. Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 95.

2.2.11. READY-MADE. SIMILITUDES CON LA OBRA DEL GRUPO EL PASO

Tras las acciones producidas en la época dadaísta, comienzan a plantearse nuevos retos artísticos en los que el objeto se convierte en algo más y la categoría a la que se eleva la obra de arte queda en entredicho. Se descontextualizan pues los objetos comunes y se les otorga un nuevo valor, se convierten dichos objetos en obras de arte desde el momento en el que los creadores le atribuyen esta categoría, al exponerlos en una sala. Estos planteamientos se oponen, de este modo, a la idea intrínseca que acompaña al término obra de arte, de originalidad de la pieza y manualidad. Los artistas realizan en diversos objetos ínfimas modificaciones, los dotan de títulos originales, les añaden escritos y los acuñan con su nombre. La firma del artista se convierte en elemento clave de estas acciones artísticas, que aportan al objeto la autenticidad que le corresponde al ser una obra de arte.

El Ready-made (ya hecho, ya realizado) se convierte en una práctica artística que se desarrolla a partir de 1913 en París y continua su expansión hasta nuestros días. Marcel Duchamp revolucionó el mundo del arte con estas acciones: un urinario, una rueda de bicicleta o un escurre-botellas, fueron convertidas por el artista en obras de arte. La firma del creador desacralizó el valor de la obra de arte como ocurre con la obra "Fuente" (Figura 2.55) (urinario), donde Duchamp utilizó el pseudónimo de R. Mutt (nombre de sanitario de la época cuyo término, en inglés, significa también tonto). Mediante juegos de palabras el artista ironiza con su significado. A partir de 1920, Duchamp, manda hacer los objetos o los elabora él mismo (Fresh Widow); con esta nueva iniciativa comenzaría el autor

a identificar diversos tipos de Ready-made: el que presupone una intervención por parte del artista (el rectificado), como en la obra Fuente 1917, y el Ready-made propiamente dicho, en el que se modifica la función atribuida al objeto (el recíproco). No solo fue Duchamp el que desarrolló esta corriente artística, Man Ray trabajó estos conceptos hasta el extremo en su época dadaísta y difundió lo que serían los preludios del arte conceptual.



(Figura 2.55) "Fuente", 1917. Marcel Duchamp.

“Lo importante no es si R. Mutt ha construido Fuente con sus manos o no. La ha elegido... ha creado un nuevo modo de pensar el objeto”
*(The Blind Man, mayo de 1915)*⁶¹

En relación a estos nuevos planteamientos artísticos, podemos referenciar algunas de las acciones realizadas por Manuel Millares y Manuel Rivera en 1963, tras la disolución del grupo El Paso. En este tiempo se expone en seis escaparates de El Corte Inglés de la calle Preciados de Madrid un arte relativamente efímero realizado por seis artistas españoles, entre ellos se encuentran Manuel Millares y Manuel Rivera. La importancia de ambos autores en relación al concepto de Ready-made reside en cómo intervienen su espacio. Así Manuel Millares (Figura 2.56) descontextualiza objetos tales como viejos bidones de alquitrán a los que añade diversas alpargatas de esparto, mientras que Manuel Rivera deconstruye el concepto propio del objeto tejiendo mallas metálicas, modificando y reinterpretando el lugar. Ambos forman así una atmósfera en la que el elemento cotidiano pasa a convertirse en espacio escultórico, en obra de arte debido a la intencionalidad del artista.

⁶¹ Poletti, Federico. “El siglo XX. Vanguardias”, Los Siglos del Arte. Las palabras clave. Ed. Mondadori Electa S. p. A., Milán, 2005. Página 116.



(Figura 2.56) Manuel Millares. "Escaparate Galerías Preciados", Madrid. 1963.

2.2.12. GRATTAGE Y FROTTAGE. SEMEJANZAS EN EL DESARROLLO TEXTURAL DE LA SUPERFICIE PICTÓRICA DEL GRUPO EL PASO.

En la evolución de la materia sobre la superficie pictórica destacan, dentro de las acciones trabajadas en el movimiento surrealista⁶², dos técnicas concretas desarrolladas por Max Ernst durante 1925 y 1927, el Grattage (raspadura de la pintura adherida al lienzo mediante una cuchilla) y el Frottage (frotamiento de un carbón sobre un papel colocado sobre una superficie con volúmenes). La obra de Ernst es un antecedente claro de las creaciones informalistas de mediados de siglo XX, en las que la materia y los volúmenes se convierten en protagonistas de las creaciones y muestran unos grosores sobre dimensionales en las superficies pictóricas. El muro alcanza paulatinamente una dimensión más, mediante frotamientos o raspaduras de la materia adherida al lienzo. Estas características se observan en la obra de Juana Francés "Algaiat" (Figura 2.58) de 1960, que presenta similitudes técnicas a la creación de Max Ernst "El bosque" (Figura 2.57). Estos tratamientos sobre la materia propician creaciones pictóricas en las que la textura produce un efecto determinado, se crean relieves que convierten la bidimensionalidad de la obra en tercera dimensión. Los desgarrones e incursiones desprenden la pintura/materia de la tela, formando volúmenes no exentos en el plano vertical. Obras como las

⁶² En 1917, nace la palabra de origen francés Surrealismo, que significa, más allá de la realidad. Fue aplicada en primer término a la literatura, cuando Apollinaire califica de drama surrealista su obra "Les mamelles de Tiresias". La obra surrealista plantea como meta el psicoanálisis, que adquiere gran importancia para la misma, lo maravilloso, desarrollado a partir del simbolismo y el citado mundo de los sueños, contrapuesto a sentimientos, conceptos estilísticos y materias. El automatismo característico de la pintura surrealista se muestra en dos vertientes: una caligráfica, con artistas como Miró y Masson, que trabajan a partir de asociaciones espontáneas de los pensamientos más profundos y, por otro lado, la vertiente verista, que trabaja de manera analítica escenas oníricas e interpretaciones del inconsciente, como podemos observar en la obra de Magritte, Dalí o Tanguy. Algunos artistas surrealistas destacados son: Picasso, Masson, Man Ray, Ernst, Miró, De Chirico, Picabia, Arp, Tanguy. ("Arte del siglo XX. De principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial". Historia Universal del Arte. Ed. Espasa Calpe, S. A., 2000. Página 58).

realizadas por Rafael Canogar como "Pintura Nº 6" (Figura 2.59) (1957), muestran cómo la aplicación de la técnica del Frottage saturada de pintura, proporciona texturas sobresalientes en la superficie. Se concluye que estas modificaciones en los tratamientos de la materia pictórica suponen un avance en el lenguaje artístico, que propicia la creación de una plástica determinante en la historia del arte desarrollada en Europa y, en concreto, en España gracias a la agrupación de El Paso.



(Figura 2.57) Max Ernst. "El bosque", 1927-28.



(Figura 2.58) Juana Francés. "Algaiat", 1960.



(Figura 2.59) Rafael Canogar. "Pintura N° 6", 1957.



3. ACTIVIDADES ARTÍSTICAS EN EUROPA Y AMÉRICA TRAS LA II GUERRA MUNDIAL.

**REMINISCENCIAS DIRECTAS EN LA CONFIGURACIÓN
DE LAS OBRAS DEL PASO.**



3.1. DESARROLLO ARTÍSTICO DESDE FINALES DE LOS AÑOS TREINTA HASTA LOS AÑOS CINCUENTA EN EUROPA Y AMÉRICA. ANÁLISIS COMPARATIVO CON LA OBRA DEL GRUPO EL PASO.

Las manifestaciones culturales y artísticas producidas tras la Primera Guerra Mundial como La Bauhaus, el Constructivismo ruso, el Surrealismo y el Futurismo, que se caracterizan por presentar explosiones cromáticas e intensas líneas de color, constituyen el comienzo de una nueva etapa social, política y de expresión plástica. El objetivo de las denominadas Vanguardias Artísticas, radicaba en un renacimiento de la estética basada en lo sensorial, dirigida por el subconsciente y desvinculada de lo racional.

La nueva situación artística y cultural que se desarrolló entre la segunda y tercera década del siglo XX supuso un cambio en la sociedad europea. Los artistas berlineses dadaístas marcaron el inicio de una nueva práctica expresiva, basada en una premisa: "algo debe cambiar para que nada cambie"⁶³.

Posteriormente, la Segunda Guerra Mundial supuso una interrupción en la evolución social, política y artística en Europa, y como consecuencia, el crecimiento producido por las Vanguardias Artísticas a nivel plástico se vio deteriorado. Las obras de los artistas durante este tiempo exponen el dolor sufrido y la interpretación del contexto mediante protagonistas con rostros que muestran sufrimiento y angustia. Según palabras de Theodor Adorno:

⁶³ Paradoja expuesta por Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957) parafraseada por los dadaístas. Se basa en la cita de Alphonse Karr "cuanto más cambie, es más de lo mismo", publicado en enero de 1849 en la revista Les Guêpes.

“...luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” ⁶⁴ (“Después de Auschwitz cualquier intento de poesía es obsceno, es un acto de barbarie”).

A partir de 1940, destaca un panorama social, político y cultural diferente, la necesidad de reinventarse y resurgir se concentra en las artes. La sociedad europea asume y reacciona ante tales acontecimientos y las acciones antisublimales⁶⁵ (en relación a la nueva abstracción) del arte francés, concretamente el parisino, no se mantienen al margen de estos deseos. Las actividades intelectuales, estéticas y formales comienzan a propagarse con gran rapidez desde la capital francesa hacia el resto de países durante la mencionada década.

Se debe destacar en este resurgimiento del arte la importancia que tuvo la galería René Drouin (abierta en noviembre de 1941) ya que proporcionó la oportunidad de exponer a numerosos artistas. Las creaciones artísticas desarrolladas en esta época en París, se caracterizan por los nuevos tratamientos que se aplican al soporte pictórico como manchas pastosas, gestualidad y diversos tipos de texturas. Además, el arte del momento se convierte en algo más que una mera obra, lleva un texto implícito, destaca el concepto sobre la forma.

⁶⁴ Adorno, Theodor. “Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad”. Barcelona, Editorial Ariel, 1962. Página 13.

⁶⁵ Ibáñez Fanés, Jordi. Letras sin canción. “¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010. Página 88.

La capital francesa se convierte en el centro del Informalismo europeo con las obras de George Mathieu, Jean Fautrier, Jean Dubuffet y Wols. Sus creaciones reivindican nuevos medios pictóricos y se reinventan, la materia se convierte en protagonista y la bidimensionalidad que anteriormente mostraban los lienzos desaparece. Los autores incorporan a sus creaciones volumen, textura y masa. Ejemplo de ello son la obra de Wols titulada "Ala de Mariposa" (Figura 3.1), realizada en 1947, y la obra de Fautrier "El árbol verde" (Figura 3.2) de 1942, considerada esta última como una de las pinturas más importantes de los años cuarenta. Las superficies construidas⁶⁶ desarrolladas por este artista muestran una simbiosis entre la escultura y la pintura, y se caracterizan por los empastes de yeso y pasteles sobre los lienzos produciendo superficies de gran profundidad.

En este episodio de resurgimiento del arte en Europa cabe destacar también otro trabajo del artista Jean Fautrier, que expuso su serie "Rehenes" (Figura 3.3) en 1945. Ésta muestra el acercamiento a la materia pictórica, a la textura y al volumen, características identificativas de este nuevo periodo artístico y formal. Junto a este artista francés, Jean Dubuffet comienza a poner en práctica nuevos tratamientos del soporte pictórico mediante el uso de masas espesas y grumosas que generan un nuevo campo en la práctica artística, como plantea la obra "Paisaje habitado" (Figura 3.4) realizada en 1946. Este autor cuestiona con sus obras la abstracción moderna a la que se veía abocado el arte y muestra nuevos

⁶⁶ Término empleado por Julia Robinson al referirse a las creaciones de Jean Fautrier en "El objeto de la modernidad: catalizador y crítica. ¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010. Página 96.

cuestionamientos artístico-filosóficos en relación a la "sustancia material" o a lo que posteriormente se denominará "sujeto matérico". En ellas emplea materiales y medios no muy comunes como las creaciones realizadas por enfermos mentales y por niños.



(Figura 3.1) Wols. "Ala de la mariposa", 1947.



(Figura 3.2) Jean Fautrier. "El árbol verde", 1942.



(Figura 3.3) Jean Fautrier. "Jefe de un rehén" (Cabezas de rehenes, 1943-45).



(Figura 3.4) Jean Dubuffet. "Paisaje habitado", 1946.

El interés por la materia erigido tras la guerra, mostrado por estos dos pintores, promueve la utilización de los materiales en bruto y del objeto en sí mismo, que confirmará a partir de los años 50 el surgimiento del nuevo arte europeo de vanguardia. Cabe destacar una característica única en las creaciones europeas de posguerra: la concienciación de la existencia del otro, yo soy otro, todos somos otros⁶⁷. Este hecho produce una reconsideración de las prácticas artísticas y de la cultura en general, de modo que se genera un nuevo discurso expresivo y formal.

⁶⁷ Bozal, Valeriano. "El tiempo del estupor". Ediciones Siruela, S. A. 2004. Página 15.

Por su parte, de forma análoga a lo ocurrido en Europa tras la II Guerra Mundial, en Estados Unidos y la URSS también se produce una regeneración del arte mediante el desarrollo de nuevos tratamientos texturales del soporte pictórico y a través de una apertura en relación a la acción. A las tensiones políticas y sociales entre ambos países se le añade una concepción a nivel artístico dispar. La figuración y el realismo se sitúan en contraposición del arte abstracto e individualista y se presentan como elementos de mutación social. Los intelectuales y los artistas son considerados como los precursores de la evolución hacia una democracia en el estado. Los artistas americanos comienzan a mostrarse como protagonistas o, por el contrario, a desaparecer de la escena (muerte del autor⁶⁸). Las acciones que realizan dominan el panorama artístico durante la segunda posguerra.

Este tipo de acciones desarrolladas por los artistas americanos promueve la aparición de la denominada pintura de acción que conforma el núcleo de lo que se desarrollará como Expresionismo Abstracto americano⁶⁹, de la que es abanderado el crítico Greenberg⁷⁰. Esta corriente provoca una ruptura formal y conceptual en relación a la concepción de "pintura". El Expresionismo Abstracto

⁶⁸ Ramírez, Juan Antonio. "Historia del Arte. El mundo contemporáneo". Alianza Editorial. 1997. Página 245.

⁶⁹ Expresionismo Abstracto EEUU. De 1935 a 1945, se incubaba el expresionismo abstracto en Estados Unidos, aunque los inicios se fechan en 1942 y se extiende durante los años cincuenta. Se centra en la búsqueda del conocimiento del yo y del análisis de las motivaciones conscientes e inconscientes del comportamiento humano. Se trabajan formas nuevas mediante manchas de color y gestos violentos con colores fuertes. (Meneguzzo, Marco "El siglo XX. Arte contemporáneo. Los siglos del Arte. Ed. Electa. 2006. Página 25).

⁷⁰ Robinson, Julia. "¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968). El objeto de la modernidad: catalizador y crítica". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010. Página 116.

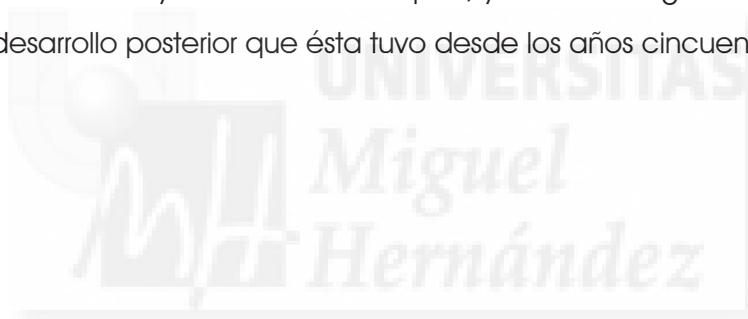
americano se caracteriza porque la pintura surge libremente del hacer del artista, tanto el gesto como el azar se apoderan del lienzo y se convierten en la premisa de las creaciones artísticas. Ejemplo de ello es el goteo de la pintura sobre el lienzo denominado dripping, por el que es distinguido el artista Jackson Pollock (Figuras 3.5 y 3.6). Se le da, de este modo, mayor importancia a las tensiones creadas que a las formas, el concepto de automatismo es lo realmente importante dentro del Expresionismo Abstracto. Este automatismo se convertirá en el comienzo de la pintura de acción (action painting), término acuñado por Harold Rosenberg. La importancia de estas creaciones reside en la materia y en la cantidad de la misma, en la gestualidad y la impronta en el momento del vertido del color sobre la superficie.

Los artistas de mayor importancia que pertenecieron a la Escuela de Nueva York⁷¹ y que son referencias claras del automatismo surrealista fueron Robert Motherwell (Figura 3.7), Willem de Kooning (Figura 3.8), Clyfford Still (Figura 3.9) y el propio Jackson Pollock, siendo éste último el que añadió una experiencia más ligada a la intervención del artista sobre la obra, que convergió en el happening ⁷². Por su parte, Robert Motherwell es un ejemplo clave de las escisiones producidas

⁷¹ Escuela de Nueva York. El expresionismo abstracto nace cuando una joven generación de artistas se encuentra en Nueva York para discutir sobre el futuro del arte, sobre el arte americano, sobre la esencia del artista y sobre sus motivaciones. Tras haber sucedido este hecho en Nueva York, se acuña a esta agrupación Escuela de Nueva York. (Meneguzzo, Marco. "El siglo XX. Arte contemporáneo. Los siglos del Arte". Ed. Electa. 2006. Página 25).

⁷² Happening. Manifestación artística en el ámbito de la música, el teatro, o las artes plásticas que se caracteriza por la participación espontánea o provocada del público. (Meneguzzo, Marco. "El siglo XX. Arte contemporáneo. Los siglos del Arte". Ed. Electa. 2006. Página 67).

entre teoría y plástica, este hecho se presenta con contundencia mediante la realización, en 1948, de una ilustración a tinta basada en un poema de Harold Rosenberg creada para la revista *Possibilities*⁷³. Tras numerosas interpretaciones del tema, el creador comenzó a implicarse en diversas acciones relacionadas con prácticas artísticas sincrónicas. Posteriormente, en 1951, Motherwell publicó *Dada Painter and Poets*⁷⁴, recopilación de textos dadá que propiciarían el diálogo entre el arte norteamericano y el dadaísmo europeo, y entre la vanguardia anterior a la guerra y el desarrollo posterior que ésta tuvo desde los años cincuenta.



⁷³ Robinson, Julia. “¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968). El objeto de la modernidad: catalizador y crítica”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010. Página 100.

⁷⁴ Ramírez, Juan Antonio. “Historia del Arte. El mundo contemporáneo”. Alianza Editorial. 1997. Página 241.



(Figura 3.5) Jackson Pollock. "Número 1", 1948.



(Figura 3.6) Jackson Pollock. "Blue poles", 1952.



(Figura 3.7) Robert Motherwell. "Elegía a la república española-54", 1957-1961.



(Figura 3.8) Willem de Kooning. "Abstracción", 1949-50.



(Figura 3.9) Clyfford Still. "A-No.1", 1949.

Por otro lado, cabe destacar la importancia que dieron a la caligrafía oriental, a la distribución decorativa del color o a los pensamientos Zen, artistas de gran relevancia en el Expresionismo abstracto como Franz Kline (Figura 3.10), Sam Francis (Figura 3.11) o Mark Tobey.



(Figura 3.10) Franz Kline. "New York", 1953.



(Figura 3.11) Sam Francis. "Gran rojo", 1953.

Por su parte, creadores como Barnett Newman (Figura 3.12), Mark Rothko (Figura 3.13) y el propio Jackson Pollock generaron en palabras de Rosalind Krauss las denominadas "malinterpretaciones productivas"⁷⁵. Éstos presentaron sus propios trabajos desde una perspectiva de infinitud en la que la obra y el entorno se muestran como un todo: la pintura es suelo, paredes y techo. Desarrollaron los denominados planos o campos de color dispuestos de manera horizontal y vertical, sobre fondos monocromos creando verdaderas atmósferas. La obra de Barnett Newman no fue bien recibida por sus compañeros y se encontró excluida de lo relacionado con el Expresionismo Abstracto, al trabajar el objeto desde cierta moderación. La producción que realizó entre 1948 y 1951, fue un antes y un después en su obra, las líneas verticales de color (denominadas por el artista Zips) conformaron las piezas, dejando a un lado las franjas formales hasta el momento desarrolladas. Destaca, para el desarrollo de este estudio, la conclusión plástica a la que llega este artista en la exposición realizada en 1951 en la Betty Parsons. La muestra contó con diversas obras pictóricas, entre las que se expusieron zips (cremalleras) y una escultura, "Here I" de 1950, construida a partir de dos piezas de madera (zips) pintadas y embuchadas en yeso, sobre una superficie. En este caso, la pintura se concibe como tridimensionalidad en el espacio, se transforman las cremalleras planas sobre el lienzo en maderas que conforman la verticalidad y se replantea el concepto de espacio y objeto.

⁷⁵ Robinson, Julia. "¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968). El objeto de la modernidad: catalizador y crítica". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010. Página 100.



(Figura 3.12) Barnett Newman.
“¿Quién teme al rojo, amarillo
y azul?”, 1966.



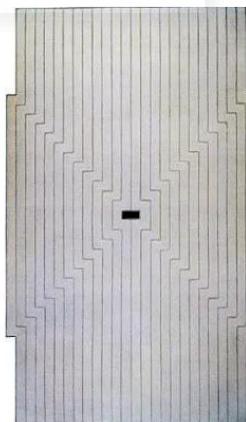
(Figura 3.13) Mark Rothko. “Centro
blanco”, 1950.

Una serie de artistas americanos y europeos de generación posterior, como Donald Judd (Figura 3.14), Frank Stella (Figura 3.15), Jasper Johns y Dan Flavin, que se replantearon el objeto, su demarcación y cuestionaron la relación entre pintura y espacio, se convirtieron en seguidores de Barnett Newman y de sus intervenciones pictóricas y escultóricas encaminadas a plantear nuevas formulaciones artísticas. Así por ejemplo, Donald Judd fue el responsable de trasladar el concepto de objeto más allá, al elaborar teorías en relación al objeto no-escultura⁷⁶, conocido como objeto específico. Además, algunos de estos artistas comenzaron a indagar en lo que se denominará posteriormente Minimalismo

Tanto los planteamientos de los expresionistas americanos como de los informalistas europeos actuaron como una influencia directa sobre las creaciones



(Figura 3.14) Donald Judd.
"Untitled (Stack)", 1967.



(Figura 3.15) Frank Stella
"Six Mile Bottom", 1960.

⁷⁶ Robinson, Julia. "¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968). El objeto de la modernidad: catalizador y crítica". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010. Página 101.

de los informalistas españoles ya que relativizaron la abstracción y la encaminaron hacia la gestualidad. Ambos elaboraron obras cargadas de textura, color, dinamismo y materia, tratamientos y cuestiones que habían sido omitidos como registro pictórico hasta el momento. La concepción del artista en relación a la obra de arte se modifica, se recodifican los cánones existentes y se replantean los modelos formales y estéticos establecidos. El autor presenta los materiales y los objetos como materias puras, se recicla el término y se recicla el objeto, y se cuestiona tanto el discurso poético como el artístico.

Los nuevos tratamientos estéticos, formales y plásticos en relación al gesto, a la materia y al espacio, desarrollados por los artistas americanos y europeos, se convierten en influencia directa de los miembros del grupo El Paso. La independencia del trazo y el movimiento de muñeca remiten directamente al automatismo desarrollado por los expresionistas. Muestra de ello es la obra de Antonio Saura "La grande foule" (Figura 3.16), realizada en 1963, ya que presenta ciertas similitudes con las acciones realizadas por Jackson Pollock, como la obra "Bosque encantado" (Figura 3.17), de 1947. El propio Saura, además, introdujo en el grupo El Paso escritos desarrollados por el artista americano en relación al situacionismo⁷⁷, entre los que destacan las publicaciones en la revista *Potlatch*.⁷⁸

⁷⁷ Situacionismo o Movimiento situacionista. Se atribuye este término al pensamiento y la práctica en la política y en las artes inspirada por la Internacional Situacionista. Su planteamiento central es la creación de situaciones. (Meneguzzo, Marco. "Los siglos del arte. El siglo XX. Arte contemporáneo". Ed. Electa, 2006.)

⁷⁸ *Potlatch*. Boletín de información creado en los años cincuenta. (Saura, Antonio. "Noticia de El Paso", *El Paso-4*, Madrid 1958, cit. por L. Toussaint, p. 200. La relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares. Ángeles Alemán).

La aceptación de las teorías del Expresionismo Abstracto americano favorece al desarrollo artístico de diversos artistas pertenecientes al grupo El Paso. Tanto Saura como Millares, analizan bajo su prisma las teorías concernientes a la creación de situaciones, en las que los conceptos de deriva en relación a las maneras de observar la vida urbana o el *detournement* (que cuestiona el significado y uso de un objeto original) forman parte de su desarrollo. Este planteamiento de la ciudad como escenario, quedará arraigado en los pensamientos de estos artistas y está ejemplificado en los escritos de Millares de 1971 "Memorias de una excavación urbana"⁷⁹.



(Figura 3.16) Antonio Saura "La grande foule", 1963. .

⁷⁹ Millares, Manuel. "Memorias de una excavación urbana y otros escritos". Ed. Tauro. 1998.

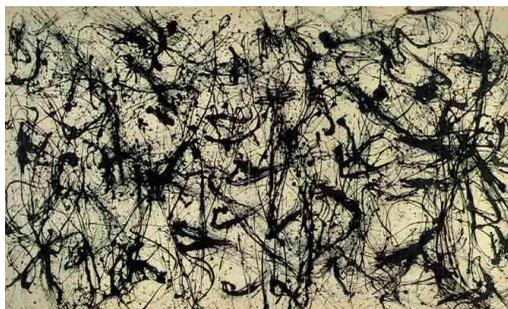


(Figura 3.17) Jackson Pollock. "Bosque encantado", 1947.

La admiración que Manuel Millares profesa a las creaciones de Jackson Pollock, como "Number 32" (Figura 3.19) de 1950, se atestigua por la adopción del chorreado de pintura sobre la superficie en la obra "Cuadro Nº18" (Figura 3.18) realizada por el artista español en 1957, y por la obra de 1958, titulada "Homenaje a Pollock", y que está acompañada de la siguiente leyenda: "Pollock; el jardinero regala oh negro su jardín. De ahí esa flor del infierno". De modo similar, Saura adopta la acción como parte de su desarrollo y escribe acerca de Jackson Pollock: "...El concepto oriental de la pintura como un ser viviente, sumido en un cosmos agitado, queda en Pollock unificado a una expresividad violenta, resumiendo en la misma superficie gesto de acción y especialidad infinita"⁸⁰. Ello prueba la influencia ejercida por el artista americano sobre gran parte de los artistas españoles de la década de los cincuenta en los que el azar, el gesto y la impronta se apoderan de su obra, desde una acción agresiva y contemplativa.



(Figura 3.18) Manuel Millares "Cuadro Nº18", 1957. .



(Figura 3.19) Jackson Pollock. "Number 32", 1950.

⁸⁰ Saura, Antonio. "Notas sobre Pollock", Carta de El Paso, nº 2, Madrid, marzo 1958. La relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares. Ángeles Alemán.

Durante los años cincuenta y sesenta, diversas generaciones de artistas informalistas desarrollan un nuevo lenguaje mediante la renovación de los tratamientos pictóricos. Las acciones llevadas a cabo en Estados Unidos se trasladan a Europa revitalizando y recodificando el arte, lo que origina la gestación de diversos planteamientos formales tales como Tachismo⁸¹, Abstracción Lírica⁸², Pintura Gestual⁸³, Pintura Sígnica⁸⁴ o Informalismo Matérico⁸⁵. Estas nuevas concepciones artísticas se gestan en dos núcleos diferenciados geográficamente: uno localizado en la zona mediterránea y otro en la zona del norte de Europa. El movimiento más activo, situado en el Mediterráneo, agrupa a artistas franceses (Jean Dubuffet, Georges Mathieu o Pierre Soulages), italianos (Alberto Burri, Emilio Vedova, Giuseppe Capogrossi o Carla Accardi sin olvidar la labor del artista

⁸¹ Tachismo. Deriva de la palabra francesa Tâche, que significa mancha. Se refiere a un estilo de pintura abstracta desarrollada bajo una matriz existencialista francesa entre los años cuarenta y cincuenta. Puede considerarse dentro del nombre más genérico denominado informalismo. (Meneguzzo, Marco. "Los siglos del arte. El siglo XX. Arte contemporáneo". Ed. Electa, 2006. Página 17).

⁸² Abstracción Lírica. Tendencia dentro de la pintura denominada abstracta, que busca expandir los campos de color, crear nuevas vías de expresión e introducir nuevos materiales. (Meneguzzo, Marco. "Los siglos del arte. El siglo XX. Arte contemporáneo". Ed. Electa, 2006. Página 17).

⁸³ Pintura Gestual. Es una denominación relacionada con la pintura de acción, en la que el gesto y la acción en sí misma tienen gran importancia. Se identifica deliberadamente el movimiento amplio del brazo y la visible aplicación de los pigmentos. Está íntimamente relacionado con el Tachismo y el Informalismo. (Meneguzzo, Marco. "Los siglos del arte. El siglo XX. Arte contemporáneo". Ed. Electa, 2006. Página 17).

⁸⁴ Pintura Sígnica. Este tipo de pintura se caracteriza por las composiciones realizadas a partir de grandes brochazos y pinceladas superpuestas en colores monocromos sobre fondo blanco, recuerdan a caligrafías orientales. Se trata de una pintura de meditación más que de acción (Meneguzzo, Marco. "Los siglos del arte. El siglo XX. Arte contemporáneo". Ed. Electa, 2006. Página 17).

⁸⁵ Informalismo matérico. Se denomina con este término al informalismo que emplea las manchas, las masas y las texturas para crear un nuevo lenguaje. (Meneguzzo, Marco. "Los siglos del arte. El siglo XX. Arte contemporáneo". Ed. Electa, 2006. Página 17).

milanés Lucio Fontana) y españoles (Joan Josep Tharrats, Antoni Tàpies, Manolo Millares, Antonio Saura o Rafael Canogar). Por otro lado, la zona del norte de Europa destaca por la creación en el año 1948 del grupo CoBrA (Figura 3.20) (acrónimo de las ciudades de origen de sus fundadores: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam), compuesto por los artistas Karel Appel, Asger Jorn, Corneille, Pierre Alechinsky y Christian Dotremont, entre otros. Esta agrupación defiende la creación colectiva, lo que implica la pérdida de aura del autor y, a su vez, se caracteriza por realizar obras con gran agresividad por medio del color y del gesto, con ciertas referencias al primitivismo. Este tipo de tratamiento de la superficie pictórica muestra paralelismos claros con la obra de Manuel Viola titulada "La orquídea" (Figura 3.21) de 1960, en base a la utilización de la materia prima (la pintura en sí misma), mediante manchas cargadas que dinamizan la imagen a través de tensiones creadas por las tonalidades utilizadas.

*"Pintar es destruir lo anteriormente establecido. Yo nunca trato de hacer una pintura, sino un pedazo de vida."*⁸⁶ (Karel Appel, componente Grupo CoBrA).

⁸⁶ Meneguzzo, Marco. "Los siglos del arte. El siglo XX. Arte contemporáneo". Ed. Electa, 2006. Página 18.



(Figura 3.20) Modificación CoBrA en una obra de Richard Mortensen, 1949.



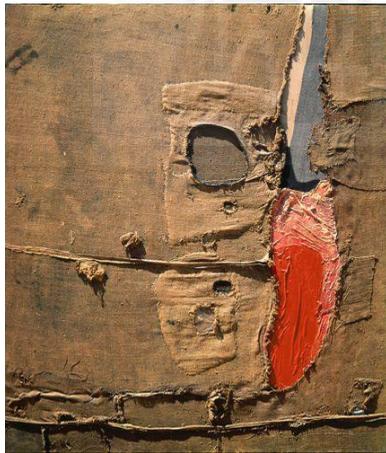
(Figura 3.21) Manuel Viola.
"La orquídea", 1960.

Las experiencias desarrolladas tanto por los artistas de la zona norte como por los artistas de la zona del Mediterráneo, destacan por la inmediatez en sus actos, el azar, la descontextualización de los objetos y la utilización de las masas, texturas y empastes. Estos actos se ejecutan de manera coetánea con los desarrollados por los artistas informalistas españoles y por consiguiente con el grupo El Paso. Es por ello que se establecen paralelismos y similitudes en los planteamientos y tratamientos de las superficies pictóricas, la materia se concibe como nuevo medio de expresión, no existen formas definidas y las composiciones surgen libremente.

Las grandes telas recargadas de materia se convierten en superficie pictórica mediante sacos, yute y empastes de pintura en las obras de Alberto Burri, uno de los máximos representantes de la escena artística italiana de los años cincuenta. Este artista introduce en sus obras el elemento objetual real, las maderas, los hierros, las telas y los vertidos, de igual modo que Manuel Millares, Juana Francés o Rafael Canogar. La obra "Saco 5P" (Figura 3.22), realizada por Alberto Burri en 1953, comparte volúmenes, adhesiones de objetos y materia con la pintura "Composición con dimensión perdida" (Figura 3.23) de Manuel Millares.

Por otro lado, destaca en relación a esta investigación, el componente gestual y emotivo plasmado en las creaciones del artista veneciano Emilio Vedova. En ellas se muestra una protesta moral a la vez que un contundente carácter informalista. Su obra se caracteriza por la impronta de las líneas sobre el lienzo mediante

contundentes pinceladas de color, la pintura se proyecta desde las construcciones propias del cuadro hacia el exterior, ampliando el espacio pictórico. Este tipo de acción se ve reflejada en la obra "Imagen del tiempo 58-4V" (Figura 3.24) de 1958 o en "Desde el cielo de la protesta", realizada entre 1953 y 1954, y presenta similitudes con la obra "Joyo" (Figura 3.25) realizada por Rafael Canogar en 1959.



(Figura 3.22) Alberto Burri "Saco 5P", 1953.



(Figura 3.23) Manuel Millares. "Composición con dimensión perdida".



(Figura 3.24) Emilio Vedova.
"Imagen del tiempo 58-4V", 1958.



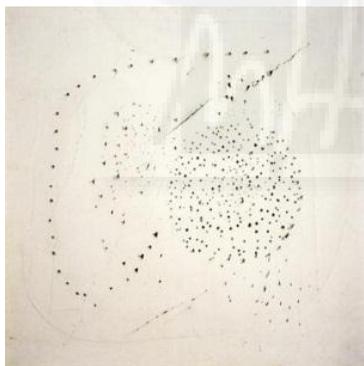
(Figura 3.25) Rafael Canogar.
"Joyo", 1959.

Por su parte, la producción artística de Lucio Fontana está vinculada a los tratamientos realizados en los años cincuenta debido al trabajo que realiza sobre las superficies pictóricas. Las obras del artista italiano destacan por ir más allá del propio lienzo y, por lo tanto, del espacio acotado para el cuadro. Mediante incisiones, cortes y agujeros provoca una nueva concepción espacial que se aleja de la bidimensionalidad, produciendo espacios tanto interiores como exteriores al paño. Por este tipo de acciones la obra de Lucio Fontana "Concepto Espacial" (Figura 3.26) de 1949, presenta similitudes concretas con la obra de Manuel Rivera "Composición sobre cuerpos ascendentes" (Figura 3.27) realizada 1958, ya que las intervenciones dentro y sobre la superficie pictórica narran la importancia de la materia y reafirman el concepto de "espacialismo"⁸⁷, desarrollado por el propio artista italiano.

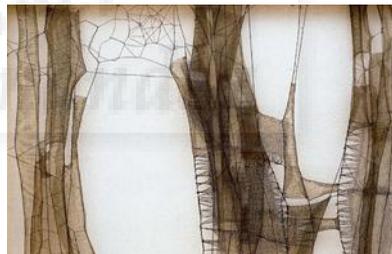
Los miembros de El Paso recibieron influencias por parte de artistas tanto americanos como europeos y este hecho fundamentó sus creaciones. La intervención de la improvisación y el azar construyen una estructura compositiva, con ritmos creados a base de manchas y líneas enmarañadas de color. Se impone la búsqueda de lo matérico y lo gestual, combinado con materiales diversos y de desecho, se crean relieves, chorreados y goteados con gran variedad de color. Se exalta de este modo la máxima libertad del artista y de su arte, y se expresan en

⁸⁷ Espacialismo. Concepto desarrollado por el artista milanés Lucio Fontana en 1940 que habla del intento de regresión a la materia, de un arte en el que nuestra idea del arte no puede intervenir. (Robinson, Julia. "El objeto de la modernidad: catalizador y crítica. "¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010. Página 123).

él sus vivencias y emociones. En este sentido, destaca la exposición, "Otro arte"⁸⁸, realizada en 1957⁸⁹ en la Sala Negra de Madrid, procedente de la Sala Gaspar (Figura 3.29) de Barcelona; con la participación de artistas internacionales como Alberto Burri, Jean Fautrier, Georges Mathieu, Mark Tobey o Willem de Kooning y los españoles Rafael Canogar, Luis Feito, Manuel Millares, Antonio Saura, Antoni Tàpies o Joan-Josep Tharrats.



(Figura 3.26) "Concepto espacial", 1949. Lucio Fontana.



(Figura 3.27) "Composición sobre cuerpos ascendentes", 1958. Manuel Rivera.

⁸⁸ En 1952, el crítico Michel Tapié definió el "Art Autre" (otro arte) como un arte abstracto no geométrico, donde existe un rechazo por la voluntad formal y donde se exploran nuevos caminos de expresión de manera intuitiva y aleatoria. (Alfonso de la Torre. Manolo Gil "I Salón de Otoño"/ "La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta". Ed. Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 50).
⁸⁹ Cabañas Bravo, Miguel. "La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte". Editorial CSIC - CSIC Press, 1996. Página 104.



(Figura 3.28) "Sala Gaspar", Barcelona (década de los cincuenta).

3.2. ESCUELA DE PARÍS 1945-1960. CARACTERÍSTICAS DE SU OBRA Y RELACIÓN CON LAS CREACIONES DE EL PASO.

La Escuela de París es un conjunto de movimientos artísticos que tuvieron su centro activo en la capital de Francia, especialmente durante los primeros cuarenta años del siglo XX, y que se fundamentó en el Impresionismo de finales del siglo anterior. Este término no se refiere a una corriente artística ni tampoco un movimiento específico, sino que se atribuye también a un grupo o colectivo de artistas compuesto por Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Pierre Soulages y Georges Mathieu, que vivieron en la capital francesa de 1945 a 1960 y que practicaron un arte no figurativo, un arte diferente.

París acogió a un gran número de extranjeros, en su gran mayoría procedentes del resto de Europa, que disfrutaron de libertad de acción y artística en esta ciudad. Este hecho permitió que, por un lado, se potenciarán los movimientos de vanguardia que se estaban produciendo y, por otro, que surgieran nuevos lenguajes formales y expresivos.

La mencionada Escuela de París se caracteriza por la confluencia de una gran variedad de direcciones estilísticas, como son por ejemplo la Abstracción Lírica, el Art Brut o la Pintura Matérica, predominante durante los cincuenta y sesenta.

La Abstracción Lírica, término acuñado por Georges Mathieu, fue profesada por numerosos artistas nacionales. Las obras desarrolladas por los creadores pertenecientes a esta corriente buscaban expandir los campos de color e introducir nuevos materiales en las superficies pictóricas.

Otra de las acciones desarrolladas en relación a la Escuela de París fue el Art Brut. Esta corriente estilística se fundamentó a partir de los estudios realizados por el artista francés Jean Dubuffet, quien realizó desde 1945 a 1985 una búsqueda de trabajos alejados de las normas culturales establecidas. Su investigación se centró en obras ejecutadas por autodidactas singulares como son los niños o los enfermos mentales, a los que apoyó fundando una asociación en 1948 denominada "Compañía del Arte Bruto". El Art Brut se caracteriza por estar alejado de todo tópico cultural y arte costumbrista, se libera completamente de cualquier contexto artístico profesional. Este movimiento artístico aunó obras de diversos estilos que destacan por presentar cierto carácter espontáneo e inventivo.

Por otro lado, la denominada Pintura Matérica es una tendencia perteneciente al informalismo que se desarrolló en Francia a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, cuyos principales precursores fueron Jean Fautrier y Jean Dubuffet. La obra de Jean Dubuffet se convierte en punto de inflexión dentro de la plástica desarrollada hasta el momento, debido a los nuevos planteamientos que desarrolló en relación a los tratamientos de la materia sobre el soporte. Destaca el empleo de grandes masas texturadas que sobrecargan la superficie pictórica.

Las obras de los integrantes de la Escuela de París suponen un antes y un después en el desarrollo del arte español de la segunda mitad del siglo XX y, es por ello que, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Georges Mathieu y Pierre Soulages se convirtieron en

influencia directa de los planteamientos formales tratados por el grupo El Paso. Se genera un nuevo lenguaje pictórico constructor de una nueva expresividad producida por la incorporación de la materia al soporte, convirtiéndose éste en obra. Las superposiciones, los entramados, la adherencia del objeto al paño y el gesto conforman parte del imaginario formal investigado en esta época.

Tras las nuevas acciones plásticas y formales planteadas por la Escuela de París se consolidó un verdadero estilo europeo en los años cincuenta, el Arte Informal, al que se le considera homólogo al Expresionismo Abstracto desarrollado en América.

El Arte Informal se caracteriza por la utilización de diversos elementos sobre el muro, como arpilleras, maderas, harapos y hierros entre otros, que aportan un volumen específico en la superficie vertical. Asimismo, se adhieren al soporte materias diversas como arena, serrín o yeso que aportan mayor densidad. Cabe destacar además, el empleo de técnicas destructivas como perforaciones, cortes y desgarros. En el Arte Informal existe un planteamiento cromático muy diverso que engloba desde los tonos suaves (rosas, ocre, azules y verdes) a los colores planos, densos y monocromos. La obra se establece con oposiciones de no materia y materia, la perspectiva se disipa y se crean efectos visuales por medio de la discontinuidad material del lienzo.

3.2.1. JEAN DUBUFFET. ANÁLISIS COMPARATIVO CON LA OBRA DEL GRUPO EL PASO

El conocimiento de la obra del artista francés Jean Dubuffet, caracterizado por presentar un estilo figurativo diferente a los cánones de la época, comenzó a expandirse por Europa tras el final de la guerra y, como consecuencia, llegó a convertirse en líder intelectual y creativo de su país natal. Entre sus creaciones más características se recogen retratos de las personalidades más relevantes del momento realizados desde una mirada diferente, así como desnudos femeninos. Por otro lado, este artista desarrolló los denominados paisajes grotescos indeterminados, elaborados tras su implicación con la cultura del desierto del Sahara. Su investigación continuó con el análisis de fenómenos naturales y, a partir, de éste desarrolló una serie de obras abstractas basadas en elementos concretos: líquidos, gaseosos y terrestres. Entre los años 40 y los años 60, Jean Dubuffet mostró un trabajo diferente centrado en la identidad del mundo material y mental, un mundo de fenómenos y pensamientos.

El desarrollo personal del artista francés Jean Dubuffet marca su evolución artística, ya que las circunstancias a las que se vio abocado durante ciertos períodos de su vida son la clave de sus creaciones más significativas.

El desarrollo formal de las obras de Jean Dubuffet se conforma como una de las principales influencias de los artistas del grupo El Paso debido a los nuevos tratamientos de las superficies pictóricas. Empastes, materia, masas y texturas, se comprenden como elementos propios del muro que aportan volumen no exento a la superficie vertical.

En este sentido, es posible establecer cierta relación entre la obra del español Martín Chirino y las creaciones realizadas por Jean Dubuffet. Así, las formas aleatorias realizadas por Martín Chirino tienen cierta semejanza con las acciones realizadas por el artista francés, en las que el gesto y la impronta de la mano crean elementos indeterminados que conforman imponentes esculturas. En las formas libres de Martín Chirino como se observa en "Raíz", realizada en 1957 (Figura 3.29) el material es por sí solo lenguaje, la dureza del mismo está íntimamente relacionada con la solidez que presenta la obra Jean Dubuffet "Pince Bec" de 1960 (Figura 3.30), ya que la ausencia de color proporciona a la creación una fuerza igual o mayor a la planteada por el propio material, el hierro. Son las creaciones de ambos artistas un elemento mediador entre el arte y el pueblo.

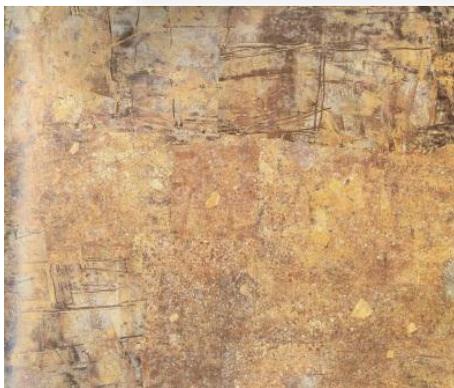


(Figura 3.29) Martín Chirino. "Raíz", 1957.



(Figura 3.30) Jean Dubuffet. "Pince Bec", 1960.

En relación a la utilización de la materia como nuevo lenguaje, destaca la relación existente entre la obra de Jean Dubuffet denominada "Topographie aux sept terres" (Figura 3.31) de 1957, y los trabajos de Luis Feito como "Sin título" (Figura 3.32) realizado en 1959. En ambas creaciones se defiende el diálogo entre elemento y superficie. El artista francés realiza en sus trabajos una investigación que desemboca en una creación con cierta tridimensionalidad dada por la texturización del lienzo. Arenas, óleos y paja se fusionan y crean materia viva en cada trabajo, gruesos empaste y volúmenes no exentos que recuerdan a las obras de Luis Feito. Los trazos aleatorios con ausencias de color muestran un arte que quiere ser liberado, un arte oprimido intelectualmente similar al del artista español.



(Figura 3.31) Jean Dubuffet. "Topographie aux sept terres", 1957. .



(Figura 3.32) Luis Feito. "Sin título", 1959.

Los vastos paisajes abstractos realizados por la artista Juana Francés también presentan similitudes con las creaciones desarrolladas por Jean Dubuffet, donde las composiciones matéricas en las superficies pictóricas muestran una incorporación de elementos texturales. Este hecho origina un nuevo planteamiento formal y plástico en el que el tacto predomina frente a la vista.

Los paisajes indeterminados y grotescos de Jean Dubuffet como "Texturologie VII" (Figura 3.33) de 1957 y "Paysage Romanesque" de 1954 (Figura 3.34), son el resultado de procesos introspectivos, en los que el pintor plasma problemas, sensaciones y sentimientos. La utilización de la materia como elemento de expresión se manifiesta de forma análoga en las obras de la artista española, en las que la materia registra la huella de un conflicto existencial. Ejemplo de ello son los paisajes en los que el escaso color y la gestualidad del trazo transportan a la tierra de Castilla, como muestra la creación "Sin título" (Figura 3.35) realizada en 1958 por Juana Francés.



(Figura 3.33) Jean Dubuffet.
"Texturologie VII", 1957.

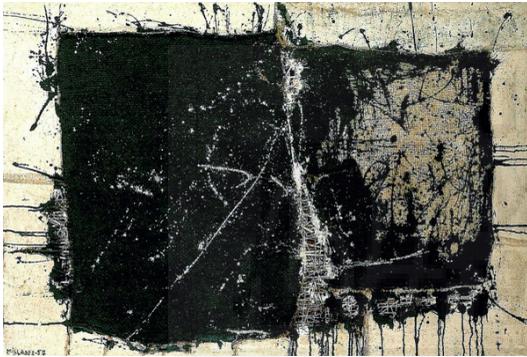


(Figura 3.34) Jean Dubuffet. "Paysage
Romanesque", 1954

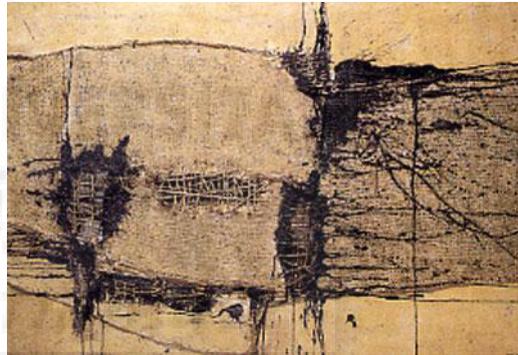


(Figura 3.35) Juana Francés.
"Sin título", 1958.

Existen ciertas connotaciones formales entre la obra de Manuel Millares y los trabajos desarrollados por Jean Dubuffet, ya que ambos investigan en relación al diálogo existente entre la superficie pictórica y la materia. Emplean materiales puros como elemento plástico tradicional, ajenos a lo conocido: arenas, arpilleras y paja, que crean tridimensionalidades desconocidas en cada una de sus obras. Este hecho se puede observar en "Cuadro 18" (Figura 3.36) y "Cuadro 48" (Figura 3.37) realizados 1957 por Manuel Millares, y en la creación de Jean Dubuffet "Grande oseille plaquée au sol" (Figura 3.38) del mismo año. La infinidad de texturas que utilizan proporciona a la obra un estado dinámico y vivo. Los trazos se combinan de forma aleatoria y libre, presentando cierta ausencia de colorido: negros, ocre, grises y blancos, componen sus creaciones.



(Figura 3.36) Manuel Millares. "Cuadro 18", 1957.

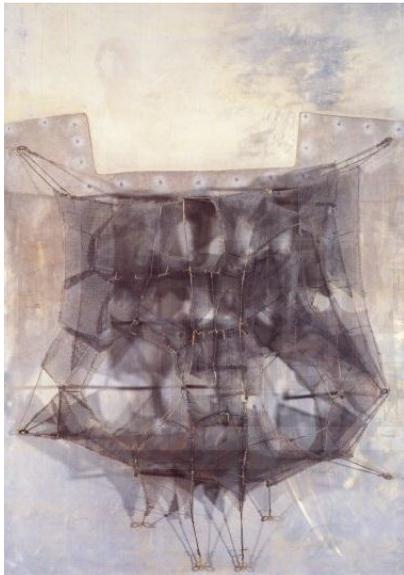


(Figura 3.37) Manuel Millares. "Cuadro 48", 1957.



(Figura 3.38) Jean Dubuffet. "Grande oseille plaquée au sol", 1957.

La concepción de planteamientos tales como la creación de volumen en la superficie vertical o soporte pictórico se presenta como innovación en las técnicas plásticas tradicionales. Este hecho se prueba a través de la investigación llevada a cabo con la pieza "Metamorfosis (máscara)" (Figura 3.39) de 1958, realizada por el artista Manuel Rivera. Sus creaciones derivan de la deconstrucción de una malla metálica sobre una tabla, que entrecruza, yuxtapone y torsiona, lo que crea una tridimensionalidad propia de la escultura. Este tratamiento de la superficie constituye un claro paralelismo con algunas de las obras de Jean Dubuffet, como queda ejemplificado en "Le Mechú" (Figura 3.40) de 1953.



(Figura 3.39) "Metamorfosis (máscara)", 1958. Manolo Rivera.



(Figura 3.40) "Le Mechú", 1953. Jean Dubuffet.

Existen ciertas homologías de interés entre la obra de Antonio Saura "Poupeé" (Figura 3.41) realizada en 1960 y la obra de Jean Dubuffet titulada "Indecís" (Figura 3.42) de 1958. Ambos desarrollan creaciones de gran espontaneidad en las que la figura reinterpretada adquiere protagonismo. Muestran una visión diferente de personajes de la historia de su país, con cierta ironía y descaro; políticos, monarcas o clérigos se ven cuestionados y comprometidos. Largas pinceladas y gestos aleatorios componen sus obras y en ellas el color se ausenta, es característica de sus obras la utilización del negro sobre blanco. Trabajan la materia en su más pura esencia empleando óleos espesos, arenas y texturas que aportan a la obra mayor volumen y densidad en la superficie pictórica. Estos artistas crean siluetas cargadas de expresividad, paisajes y retratos alejados de los cánones preestablecidos que muestran una visión de liberación a los que contemplan su obra.

Se concluye pues afirmando, que el arte de Jean Dubuffet se caracteriza por estar libre de preocupaciones y opresiones intelectuales, donde los óleos reforzados con arenas y paja crean magníficas superficies texturadas cargadas de colores duros como el rojo, el negro, el blanco y el azul. Acciones similares a las realizadas por los componentes del Grupo El Paso durante su desarrollo artístico. Las grandiosas esculturas de Jean Dubuffet culminan en minuciosos dibujos, donde la espontaneidad y la intuición subyugan a la razón y la técnica. La importancia de la obra del artista francés radica en ser uno de los primeros artistas que renuncia a las reglas y técnicas, provoca un gran cambio en el panorama artístico y crea un arte unificado, que en ocasiones se presenta como infantil y primitivo.



(Figura 3.41) Antonio Saura. "Poupeé", 1960.



(Figura 3.42) Jean Dubuffet. "Indecis", 1958.

3.2.2. GEORGES MATHIEU. ANÁLISIS COMPARATIVO CON LA OBRA DEL GRUPO EL PASO.

La obra del pintor francés Georges Mathieu se caracteriza por presentar matices que conforman la aparición de un nuevo movimiento artístico y por lo tanto de un nuevo lenguaje expresivo y formal. En ella resalta la importancia del azar y el conseguir plasmar una realidad interior profunda, centrada en la experimentación y la improvisación. Estas son las características elementales que forman lo que se denominó en Europa "tachismo gestual". La abstracción gestual basada en grandes manchas automáticas y aleatorias de diversos colores, describen la obra de este artista y por lo tanto de esta nueva concepción de arte.

Estos planteamientos suponen un antes y un después en el desarrollo de la pintura europea que conlleva relaciones directas entre sus obras y las de artistas reaccionarios a la abstracción geométrica como son los componentes de El Paso.

Tanto en la obra de Rafael Canogar como en la obra de Georges Mathieu se utiliza la mancha como nuevo lenguaje, los negros y blancos se entremezclan con carmines y ocre, dotando al gesto de una gran fuerza. Rectas, curvas y remolinos se muestran en cada tela proporcionando a la obra una actividad constante y un dinamismo característico. El azar se apodera de las creaciones de ambos artistas y destaca, a su vez, la ligereza de los trazos y la liberación de la materia.

Rafael Canogar, en la obra "Zona erógena" (Figura 3.43) de 1959, concibe el espacio desde una perspectiva de liberación de las estructuras comprendidas en el

cuadro, de igual manera que Georges Mathieu entiende el lienzo como elemento liberador, tanto emocional como físico en la obra "Tombes abusives" (Figura 3.44). Se comprende en los trabajos de ambos artistas un ansia de reivindicación y ruptura de los tratamientos pictóricos por medio de una reinterpretación de los soportes.

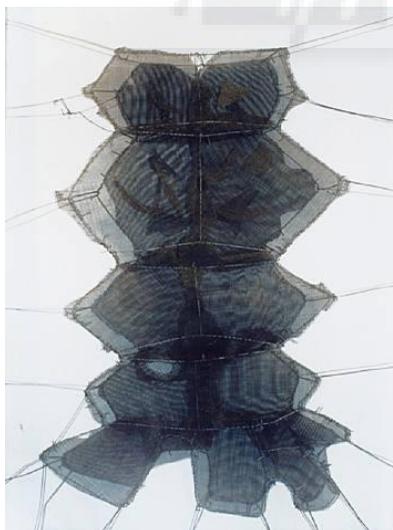


(Figura 3.43) Rafael Canogar. "Zona erógena", 1959.

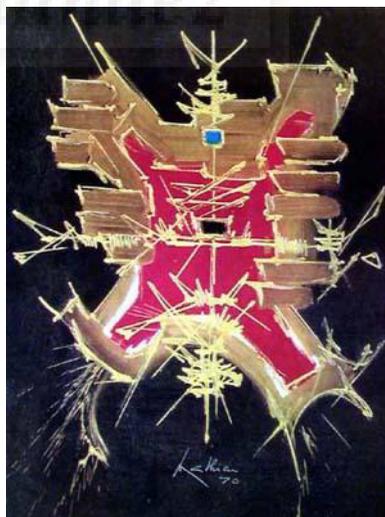


(Figura 3.44) Georges Mathieu. "Tombes abusives".

Las formas y la gestualidad de los trazos del artista francés Georges Mathieu, como muestra la obra "Sin título" (Figura 3.46), bien nos recuerdan a algunas de las creaciones de Manuel Rivera como "Metamorfosis y espejos" (Figura 3.45) realizada en 1960. Las grandes manchas de pintura sobre el lienzo del pintor francés, exentas de reglas o cánones establecidos, donde la impronta y el azar se convierten en protagonistas, encierran similitudes con las mallas metálicas de Manuel Rivera, en las que superposiciones y ensamblajes, dan como resultado una creación carente de pautas y reglas. La tela de araña y la mancha de pintura sobre la tabla o el lienzo están dispuestas de formas parejas, a la vez que encierran la reivindicación de un nuevo arte libre.



(Figura 3.45) Manuel Rivera.
"Metamorfosis y espejos", 1960.



(Figura 3.46) Georges Mathieu. "Sin título".

Las acciones realizadas por Antonio Saura muestran la influencia de ciertas obras del artista Georges Mathieu, la realidad interior de cada uno de ellos se muestra por medio de la impronta y la gestualidad plasmada en el lienzo. Grandes manchas automáticas y aleatorias, realizadas por medio del chorreo de pintura y por trazos ligeros, se convierten en la reacción frente a la abstracción geométrica reinterpretada por Georges Mathieu como se muestra en "Mirage Rouge IV" (Figura 3.48). Existe una clara relación con los trabajos del artista Antonio Saura como muestra la obra "Esthia" (Figura 3.47) realizada en 1958.



(Figura 3.47) Antonio Saura. "Esthia", 1958.



(Figura 3.48) Georges Mathieu "Mirage Rouge IV". .

Por otro lado, el artista español Manuel Viola trabaja el soporte pictórico a partir del gesto y el empaste, mediante acciones producto del azar, similares a las producidas por el artista francés. Se establece un paralelismo entre el trabajo de ambos ya que sus grandes telas transforman el lenguaje pictórico. Los chorreados de pintura sobre el lienzo realizados por Georges Mathieu en la obra "Sin título" (Figura 3.50) generan un resultado semejante al de las pinceladas desinhibidas que Manuel Viola aplica en "Cuadro blanco y negro" (Figura 3.49) de 1960.

Las pinturas de Georges Mathieu responden a la ejecución directa del vertido de pintura sobre el soporte, acción que crea un aumento de densidades y volúmenes en el muro. De este modo el autor plasma emociones y sentimientos mediante la gestualidad espontánea y compulsiva de sus trazos.



(Figura 3.49) Manuel Viola. "Cuadro blanco y negro", 1960.



(Figura 3.50) Georges Mathieu. "Sin título".

3.2.3. PIERRE SOULAGES. ANÁLISIS COMPARATIVO CON LA OBRA DEL GRUPO EL PASO.

Pierre Soulages es conocido como el pintor del negro, ya que la luz es el concepto de su obra y es la que refleja y organiza el color en sí mismo. En sus creaciones trata de ir más allá del negro, más allá de la oscuridad implícita en el color. Desde sus inicios, en la pintura de Pierre Soulages se presenta la fascinación por los orígenes del ser y del arte, y muestra de ello es el trabajo que desarrolla a partir de pinturas primitivas con materiales de diversas procedencias y deteriorados por el tiempo.

“Me gusta la autoridad del negro, es un color que no transige. Un color violento pero que incita a la interiorización. Es al mismo tiempo color y no color. Cuando la luz se refleja en él, la transforma y transmuta. Abre un campo mental que le es propio.”⁹⁰

Como se ha mencionado con anterioridad, las obras de los integrantes de la Escuela de París, están íntimamente relacionadas con las creaciones de algunos de los componentes de El Paso. Ejemplo de ello son las semejanzas existentes entre los trabajos de Pierre Soulages y Rafael Canogar. Los trabajos de ambos artistas son abstractos y sombríos, son pinturas casi monopigmentarias donde los trazos de ocre y carmines aportan una luminosidad característica a la obra. Las piezas de Pierre Soulages como “Sin título” (Figura 3.52) realizada en 1960, comprenden la creación de una nueva luz desconocida que surge del propio soporte pictórico, el negro sobre el blanco es un potencial de luminosidad y, por lo tanto, un núcleo de volumen al producir un movimiento visual. En sus trabajos se aprecian los diferentes estados del color negro, tonos que se encuentran también en obras de Rafael

⁹⁰ Jaunin, Françoise /crítico de arte y periodista. Cita sobre Pierre Soulages

Canogar como en "Pintura nº 14" (Figura 3.51) de 1958, donde la más profunda oscuridad se entremezcla con blancos. Se crea una amplia gama de negros con intensidades diversas, que aportan a la obra una fuerza y vitalidad extraordinarias. En las obras de estos artista espacio, ritmo y luz surgen entre el blanco y el negro, potenciando el concepto de volumen no exento sobre el muro.



(Figura 3.51) Rafael Canogar.
"Pintura nº 14", 1958.



(Figura 3.52) Pierre Soulages.
"Sin título", 1960.

El conocido ultranegro característico de las obras de Pierre Soulages presente en "Peinture" (Figura 3.53) 1957 y en "Peinture" (Figura 3.54) 1958, recuerda a gran parte de las creaciones del español Manuel Viola, como se puede apreciar en la obra "La Saeta" (Figura 3.55) de 1958. Ambos artistas realizan un intenso estudio acerca del color negro, crean luz en mitad de las tinieblas. Forman un negro cargado de luminosidad y en el que se aprecian los distintos estados que comprende dicha tonalidad. La superposición de color monocromo sumada a la actitud del gesto produce en la superficie de la pintura un ritmo generador de volumen.



(Figura 3.53) Pierre Soulages.
"Peinture", 1957.



(Figura 3.54) Pierre Soulages.
"Peinture", 1958.



(Figura 3.55) Manuel Viola.
"La Saeta", 1958.

Las pinturas de Pierre Soulages son características por sus enormes formatos, se tratan de dípticos, incluso polípticos, en los que el espectador se traslada a otra dimensión con presencia táctil, física y cargada de contenido. Su obra es materia y no materia, en constante transformación y evolución, que se mantiene viva gracias a la mirada del que la contempla.

3.2.4 JEAN FAUTRIER. ANÁLISIS COMPARATIVO CON LA OBRA DEL GRUPO EL PASO.

El artista Jean Fautrier es uno de los primeros regeneradores del panorama artístico debido al desarrollo de nuevos tratamientos de carácter informalista. La materia pictórica se convierte en la esencia de sus obras mediante la grumosidad, el empaste e incluso el retorcimientos de la propia masa. Ejecuta trabajos tanto pictóricos como escultóricos en los que la diferencia entre ambos términos es prácticamente imperceptible.

Las creaciones realizadas por Martín Chirino como por ejemplo "El viento" (Figura 3.56) del año 1958, presentan ciertas similitudes con algunas de las obras de Jean Fautrier como "Head of Hostage" (Figura 3.57) de 1943-44, por el tratamiento de la materia en sí misma. Cada parte del proceso de creación de la obra responde a un mensaje concreto por parte del artista. Las limaduras de los bloques de hierro, las torsiones y los cortes de las obras de Jean Fautrier presentan semejanzas con los metales torsionados de Martín Chirino. Desde tratamientos diferentes ambos artistas denuncian un problema social, su obra se convierte en el testimonio de una guerra y posguerra sufrida por medio de la interpretación de la realidad vivida.

La materia conforma un nuevo lenguaje a partir de las acciones desarrolladas por los artistas informalistas. Es por ello que se debe resaltar la obra de Luis Feito "Pintura Nº 16b" (Figura 3.58) de 1957 en relación con la del artista francés Jean Fautrier, titulada "Body and soul" (Figura 3.59) y realizada en 1957. En ambas obras se defiende un diálogo, una simbiosis entre la materia y el lienzo. La gestualidad de

cada trazo, la fuerza con la que se disponen los gruesos empastes sobre las telas, reivindican una libertad de expresión y creación. La obra de estos autores presenta dinamismo e interactúa con el espectador, son creaciones casi monopigmentarias donde el negro sobre el blanco invade el soporte y éste es salpicado por rojos, ocre, tierras y azules nocturnos.



(Figura 3.56) Martín Chirino. "El viento", 1958.



(Figura 3.57) Jean Fautrier. "Head of Hostage" 1943-44.



(Figura 3.58) Luis Feito. "Pintura N° 16b", 1957.



(Figura 3.59) Jean Fautrier. "Body and soul", 1957.

El trabajo innovador de la materia sobre el lienzo se aprecia en la obra "Atardecer" (Figura 3.61) del año 1959 realizada por el artista Jean Fautrier y en la obra "Pintura N° 56" (Figura 3.60) realizada entre 1959 y 60 por Juana Francés. Los empastes sobre el soporte cargados de fuerza e impronta, realizados por la artista alicantina, llevan implícitos la denuncia y reivindicación de las creaciones matéricas del pintor francés. La gestualidad y la materia son volcados sobre el lienzo por medio de manchones rotundos y trazos de cierta violencia que aportan a la obra una nueva perspectiva y dimensión pictórica.



(Figura 3.61) Jean Fautrier. "Atardecer", 1959.

(Figura 3.60) Juana Francés.
"Pintura N° 56", 1959-60.

El material y el gesto son los principales medios de expresión de los artistas de la Escuela de París como se observa en "Tirados" (Figura 3.63) de 1943, realizada por Jean Fautrier. Este tipo de acciones se presenta de igual modo en las creaciones de Manuel Millares, como en "Cuadro N° 111" (Figura 3.62) de 1960, en las que de forma similar utiliza la materia, la tela y el empastado de masa como un nuevo lenguaje con tridimensionalidad añadida al soporte bidimensional.



(Figura 3.62) Manuel Millares. "Cuadro N° 111", 1960.



(Figura 3.63) Jean Fautrier. "Tirados", 1943.

Las citadas reflexiones están ligadas estrechamente con los planteamientos artísticos desarrollados por Jean Fautrier y por los integrantes de la Escuela de París. La obra del artista es su vida, su sufrimiento y su pensamiento. La posguerra ha marcado a cada uno de estos creadores, los ha convertido en su obra, en testimonio de lo ocurrido y, por lo tanto, en denuncia social. Cada pieza de este artista, es una reivindicación en contra de la guerra y posguerra vivida.

Referido a este aspecto, se establece una relación entre el artista francés y el creador español Manuel Rivera, defensor de un arte reivindicativo, donde la materia se convierte en un nuevo lenguaje. Manuel Rivera utiliza en sus creaciones elementos rudos, envolventes y punzantes, grandes mallas que denuncian la opresión en la que se encuentra la sociedad como se observa en la obra "Metamorfosis" (Figura 3.64) de 1959. De igual modo, Jean Fautrier emplea la materia texturada sobre el soporte como medio de expresión y reivindicación social, ejemplo de ello es "Petit objet sympathique" (Figura 3.65) de 1958. Se establecen tensiones constructivas en ambas obras, que producen una relación concreta entre la densidad expresiva de la propia materia y el espacio en el que se desarrolla.



(Figura 3.64)
"Metamorfosis",
1959. Manuel
Rivera.



(Figura 3.65) "Petit objet sympathique", 1958. Jean Fautrier.

La obra de Jean Fautrier responde a una serie de obras escultóricas cargadas de fuerza y simbolismo en las que se refleja los acontecimientos bélicos vividos por el artista. Torsos y cabezas informes inspirados en dichos sucesos se convierten en denuncia social. Estas masas amorfas, como se aprecia en la obra realizada por Jean Fautrier titulada "Large tragic head" (Figura 3.68) de 1942, están relacionadas íntimamente con las creaciones realizadas por Pablo Serrano como son "Hierros soldados" (Figura 3.66) o "Hierros entrecortados y soldados" (Figura 3.67) de 1957. En ellas la dureza del material se convierte en elemento transmisor, los fríos hierros torsionados, clavados y soldados entre sí, con los que Pablo Serrano construye sus piezas se asemejan a las masas contundentes y siluetas desgarradoras creadas por el artista francés, en ambos casos se expresa además un mismo sentimiento de dolor.



(Figura 3.66) Pablo Serrano. "Hierros soldados", 1957.

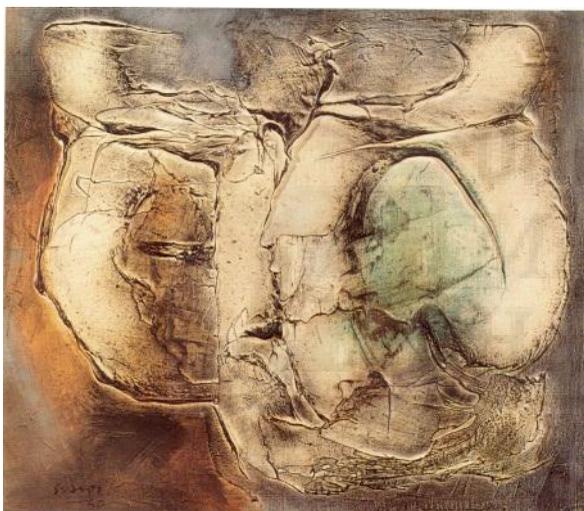


(Figura 3.67) Pablo Serrano. "Hierros entrecortados y soldados", 1957.



(Figura 3.68) Jean Fautrier "Large tragic head", 1942.

Tanto el pintor francés Jean Fautrier como el pintor español Antonio Suárez, trabajan la materia como nuevo lenguaje plástico y formal, en el que el gesto cargado de peso y de elemento matérico es manipulado por el artista. La pintura de Antonio Suárez "Sin título" (Figura 3.69) realizada en 1960, es una proclamación de la libertad pictórica, donde la materia es el propio lienzo y crea tridimensionalidades a partir de cargados empastes superpuestos. Las gruesas yuxtaposiciones sobre el soporte forman en ambos casos, espacios recónditos en los que el espectador se encuentra atrapado. Dichas tridimensionalidades asemejan rincones profundos donde la materia se muestra como tal, visceral e intensa, como sucede con la obra "Cabeza de Rehen nº 14" (Figura 3.70) de Jean Fautrier realizada en 1946. Se trata de formas orgánicas en las que se desarrolla un diálogo entre el elemento y el soporte, realizadas a partir de colores tostados, grises y blancos que son los encargados de generar una composición cargada de fuerza y poder transmisor.



(Figura 3.69) "Sin título", 1960. Antonio Suárez.



(Figura 3.70) "Cabeza de Rehen nº14", 1946. Jean Fautrier.

A modo de conclusión cabe mencionar que el nacimiento del Arte Informal supone una percepción auditiva del arte que reconstruye las consecuencias de la guerra y las convierte en imágenes, provocando además que la abstracción geométrica de preguerra sea sustituida por la gestualidad y la materia. El empastado grueso dispuesto sobre las telas muestra el cambio en la pintura de posguerra donde el material se convierte en parte del nuevo lenguaje.

La gestualidad, la impronta, la materialidad de las creaciones y el color se convierten en las herramientas de expresión de los artistas franceses, pertenecientes a la Escuela de París, y de los españoles del grupo El Paso que, además, se caracterizan por modificar los valores artísticos establecidos y por convertir sus creaciones en salvoconducto, en liberación y en evolución.

Las obras de cada uno de estos artistas encierran similitudes destacables tanto formal, teórica como conceptualmente que afianzan el planteamiento inicial en relación a los paralelismos existentes entre los componentes de ambas agrupaciones. Ya sea por la utilización de la materia sobre el lienzo, por el descubrimiento de nuevos materiales ajenos a los materiales plásticos hasta el momento conocidos, por la importancia del gesto, por la impronta de cada trazo e incluso por la realización de obras desde tratamientos totalmente opuestos, existe una unión, una relación en los trabajos de estos artistas. Son sus creaciones el afianzamiento de un nuevo lenguaje expresivo.





4. SITUACIÓN ARTÍSTICA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX



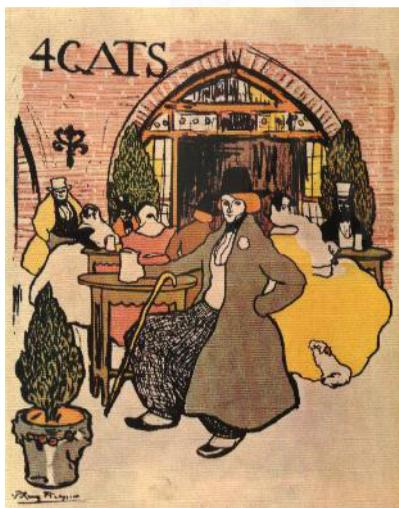
4.1. ARTE EN ESPAÑA ANTERIOR A 1950. ACTIVIDADES Y AGRUPACIONES ARTÍSTICAS PREVIAS A LA CREACIÓN DEL GRUPO EL PASO.

Para realizar un balance del arte español del último siglo hay que considerar las diversas facetas sociales, artísticas y culturales que han sucedido en el país. La producción artística en España se reconoce desde las primeras creaciones pictóricas rupestres del Paleolítico hasta las diversas corrientes desarrolladas durante finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. El conjunto de estas acciones ha servido de referente formal y plástico para el posterior desarrollo de un lenguaje artístico propio.

La creación de nuevos grupos artísticos que se sucedió en el país a lo largo del siglo XX fue notable. Las actividades y acciones a nivel cultural e intelectual desarrolladas desde finales de los años 20 hasta finales de los años 40, supusieron el desarrollo de diversas expresiones formales y plásticas determinantes en la evolución artística y cultural de España.

No obstante cabe desatacar a finales del siglo XIX, concretamente en el año 1897, la formación de la agrupación denominada Els Quatre Gats (Figura 4.1 y 4.2). Estos artistas tuvieron gran actividad, ya que promovieron exposiciones, obras teatrales, tertulias literarias y conciertos, en los bajos de un edificio neogótico, construido por Puig y Cadafalch, de nombre homónimo al del grupo. Els Quatre Gats favoreció a la transformación artística y cultural que experimentó el arte académico decimonónico en España, a través del planteamiento de un nuevo pensamiento denominado Modernismo. La actividad de Els Quatre Gats, no solo

se centró en este tipo de acciones, ya que procuró una publicación mediante la revista *Quatre Gats*, con 15 números. Entre sus miembros destacaron nombres como Darío de Regoyos, Isidre Nonell, Joaquín Mir, Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Miquel Utrillo, Pompeu Gener y Pablo Picasso.



(Figura 4.1) Ilustración carta menú de Pablo Picasso para Els Quatre Gats.



(Figura 4.2) Dibujo de R. Ojiso de una tertulia en Els Quatre Gats.

Las acciones artísticas durante principios del siglo XX, se sucedieron en España de una manera determinada, ya que los desarrollos artísticos y culturales se diversificaron en diferentes zonas geográficas, destacando Cataluña, Madrid o Valencia. El caso valenciano es importante, ya que aportó a la pintura española, aunque de manera fugaz, importantes acciones de carácter liberador a través de las obras de artistas como José Pinazo, Francisco Domingo, Muñoz Degraín, Emilio Sala o Joaquín Sorolla⁹¹. Durante esta etapa del crecimiento del arte español, se abren diversos frentes, entre los que sobresalen una línea más agresiva, colorista y de carácter fauvista, de la mano de Isidre Nonell o Anglada Camarasa; y otras de cierto tipismo y folklore, a la que responde Zuloaga. Sin dejar a un lado la obra de Julio Romero de Torres o Sotomayor.

Con ello, podemos plantear un panorama artístico-cultural que definiría la España de preguerra, en el que Valencia, después de la expresión sorollista⁹², se aleja del nuevo arte español, más vivo y liberador. Igual le ocurre a Cataluña que, en cierto modo, padece la monotonía del paisajismo y a Madrid, que continúa con las Exposiciones Nacionales.

A principios del siglo XX destaca como derivación del comentado Modernismo en Cataluña y con una extrema relevancia, el denominado Novecentismo, acuñado así por Eugeni D´Ors. Con él se pretende presentar la cultura catalana en su más amplio espectro y se trata que sus artistas desarrollen diversas expresiones

⁹¹ Aguilera Cerni, Vicente. "Panorama del nuevo arte español". Ediciones Guadarrama, Madrid. 1966.

⁹² Aguilera Cerni, Vicente. "Panorama del nuevo arte español". Ediciones Guadarrama, Madrid. 1966.

artísticas; los citados Anglada Camarasa y Ramón Casas fueron algunos de los nombres destacados de este período. También destaca en este período la agrupación Les Arts y els Artistes a la que pertenecieron Joaquim Sunyer, Pau Gargallo, Enric Casanovas y Josep Aragay, entre otros.

Los acontecimientos artísticos se suceden durante estos años, destacando la influencia del movimiento cubista, que nace en Francia gracias a las acciones desarrolladas por tres artistas concretos, los españoles Juan Gris y Pablo Picasso, y el francés Braque. El Cubismo supuso una revolución del arte, tal y como sostuvo Santiago Lagunas: "el cubismo había venido a introducir un cambio tan trascendental en el arte como la bóveda en la arquitectura"⁹³. Su punto de vista incide en la autonomía artística implícita en el movimiento: "la obra de arte tiene intrínsecamente una naturaleza propia, una belleza esencial que pide ser captada directamente"⁹⁴. La citada autonomía, será de gran importancia en el desarrollo de este tipo de acciones artísticas, y la gramática implícita en las obras se convertirá en protagonista de las creaciones.

En el año 1924 se produce la llegada del Surrealismo en España con ciertas pinceladas simbolistas y éste continuará desarrollándose durante la década siguiente. El Surrealismo español dista de los principios desarrollados por los franceses, está basado en el mismo espíritu vanguardista pero no deja de lado tendencias paralelas.

⁹³ López Manzanares, Juan Ángel. "Madrid antes de El Paso: La renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)". Página 51.

⁹⁴ López Manzanares, Juan Ángel. "Madrid antes de El Paso: La renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)". Página 631.

Tras el final de los años veinte y durante el inicio de la nueva década no destaca el desarrollo de un estilo determinado. Las actividades artísticas y plásticas, como la pintura y la escultura, desarrolladas a partir del Surrealismo y la abstracción, avanzan con mayor libertad y comienzan a desvincularse de las características propias de cada disciplina, se fusionan de algún modo las fronteras. El pintor se inicia como pintor-escultor y el escultor introduce el metal como nuevo material, se presenta como una nueva práctica. Las acepciones que se manejan hasta 1930 en el ámbito artístico son tres: nuevo, joven y de vanguardia, de las que derivarán adjetivos como moderno y vivo. En este periodo se plantea un nuevo panorama artístico, social, político y cultural en España, en el que la vanguardia reivindica la renovación de la situación en la que se encuentra un país. Esta conciencia existe en España desde 1898, atestiguada por las palabras de Utrillo en la revista "Luz".

"Somos jóvenes y en ello ciframos tanta fuerza y esperanzas, que todos los deseos van encaminados a imprimir perpetua juventud a lo que podamos producir ahora, mañana, más tarde y siempre... Por eso queremos dedicar todos nuestro esfuerzos a difundir entre la juventud española las cosas de Arte que puedan imprimir un sello personal al país, sumergido casi completamente en la espesa capa de cromos, aleluyas, escenas de costumbre, vistas de Venecia y Sevilla y demás cinematografías antiestéticas... Porque creemos que con la experiencia sólo pueden componerse músicas celestiales y nuestro país lo que necesita es hacerse vida nueva sin directores viejos y por supuesto ya gastados; además como está en nuestra esencia simpatizar con todo cuanto de

*nuevo se haga en arte, nunca atacaremos despiadadamente a los que dentro o fuera de España nos vayan iluminando cualquier nuevo destello por tenue que sea...*⁹⁵

Estos planteamientos en relación a un arte nuevo y a un arte joven, conllevan a la creación de una realidad cultural hasta el momento menoscabada. Las nuevas plataformas artístico-culturales plantean una nueva accesibilidad al público mediante revistas, actividades y libros que consiguen implantar paulatinamente un pensamiento y vocabulario heterogéneo, opuesto al existente. El arte y, en general, la cultura comienzan a renacer y a replantearse la vida y la historiografía del país.

A finales de los años veinte y a principios de los años treinta en Madrid, surge la denominada "Escuela de Vallecas", proyecto común de Benjamín Palencia (Figura 4.4) y Alberto Sánchez, con el que ansiaban promulgar un nuevo arte similar al desarrollado en París. Este espíritu perdurará hasta la entrada de la Segunda República, en la que artistas procedentes de París, como el uruguayo Joaquín Torres García, crean el "Grupo de Arte Constructivo", al que pertenecen Maruja Mallo (Figura 4.3), Rodríguez Luna, Luis Castellanos, Díaz-Yepes, y los fundadores de la citada "Escuela de Vallecas". Artistas que expondrán dos años más tarde en el Salón de Otoño de 1933.

⁹⁵ De Barón, A. L. (Utrillo, M.): 2ª semana 1898. "Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936". Jaime Brihuega. Ediciones Itsmo. Madrid 1981.



(Figura 4.3) "Sorpresa del trigo", 1936. Maruja Mallo.

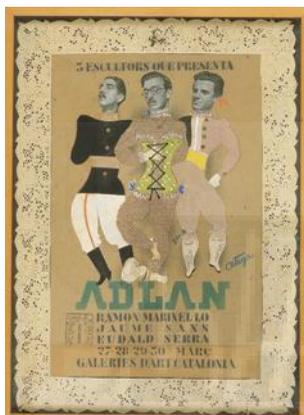


(Figura 4.4) "Tierras silúricas/Las perdices", 1931. Benjamín Palencia.

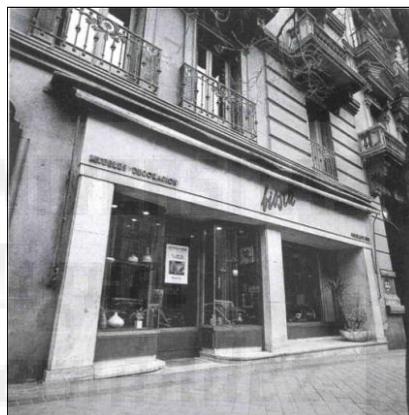
Durante década de los años treinta, se desarrollan en España diversas agrupaciones artísticas y culturales que originarán diversas actividades. Se abren nuevas salas de exposiciones, se reanudan exposiciones anuales y se convocan concursos artísticos. Esta situación supone un nuevo renacer cultural del país.

Una de las agrupaciones con mayor relevancia en el panorama contemporáneo de la época es la agrupación ADLAN "Amigos del Arte Nuevo"; Amics de l'Art Nou (Figura 4.5). Esta formación fue considerada como movimiento artístico, que se instituyó en 1932 en Barcelona, cuya premisa era la promulgación del arte de vanguardia. Fue fundado por Joan Prats, Joaquim Gomis y Josep Lluís Sert, y formaron parte de él artistas como Ángel Ferrant, Ramón Marinello o Jaume Sans. Entre sus actividades se encontraba la organización de exposiciones artísticas en las que contaban con creadores como Salvador Dalí, Pablo Picasso, Joan Miró y Alexander Calder.

Durante la Guerra Civil existe una inactividad en relación al panorama artístico y cultural, no obstante esta situación se verá revertida tras la finalización del conflicto. La actividad cultural resurge tímidamente a principios de los años cuarenta en las diversas capitales españolas. En Madrid, la Galería Biosca (Figura 4.6) y el Café Gijón abren nuevamente sus puertas; tertulias y discusiones entre intelectuales y artistas comienzan a reavivar el saber del país.



(Figura 4.5) Cartel del ADLAN (1935).



(Figura 4.6) Fachada Galería Biosca, Madrid (1940).

Durante los primeros años tras la Guerra Civil, destaca la figura de Eugeni D´Ors como dirigente de la situación artística y cultural de España. Destaca el escrito realizado por D´Ors en 1942 en la "Proclama de la Academia Breve de Crítica de Arte", (Academia que era considerada como una tentativa madrileña para suplir la abulia con la que desde la iniciativa pública se contemplaba el arte contemporáneo.)⁹⁶:

"Es urgente poner término a la vergüenza a cuyo tenor el público de Madrid, el de casi toda España y aun sus críticos militantes se encuentran ayunos de conocer una sola página del arte contemporáneo universal. Imaginemos lo que sería nuestra literatura si nunca hubiesen llegado a noticias de autores o lectores Goethe, Walter Scott, Chateaubriand, Flaubert, Baudelaire, Mistral, Tolstoi, Nietzsche, D´Annunzio. Imaginemos, por otro lado, a un médico que no hubiese visto un enfermo jamás y que debiese fiarse de lo que dicen los libros de su ciencia. Pues así se vive en España, desde tiempos de Goya, respecto del conocimiento de las artes. Si esto es vivir..."⁹⁷

La institución española erigida como Academia Breve de Crítica de Arte (Figura 4.7) pretendía difundir, promocionar y divulgar el arte y la cultura contemporáneos. La academia comenzó sus actividades hacia 1942, participando en la exposición que se dedicó a Isidre Nonell, mediante unos escritos y cesó su actividad en septiembre de 1954. La Academia se inauguró con esta proclama orsiana:

⁹⁶ De la Torre, Alfonso. "La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta". Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 61.

⁹⁷ Aguilera Cerni, Vicente: "Iniciación al arte español de la posguerra". Ed. Península, 1970.

“Fundada..., por un grupo de conocedores, interesados en la defensa e ilustración de las corrientes artísticas modernas, la Academia Breve de la Crítica de Arte inicia su campaña y labor con algunos avances de la exposición que se propone realizar en Madrid, el otoño que viene, de la obra capital y todavía ignota en buena parte de España de Isidro Nonell. La utilidad de los mismos es, por el momento, definir y anunciar la misión de la nueva y modestísima entidad académica. (...) Cuéntense aún, entre los trabajos del grupo, los conducentes a la preparación de muestras de los impresionistas franceses, de los pintores italianos del novecientos, de los dibujantes japoneses recientes, etc. Es urgente poner término a la vergüenza a cuyo tenor el público de Madrid, el de casi toda España y aún sus críticos militantes se encuentran ayunos de conocer una sola página del arte contemporáneo universal. (...)”⁹⁸



(Figura 4.7) Encuentro de varios de los miembros de la Academia Breve de Crítica de Arte (Eugeni D'Ors en el centro), 1942.

⁹⁸ Aguilera Cerni, Vicente. “Panorama del Nuevo Arte Español”. Ed. Guadarrama. Madrid. 1966.

A finales de 1944 se crea un nuevo movimiento artístico y literario en Madrid, derivado de la revista "Postismo", cuyo primer número se publicó en enero de 1945. En palabras de Casanova Ayala:

"El 'postismo' nace en Madrid, exactamente en el Café Castilla, hacia comienzos de 1945. Las triangulares tarjetas de visita (cada lado con un nombre de fundador) repartidas por éstos en dicho café, con ceremonial entre histérico e histórico, dejaron constancia de los tres nombres: Chicharro hijo ('Chebé'), Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi".

La proyección postista fue básicamente literaria y presentó una visión contemporánea en relación a las letras. En relación a la plástica, descartó el academicismo de los maestros del Siglo de Oro y no continuó el pensamiento paisajista de Benjamín Palencia y la Escuela de Madrid. La esencia de los postistas recae en las acciones realizadas en tertulias y cafés del momento, en las que rozaban la boutade dadaísta⁹⁹, recitando poemas inconexos y vistiendo ropas extravagantes. Sus pensamientos, influenciados por André Breton, plasmaron la importancia del inconsciente en relación a la creación artística pura. La estética, por tanto, responde a lo inconsciente, lo primigenio y lo infantil.

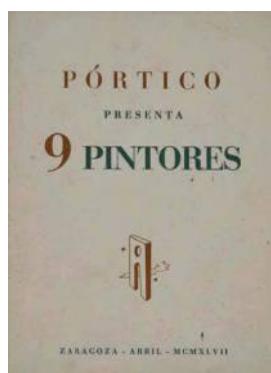
⁹⁹ López Manzanares, Juan Ángel. Madrid antes de El Paso: La renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957). Tesis doctoral UCM. 2007. Página 162.

*“Manifiesto del Postismo”: “El Postismo es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior...”*¹⁰⁰

En 1945 se realiza una exposición en la Galería Buchholz de Madrid, con obras de pintores y escultores perteneciente a la Escuela de Madrid, agrupación que deriva de la Segunda Escuela de Vallecas, promovida por Benjamín Palencia. Tras reunirse en la Galería José Planes y Carlos Ferreiro (escultores) y los pintores Luis García-Ochoa, Pedro Bueno, Juana Faure, José García Guerrero, Juan Antonio Morales, Álvaro Delgado, Pablo Palazuelo, Eustaquio Fernández Miranda, Miguel Pérez Espinosa y Antonio Lago, se realizará un año más tarde la segunda exposición del grupo: “Facetas del Arte Moderno español”. La Escuela de Madrid continuó sus actividades en los años siguientes, exponiendo en Galería Biosca de Madrid en 1951, en Sala Artis de Salamanca en 1952, presentada como la “Moderna Escuela Madrileña”, o en la Sala Macarrón de Madrid, donde volvieron a reunirse los artistas en 1953. Los artistas mantuvieron sus actividades en conjunto hasta entrados los años sesenta. La Escuela de Madrid o la Joven Escuela Madrileña, como otros la denominaban, se caracterizó por ser un proyecto entre artistas, galeristas y críticos, vinculados a una pintura de carácter paisajista.

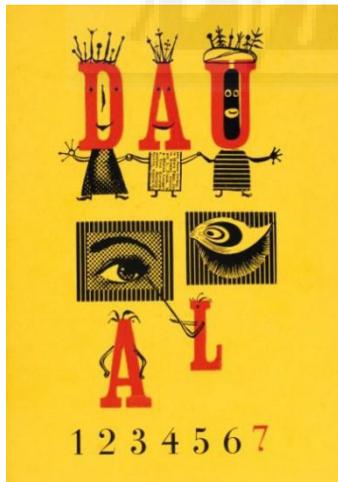
¹⁰⁰ López Manzanares, Juan Ángel. Madrid antes de El Paso: La renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957). Tesis doctoral UCM. 2007. Página 164.

En el año 1947, en Zaragoza, se presenta una serie de artistas e intelectuales del momento constituyendo el denominado Grupo Pórtico (Figura 4.8). Esta formación surge a partir de la exposición realizada en el Centro Mercantil de Zaragoza "Pórtico presenta nueve pintores" (Fermín Aguayo, José Baqué Ximénez, Alberto Duce, Vicente García, Manuel y Santiago Lagunas, Vicente López Cuevas, Alberto Pérez Piqueras y Miguel Pérez Losada). Es la primera manifestación de la agrupación que posteriormente irá aumentando en número de intelectuales y artistas heterogéneos, incorporándose Eloy Giménez Laguardia en 1952, año en el que se disolverían. Destaca la influencia de Paul Klee, Joan Miró o Joaquín Torres-García en las creaciones de este grupo. Sus artistas evolucionaron desde el expresionismo, con tendencias neocubistas, hacia la abstracción pura, en las que el gesto y la impronta caracterizaban sus obras.



(Figura 4.8) "Pórtico presenta nueve pintores" (catálogo de exposición). Zaragoza, Centro Mercantil, abril de 1947.

Tras el final de la II Guerra Mundial, Barcelona se convierte en el centro de la actividad intelectual española. En esta ciudad se desarrollarán tres tendencias artísticas concretas: por un lado la convencional y académica, por otro la heredera del impresionismo y, finalmente, la que tiende a las características fauve con ciertas connotaciones picasianas. Estas acciones propician la conexión entre diversos artistas e intelectuales del momento, lo que permitirá conformar Dau al Set (Figuras 4.9 y 4.10), agrupación que se formará en un panorama artístico determinado en el año 1948 y en torno a una revista con el mismo nombre. Destacan las influencias recibidas por la Escuela de París en el desarrollo de las creaciones de la formación.



(Figura 4.9) Portada de la revista Dau al Set de 1948.



(Figura 4.10) Grupo fundador Dau al Set, 1948.

Su arte pretende exteriorizar el mundo interior, las fantasías, la magia y la presencia de las oscuras fuerzas del mal¹⁰¹. Destacan entre sus miembros grandes nombres de la cultura y el arte de nuestro país como Joan-Josep Tharrats, Modest Cuixart, Antoni Tàpies, Joan Ponç como artistas plásticos, y otros como Joan Brossa, Arnau Puig o Juan Eduardo Cirlot. Su disolución se produjo en el 1956 con la desaparición de algunos componentes años antes.

Su arte se ha considerado como referente en España, fue el punto de partida de la evolución artístico-cultural en nuestro país. Por un lado, propició la exploración y el descubrimiento de nuevos horizontes artísticos y por otro lado, más subjetivo, ayudó a realizar un verdadero análisis del inconsciente. No solo la temática sino también sus técnicas y procedimientos fueron las que ahondaron en el panorama artístico de Posguerra. Emplearon empastes empastes, veladuras, desgarros, rayados y grattages, tratamientos propios de los denominados Informalismo y Tachismo.

La inspiración en lo primitivo como una de las búsquedas de las vanguardias, el retorno a lo primigenio, procuró la formación de la denominada Escuela de Altamira en el año 1948, como proyecto de recuperación de un país perdido. Fundado por artistas como Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, Beltrán de Heredia y el escritor Ricardo Gullón en Santillana del Mar. Se intenta, mediante este proyecto, avanzar hacia la modernidad, en especial hacia la abstracción, con referencias

¹⁰¹ Cirlot, Lourdes. "El grupo Dau al Set". Cuadernos Arte Cátedra. Madrid. 1986. Página 19.

hacia lo primitivo de carácter geométrico. En España esta particular mirada se inspiraba en las formas más naturalistas, siendo el bisonte de Altamira la mayor referencia.

La Escuela de Altamira fue el antecedente directo de LADAC, Los Arqueros del Arte Contemporáneo, agrupación de carácter artístico-cultural e iniciativa puramente canaria. Fue apoyada, como en otro tipo de grupos, por publicaciones y revistas. Las monografías "Los Arqueros", que constarán de cuatro números, sirvieron de impulso para el nacimiento de la agrupación. La agrupación LADAC se fundó en 1950, a partir de la agrupación ya existente denominada "Planas de Poesía", de tendencia claramente vanguardista y dirigida a la abstracción, en la que lo primitivo de formas naturalistas era su máxima. LADAC realizó multitud de exposiciones durante los primeros años cincuenta. Destaca la figura de Manuel Millares en relación al apoyo que ofreció para la constitución del grupo artístico.

Durante esta época también cabe destacar la Escuela de Madrid, concretamente la Tercera Escuela de Madrid, en la que sus componentes pretenden redefinir la plástica hasta el momento desarrollada. Su estética contribuye a la revisión de Castilla, alejada de la característica expresión austera llevada a cabo por la Generación del 98.

Revistas, eventos y publicaciones, propician un cambio en el panorama artístico español a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. La sucesión de este tipo de actividades propiciará la formación de una de las agrupaciones artísticas con mayor trascendencia en la historia del arte español. La esencia de la renovación, de la reactivación de la vanguardia desaparecida, será capturada en el año 1957 por el Grupo El Paso.



4.2. ARTE EN ESPAÑA A PARTIR DE 1950. ACTIVIDADES Y AGRUPACIONES ARTÍSTICAS.

La década de los cincuenta supuso para el desarrollo de las artes plásticas españolas un momento de cambio, de agitación y de evolución. Tanto los artistas aislados como las agrupaciones artísticas resurgen con sus creaciones, su trabajo comienza a ser reconocido internacionalmente. Esta situación se contextualiza a partir del resurgimiento de la abstracción y de propensiones expresionistas abocadas a cierto informalismo heredado de los países europeos y americanos.

En este período artístico no sólo destaca este arte de tendencias informalistas, también se desarrolla lo que han denominado otro arte, en el que tienen cabida conceptos contruoidos, creaciones sosegadas y formales en las que destacan artistas como Jorge Oteiza o Manuel Calvo y agrupaciones como Parpalló (Figura 4.12) y Equipo 57. En 1950 destaca la inauguración en la madrileña Galería Biosca del VII Salón de los Once, en el que participan Salvador Dalí, Joaquín Torres-García, Joan Miró, Oriol Bohigas, Santiago Padrós, Rafael Zabaleta, Gigliotti Zanini y Jorge Oteiza. Sobresale en esta edición del Salón, la presentación de la agrupación Dau al Set. Las creaciones expuestas muestran el inicio de un nuevo lenguaje formal, basado en el tratamiento de la materia.

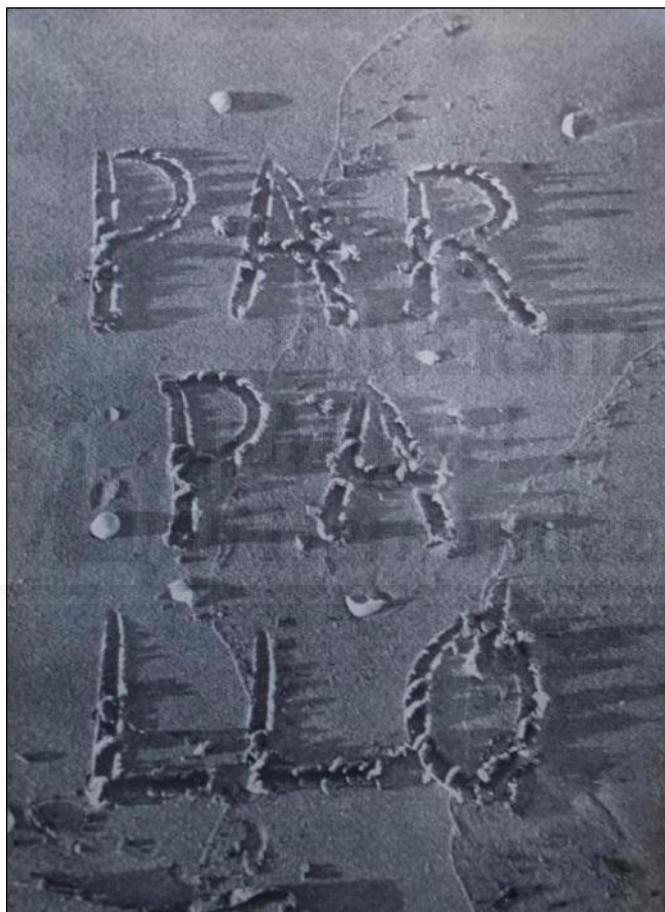
En 1951, se publica en Canarias la colección de monografías artísticas "Los Arqueros", dirigida por el artista Manuel Millares (fundador de El Paso). Este documento recopila investigaciones, escritos y estudios de personas comprometidas con el arte y la cultura del momento como Sebastián Gasch, Gaya Nuño, Alberto Sartoris,

Ventura Doreste, Ricardo Gullón o Eduardo Westerdahl. Esta acción supone un nuevo avance en la concienciación del nuevo arte de vanguardia, en el que los jóvenes artistas apuestan por creaciones alejadas del conservadurismo con miras hacia la libertad intelectual, cultural y artística. En 1953 se funda, en Puerto de la Cruz, Tenerife, el primer Museo de Arte Abstracto. Obras de Ángel Ferrant, Manuel Millares, Joan Miró o Prampolini se distribuyen por las estancias, conformando uno de los hitos de mayor importancia de la década de los cincuenta en España. Seguidas a estas acciones se realiza en Santander la primera “Exposición Internacional de Arte Abstracto”¹⁰² (Figura 4.11), exposición que contó con obras de pintores como Antonio Saura, Caballero, Manuel Millares, Ciruelos, Bernal, Mampaso o Lagunas , de escultores como Gargallo, Azpiazu o Serra y de fotógrafos como Carlos Saura, Kindel o Joaquín del Palacio.



(Figura 4.11) Portada catálogo
Exposición Internacional de Arte
Abstracto Santander, 1953.

¹⁰² Aguilera Cerni, Vicente. “Panorama del Nuevo Arte Español”. Ed. Guadarrama. Madrid. 1966.



(Figura 4.12) Grupo Parpalló. Catálogo exposición Sala Gaspar, 1959.

A mediados de los años cincuenta se genera en la península una serie de actividades artísticas y culturales destinadas a la difusión de un nuevo lenguaje. Destaca Madrid en 1954 por su programación artística cultural en miras de un arte joven y apoyado por galerías como Fernando Fe. Otra de las acciones relevantes es la exposición "Tendencias recientes de la pintura francesa" de 1955 que cuenta con obras de Pierre Soulages, Bernard Buffet, Roberta González, André Marchand, Gérard Schneider, Marcel Gromaire y Gustave Singier entre otros. Este mismo año se celebra otra exposición referida al nuevo arte "Primera Muestra de Arte Actual", celebrada en Cartagena y en la que participan Gerardo Rueda, César Manrique, Guillermo Delgado, Ceferino Moreno y el arquitecto Oriola. Destaca también durante esa época, en la ciudad de Valencia, el I Salón de Otoño en el Ateneo Mercantil-Instituto Iberoamericano (Figura 4.13). Las creaciones que allí son mostradas se caracterizan por su ruptura con los cánones conservadores, en ellas la abstracción se apodera de los lienzos, los artistas crean realidades ficticias con ciertas connotaciones surrealistas e incluso dadaístas. Estas acciones y actividades generan un debate acerca de la abstracción y la figuración en el que participan críticos, intelectuales, artistas y el propio público. La abstracción informal comienza a asentarse y las obras mostradas en I Salón de Otoño de Manuel Millares se convierten en el acto previo a lo que sería la fundación de El Paso.

Las actividades de agrupaciones y artistas aislados se suceden con gran celeridad y en ellas el concepto comienza a tener un mayor protagonismo, lo formal se convierte en consecuencia de la experimentación teórica, y la creatividad y la plástica se aúnan, se vierten en el soporte. Ejemplo de ello son las creaciones de Jorge Oteiza o de Manuel Gil durante este período. Destaca la carta que escribe Manuel Gil a Jorge Oteiza, meses antes de su fallecimiento, donde le confiesa lo siguiente:

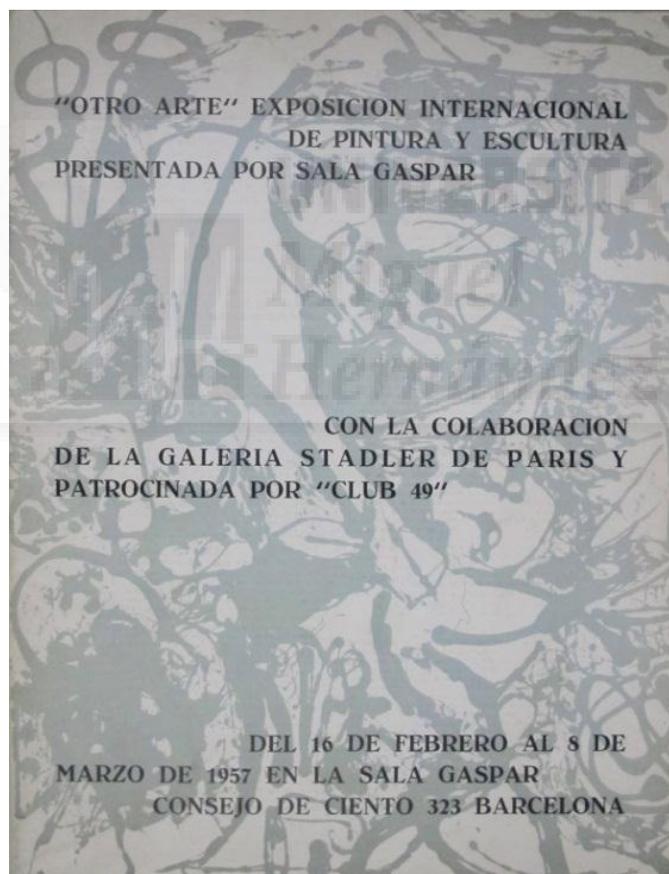
“(...) aburrirse mortalmente con el sistema (...) Estoy investigando y no lo dejaré (...) Ahora necesito pintar y salvarme, Jorge. La teoría me ha servido para crearme un estado de angustia, he de realizar (...)”¹⁰³

La progresión que experimenta el arte y la cultura en esta segunda mitad del siglo XX en España se consolida en el año 1957 cuando irrumpe el Informalismo y el denominado arte otro en el panorama artístico contemporáneo. A principios de año, en el mes de febrero, se realiza en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid una exposición con obras de Manuel Millares. Esta muestra que sirve de punto de encuentro para artistas y mentores de la época, como Ángel Ferrant. A este acto le sucede la exposición de “Otro Arte” en la Sala Gaspar de Barcelona (Figura 4.14) con la colaboración de las galerías Stadler y Rive Droite de París.

Estas acciones propician el nacimiento de agrupaciones como El Paso, el Grupo Parpalló y el Equipo 57. Todas ellas se desarrollan como consecuencia de la situación

¹⁰³ De la Torre, Alfonso. “La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta”. Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 85.

social de la época. La gestación de los tres grupos se produjo en tiempos similares, con perfiles diferentes pero con cierta simultaneidad en relación a las fases y evolución.



(Figura 4.14) Catálogo exposición Otro Arte, Sala Gaspar de Barcelona. 1957.

El grupo Parpalló, de Valencia, se presenta como una agrupación que responde a un carácter más genérico y sus obras muestran una conexión con la modernidad, inexistente hasta el momento en la provincia. La agrupación estaba compuesta por Vicente Aguilera Cerni, José Luís Aguirre, Agustín Albalat, Andrés Alfaro, Isidoro Balaguer, Jose Marcelo Bedito, Vicente Castellano, Juan José Estellés, José Esteve Edo, Amadeo Gabino, Juan Genovés, Manolo Gil, Jacinta Gil Roncales, Antonio Giménez Pericás, Víctor Manuel Gimeno, José María de Labra, José Martínez Peris, Joaquín Michavila, Monjalés, Salvador Mantesa, Pablo Navarro, Nassio, Vicente Pastor Plá, Ramón Pérez Esteve, Francisco Pérez Pizarro, Juan Portolés, Luís Prades Perona, Juan de Ribera Berenguer, Eusebio Sempere, Roberto Soler Boix y Salvador Soria¹⁰⁴. Su andadura comienza en diciembre de 1956, cuando el pintor valenciano Manuel Gil Pérez y el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni fundan la mencionada agrupación. El grupo Parpalló se consideró el primer foco de tendencias informalistas de la Comunidad Valenciana y fomentó una labor formativa entre los componentes. Fue promotor de las publicaciones "Arte Vivo" y "Parpalló", donde colaboraban artistas, críticos e intelectuales de ámbito nacional como Juan Eduarilo Cirlot, Manuel Millares, Luis Felipe Vivanco, Camilo José Cela, Gastón Bachelard, Mercedes Molleda, Víctor Vasarely y Jean Arp¹⁰⁵ entre otros. Su actividad no se limitó exclusivamente al desarrollo de publicaciones sino que también participaron activamente en múltiples y diversas exposiciones hasta que se produjo la disolución del grupo. Así, realizaron muestras expositivas en el Ateneo y la Diputación de Valencia en 1957, en el Ateneo de

¹⁰⁴ Cerni, Vicente. "Panorama del Nuevo Arte Español". Ed. Guadarrama. Madrid. 1966. Página 220.

¹⁰⁵ Cerni, Vicente. "Panorama del Nuevo Arte Español". Ed. Guadarrama. Madrid. 1966. Página 220.

Madrid y el Centro de Estudios Norteamericanos de Valencia en 1958, en el Hotel Formentor de Mallorca y en el Círculo de Bellas Artes de Mallorca (está bajo el patrocinio de "Papeles de Son Armands") en 1959. También expusieron en la Sala Gaspar de Barcelona en 1959 y en 1960 y en Madrid en el Club Urbis. Asimismo destaca este mismo año, en Valencia, la exhibición que organiza el grupo y en la que participa junto a Manuel Calvo, José María Labra, el Equipo 57 y el Equipo Córdoba, titulada "Exposición Conjunta de Arte Normativo Español", celebrada en el Ateneo Mercantil Valenciano. Finalmente, la disolución del grupo se produce en el año 1961. Las creaciones desarrolladas por el grupo Parpalló comprenden nuevos tratamientos formales, matéricos y texturales. Experimentan en relación a la estética y conforman nuevos medios de expresión al trabajar con diversos materiales ajenos a los soportes pictóricos tradicionales.

Por otro lado, en 1957, se funda el Equipo 57 (formado por pintores, escultores y arquitectos) a raíz de la organización de una exposición celebrada en el café Rond Point de París. Sus componentes fueron Jorge Oteiza, Juan Cuenca, Agustín Ibarrola, Francisco Aguilera Amate, José Duarte, Juan Serrano, Ángel Duarte, Néstor Basterrechea, Marino y Thorkild. Dos meses después de su presentación realizan la primera exposición en la Sala Negra de Madrid y, posteriormente, exponen en el Club Urbis y en Darro, en 1960¹⁰⁶. Destaca, a finales de 1959, el manifiesto que redactan denominado "La interactividad del espacio plástico en la pintura", con el que contradicen los pensamientos y teorías de Jorge Oteiza, hecho que provocará

¹⁰⁶ Cerni, Vicente. "Panorama del Nuevo Arte Español". Ed. Guadarrama. Madrid. 1966. Página 222 ·

el distanciamiento entre el escultor y algunos miembros del grupo, que finalizará con la salida definitiva de Jorge Oteiza de la formación. Tras las desavenencias ocurridas entre los integrantes, se constituyó un grupo paralelo al Equipo 57, el denominado Grupo Espacio. Por otro lado, una agrupación de jóvenes quiso continuar la trayectoria del Equipo 57 y formaron el Equipo Córdoba¹⁰⁷ (Figura 4.15), con verdaderos intentos de trabajo en equipo. Los planteamientos teóricos y formales desarrollados por el Equipo 57, se basan en la experimentación de teorías en relación al espacio. Pretenden reinterpretar las acciones plásticas a partir de estudios comprendidos en la dinámica espacial. Presentando nuevas teorías y creaciones relacionadas con la aportación de volumen al plano vertical.



(Figura 4.15) Equipo Córdoba. 1957.

¹⁰⁷ Cerni, Vicente. Panorama del Nuevo Arte Español. Ed. Guadarrama. Madrid. 1966. Página 224.

El año 1957 se caracteriza por presentar un panorama artístico en el que cohabitaban diferentes agrupaciones, siendo las tres destacadas, el "Grupo Parpalló", el "Equipo 57" y "El Paso", vertientes diferentes en el arte español. Los valencianos encuentran su cohesión bajo una ejecución plástica no idéntica ni parecida, los madrileños trabajan unidos con intereses profesionales y artísticos similares, y Equipo 57 destaca por su trabajo en equipo de carácter experimental y bajo un estricto pensamiento.





5. GRUPO ARTÍSTICO ESPAÑOL EL PASO.



5.1. NACIMIENTO DEL GRUPO EL PASO.

Como consecuencia de la situación social, política y cultural de la década de los cincuenta, concretamente a partir del año 1957, el nuevo arte español comienza a transformarse mediante propuestas regeneradoras y de mejora. Los responsables de este cambio son, entre otros, el grupo Parpalló o el Equipo 57, que realizan acciones innovadoras que suponen un importante cambio en el panorama artístico del momento.

A estos acontecimientos les suceden los actos realizados por un nuevo colectivo de artistas que presenta sus orígenes en una pintura desvinculada del tradicionalismo y desarrollada bajo unos parámetros de materia y abstracción. De este modo se concibe el surgimiento del grupo El Paso, como una de las mayores aportaciones al panorama artístico cultural en España. Ha de destacarse que este hecho aconteció a partir de un encuentro casual entre Manuel Millares y Antonio Saura, tras establecerse en Madrid. Posteriormente a este suceso se propiciaron diversas reuniones entre artistas de la nueva vanguardia española para llevar a cabo un proyecto de renovación artística.

En 1957, tras la participación de Jorge Oteiza en una muestra en Sao Paulo, se reconoce la calidad del arte español y, este hito queda corroborado el año siguiente, tras la obtención por parte del pabellón con representación española y del artista Antoni Tàpies sendos premios de reconocimiento internacional en la Bienal de Venecia. Los artistas de El Paso se dieron a conocer durante esta época

y el arte abstracto español fue bien recibido y acogido por el público y la crítica. La difusión de la obra de estos creadores fuera de las fronteras españolas les permitió alcanzar parte sus objetivos, entre los que destacan la afirmación de una pintura abierta hacia lo universal.

El Paso fue creado con el propósito de responder a las necesidades culturales, artísticas y sociales existentes en la época, por ello sus componentes decidieron unir sus esfuerzos y preocupaciones para conformar nuevos planteamientos y tratamientos expresivos. La constitución del grupo se produjo por la necesidad de cambio en la situación del momento, la transformación de la capital española en centro de creación del arte de la época facilitó la creación de agrupaciones artísticas y la aceptación, respeto y comprensión de los trabajos de nuevos artistas. El Paso no se limitó a plantear un problema dentro del ámbito nacional, sino que cruzó fronteras y proyectó esta situación artística hacia la vanguardia internacional. Su obra, tanto a nivel ideológico como a nivel artístico, estaba muy alejada de los valores planteados e impuestos en la época. Todos los artistas compartían ideales similares y reivindicaban la idea de negación de las maneras tradicionales y preestablecidas.

Fueron difíciles y lentos los inicios del grupo, sus miembros eran jóvenes y desconocidos, pero luchadores y defensores de un ideal concreto. Plantearon el Arte Informal como un grito de rebelión, donde su abstracción expresaba lo que

el espectador quería ver. Por su parte, el gobierno entendió que era imposible censurar este arte, puesto que no difundía ningún mensaje peligroso para el régimen. Por ello, los artistas pudieron trabajar con cierta autonomía y libertad, y sus obras mostraron, formal y conceptualmente, la angustia interior de los creadores. Como ejemplo, destacan las pinturas de Rafael Canogar y Manuel Millares, donde se transmiten los horrores de la guerra a través de los colores y los relieves de las arpilleras. Asimismo, se encuentran ciertas referencias violentas a partir de la negación de luz en las obras de Manuel Viola o en las figuras de Antonio Saura. De ese modo se concibe pues el arte del grupo El Paso, como valor político y social, y como un elemento renovador de los contenidos expresivos tanto formales como aplicativos.

La formación del grupo El Paso tuvo lugar en febrero de 1957 y agrupó, en sus inicios, a los artistas Luís Feito, Rafael Canogar, Juana Francés, Manuel Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Pablo Serrano, al que se adhirieron los escritores Manuel Conde y José Ayllón. El Paso en su formación escribió el siguiente manifiesto (Figura 5.1, 5.2, 5.3 y 5.4):

“El Paso” es una agrupación de artistas plásticos que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falta de una crítica constructiva, de “marchands”, de las salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una dura crisis.

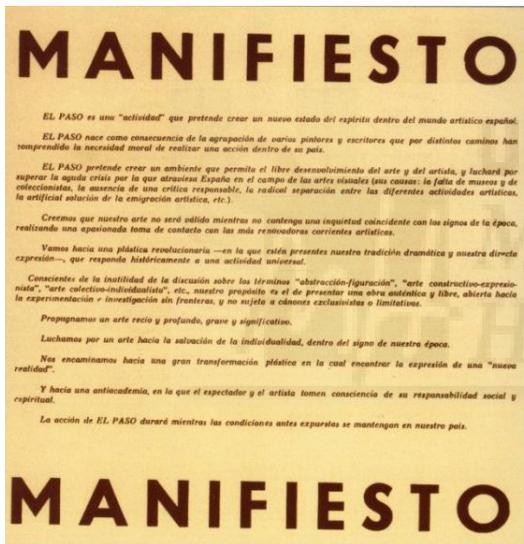
“El Paso” organizará una serie de exposiciones, colectivas e individuales, de pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como homenajes a los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros. Fin primordial de nuestra tarea es la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

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

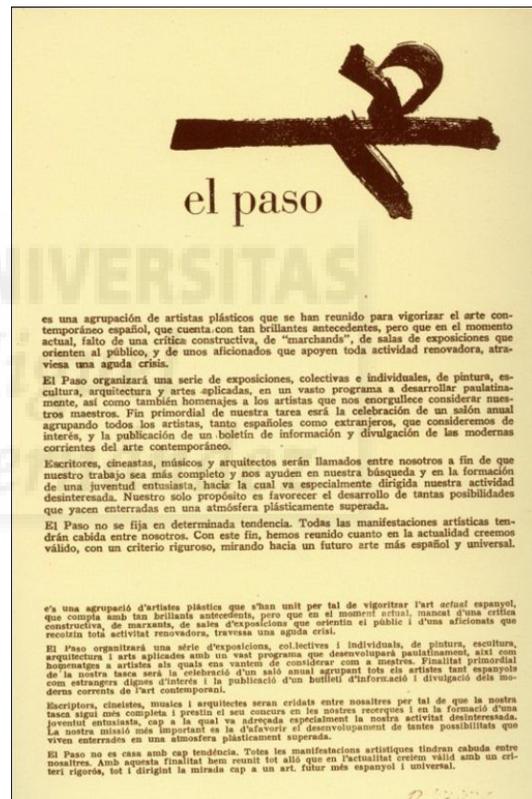
Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada.

“El Paso” no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte más español y universal.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Toussaint, Laurence. “El Paso y el arte abstracto español”. Ed. Cátedra, S. A. Madrid 1983. Página 19.



(Figura 5.1) "Manifiesto grupo El Paso", febrero de 1957.



(Figura 5.2) "Manifiesto" (carta) J. Ayllón, febrero 1957.

Un manifiesto de estas características conmovió a la España de la época, los artistas consideraron que la formación del grupo era la única manera de luchar contra la mediocridad y el conformismo de la cultura artística establecida. Asimismo, la propia denominación del grupo (propuesta durante una de las habituales reuniones que organizaban los componentes en el hogar de Saura) reflejaba una clara declaración de intenciones:

“El Paso”, nos explica Antonio Saura, alude más a un gesto, a una actitud. Un paso es un gesto incipiente, tímido si se quiere, pero aventurado y aventurero si se da hacia delante... (el emblema) era exactamente un gesto, un rasgo al azar...¹⁰⁹

Las actividades del grupo comenzaron en abril de 1957, cuando participaron la totalidad de sus componentes en una exposición en la Galería Buchholz de Madrid. Este mismo mes, algunos de los artistas del grupo como Manuel Millares, Luís Feito, Rafael Canogar y Antonio Saura, junto con Antonio Tàpies, J.J. Tarras y J. Vila Casas, participaron en la exposición Otro Arte realizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, hecho que supuso un importante espaldarazo internacional para el arte español.

“El Paso” anunciaba este certamen de la siguiente manera en su segundo boletín informativo:

¹⁰⁹ Amón, S. Conversación con A. Saura sobre El Paso “El Paso” y el arte abstracto en España. Ediciones Cátedra. Madrid. 15 de Enero de 1978.

Michel Tapié, el conocido crítico francés, autor de “Un art autre” y de otros textos agitadores, apasionado defensor de la pintura informalista y consejero de la galería Stadler de París, ha estado en España para la inauguración de la exposición Otro Arte que, primero en Barcelona, en la Sala Gaspar, y más tarde en la sala Negra, patrocinada por el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, se ha desarrollado en medio de la mayor expectación. El crítico catalán Sebastián Gasch, ha afirmado que esta exposición es sin duda alguna, la más importante que España ha visto después de la del impresionismo y la del cubismo, celebradas hace ya muchos años. Aparte de los pintores Tapiés y Saura, que ordinariamente forman parte del grupo de la galería Standler, participaron igualmente algunos pintores españoles más cuya obra se ha integrado en tan seleccionada exhibición, dado su gran interés y su viva actualidad.¹¹⁰

¹¹⁰ Toussaint, Laurence. “El Paso y el arte abstracto español”. Ed. Cátedra, S. A. Madrid 1983. Página 41.



(Figura 5.3) Antonio Saura, Rafael Canogar, Juana Francés, Manuel Millares, Manuel Rivera y Manuel Conde en 1957..



(Figura 5.4) Millares, Conde, Canogar, Saura, Rivera, Viola, Feito y Chirino.

La presencia de las creaciones españolas de los artistas Manuel Millares, J.J. Tarras, J. Vila Casas, Luis Feito, Rafael Canogar, junto a las obras fundamentales de Jackson Pollock, Mark Tobey, Jean Fautrier, Wols, Georges Mathieu y Karel Appel, generó un interés indiscutible. Todas ellas formaban un conjunto excelente, marcado por el sello de la sobriedad y la profundidad, que contrastaba, perfectamente, con otras obras de carácter más dionisiaco y colorista. Así valoraron los artistas del grupo su participación en la exposición:

Nuestro propósito de sentar las bases de un futuro arte español de carácter universal en el cual predominen ciertas características mantenidas como constantes en el arte ibérico de todos los tiempos, si bien queda en pie por irrealizado, ha tenido su primera y cálida confirmación en la presencia española en esta sensacional exposición. Nunca agradeceremos suficientemente al Museo de Arte Contemporáneo todas las facilidades y la ayuda material que ha ofrecido para el traslado de esta exposición a Madrid.¹¹¹

La actividad del grupo continuó durante el mes siguiente mediante exposiciones por distintos lugares de la geografía española como Gijón y Oviedo. Poco tiempo después de la publicación del manifiesto, hacia el verano de 1957, los artistas Pablo Serrano, Juana Francés, Antonio Suárez y Manuel Rivera dejaron de participar en actividades y abandonaron la formación. No obstante continuaron formando parte de la agrupación Luís Feito, Rafael Canogar, Manuel Millares y Antonio Saura.

¹¹¹ Toussaint, Laurence. "El Paso y el arte abstracto español". Ed. Cátedra, S. A. Madrid 1983. Página 189.

En 1958, ingresó en el grupo el escultor Martín Chirino, mientras realizaba su primera exposición en la Galería del Ateneo de Madrid. Además, ese mismo año, el pintor Manuel Viola, durante su exposición en el Club Urbis (Madrid), fue invitado a formar parte del grupo. Tras este hecho los integrantes de El Paso participaron en el Pabellón Español de la XXIX Bienal de Venecia (Figuras 5.5 y 5.6) y expusieron en el Museo de Artes Decorativas de París¹¹², consagrándose internacionalmente como grupo artístico.



(Figura 5.5) XXIX
Exposizione Biennale
Internazionale d'Arte.
Venecia, 1958.



(Figura 5.6) Artistas españoles
en la XXIX Exposición Bienal
Internacional de Arte de Venecia,
Dirección General de Relaciones
Culturales. Madrid, 1958.

¹¹² Aguilera Cerni, Vicente. Panorama del Nuevo Arte Español. Ed. Guadarrama. Madrid. 1966.

En 1959, cumplido el tercer año del nacimiento de El Paso y considerados referentes artísticos del arte español de la época, celebraron una exposición en la Sala Gaspar de Barcelona. Posteriormente, en marzo de ese mismo año, Manuel Rivera regresó al grupo y realizó una exposición en la Galería del Ateneo de Madrid.

La joven pintura española junto a El Paso, comenzó a formar parte de la agenda de la Galería Biosca dirigida por Juana Mordó en Madrid y, en febrero de 1959, realizaron la primera muestra¹¹³.

Durante 1960, El Paso comenzó a realizar numerosas exposiciones en diferentes museos, salas y galerías de todo el mundo y a formar parte de las mejores colecciones internacionales. Ejemplo de ello es su participación en la exposición que tuvo lugar en 1960 en el MOMA de Nueva York titulada "New Spanish Painting and Sculpture" (Figura 5.7).

El éxito obtenido, en lugar de unir a los componentes del grupo propició el distanciamiento de sus miembros y originó peleas y rivalidades entre algunos de ellos. El espíritu del grupo se fue desvaneciendo poco a poco dada la imposibilidad de convivencia entre la ambición individual de cada uno y el trabajo colectivo. No obstante, en 1960, la sociedad española ya experimentaba una mayor liberación e interacción con las corrientes internacionales, el grupo como

¹¹³ El pintor Fernando Zóbel compró varios lienzos para su futuro Museo de Arte Abstracto de Cuenca, inaugurado en 1 de julio de 1966. (Aguilera Cerni, Vicente. Panorama del Nuevo Arte Español. Ed. Guadarrama. Madrid. 1966. Página 182).

tal ya no era indispensable dentro de este marco artístico-social. La disolución del mismo tuvo lugar en mayo de 1960, hecho que marcó el principio de una nueva era de renacimiento artístico de los artistas de forma individual. Mediante su arte combatieron la apatía, reafirmaron la denuncia social, crearon una nueva situación artística y dieron un paso adelante en el arte español.



(Figura 5.7) Documento New Spanish Painting and Sculpture. MOMA, 1960. Documento que certifica la participación de los artistas de El Paso en la exposición New Spanish Painting and Sculpture organizada en el MOMA.

Destaquemos pues, la última comunicación del grupo El Paso, en febrero de 1960:

Última comunicación:

En el mes de febrero de 1960 se cumplieron tres años de la fundación del Grupo "El Paso" en Madrid. Para muchos, nuestra actividad ha podido parecer un encauzamiento de ciertas "afinidades especiales" asociadas. Ciertamente es que "El Paso" nace de la unión de pintores y críticos preocupados por similares problemas y que su labor ha sido llevada por un grupo reducido. No obstante, y desde sus comienzos, "El Paso" se impuso la tarea de dar largo alcance a sus propósitos, se han abarcado múltiples actividades, sea abriéndose, sin limitaciones a tendencias determinadas.

La colaboración con arquitectos, escritores y músicos ha sido difícil, y la razón de esta dificultad radica sin duda en uno de los males de nuestro ambiente cultural: el divorcio existente entre las diversas actividades artísticas y el individualismo imperante dentro de los distintos sectores. El hecho de que una gran parte de los componentes del grupo sea hoy encuadrado en las corrientes informalistas no presupone dato de significación en el sentido de una escuela, sino más bien a que tales modos de expresión constituyen para todos los componentes la forma acorde con una auténtica necesidad, arraigada profundamente en nuestro país y cuyos motivos no es necesario aquí explicar.

Pero quizá esta misma limitación casual de nuestros plásticos ha hecho aún más difícil la real y eficaz colaboración pretendida con los otros sectores.

Hasta el presente “El Paso” ha colaborado en múltiples revistas españolas y extranjeras y ha venido publicando un boletín mensual, que se ha enviado gratuitamente a un gran número de personas; sus componentes han pronunciado conferencias y realizado exposiciones en diversas provincias españolas.

Sin embargo –conviene precisar-, toda esta actividad se ha realizado con grandes dificultades económicas y en un ambiente de franca oposición.

Debemos considerar aquí ante todo el verdadero “paso a delante” conseguido como cumplimiento a una primera etapa de planteamiento experimental y destructivo de fórmulas caducas o tradicionales y la práctica de una operación activa dentro del ambiente artístico de nuestro país. “El Paso” ha contribuido en gran medida a crear una nueva situación. Hemos combatido la apatía. Hemos atacado a una crítica que, salvo raras excepciones, se mantenía hueca e inoperante. Hemos denunciado una situación insostenible y se ha contribuido a la afirmación de una pintura que responde a nuestra propuesta de abertura hacia las corrientes universales y a la recuperación de ciertas constantes españolas.

No obstante la repercusión en el extranjero de la obra desarrollada, nuestra acción ha sido siempre dirigida hacia España, hacia la creación de ese “nuevo estado de espíritu” a que nos referimos en nuestro manifiesto; se ha conseguido, en fin, que una gran parte de la juventud española se interese por nuestras

actividades, creando un ambiente más favorable del que existía hace cuatro años. De hecho, por lo ya apuntado, la situación presentaba un nuevo aspecto motivado por este cambio operado en nuestro país, lo que hacía necesario un nuevo plan a desarrollar que invalidara la vigencia del primer manifiesto; cumplido el propósito de la primera etapa que nos habíamos propuesto realizar, la actividad del grupo en su orientación actual corría el peligro de estancamiento y de ineficacia. Urgía una dialéctica que nos diera justificación real en la organización artística. Dos soluciones –o más- hubieran podido presentarse para la continuidad de “El Paso”. La primera de ellas era la de plantear de forma más causada y combativa la necesidad de una pintura activa y su repercusión social. La segunda, admitir en las tareas de “El Paso” a nuevos elementos, surgidos con posterioridad a su fundación, que fortalecieran y ampliaran el nuevo frente en la base de muchos frentes a la de una minoría cerrada e insostenible.

En ambas soluciones “El Paso” habría dejado de ser lo que hasta ahora había sido. Y en la imposibilidad de llevar a cabo esta nueva etapa (por razones de incompatibilidad de criterios no necesarios de exponer aquí), los componentes de “El Paso”, han decidido terminar su labor conjunta dentro de la comunidad española para continuar de un modo independiente el desarrollo de su obra.¹¹⁴

¹¹⁴ Toussaint, Laurence. “El Paso y el arte abstracto español”. Ed. Cátedra, S. A. Madrid 1983. Página 257.

5.2. GRUPO EL PASO, ESPECIFICIDADES ARTÍSTICAS DE SU OBRA.

Respecto a El Paso se debe destacar su actitud de rebeldía y ruptura, no sólo planteada en relación al arte establecido, sino como una posición existencial ante la vida. Pretendían realizar un arte que fuera testimonio de una actitud de repulsa contra todo aquello establecido y entender la práctica artística desde nuevos planteamientos plásticos, desde una actitud independiente a las ataduras, al margen de aquello que denominó Antonio Saura el peso de la historia.

Los artistas que formaron el grupo El Paso sostenían una preocupación común, una decidida identificación y afirmación con la vanguardia, con el Expresionismo Abstracto, con el nuevo entendimiento de la materia, con el valor de la gestualidad, con el informalismo y con el Arte Otro ¹¹⁵.

Gran parte de los artistas de El Paso se habían adentrado en la vanguardia mediante la abstracción geométrica y el grafismo, que estaba repleto de connotaciones líricas, y ejemplo de ello son las obras de Luis Feito, Manuel Millares, Manuel Rivera o Rafael Canogar durante los primeros años de la década de los cincuenta. Toda esa generación de jóvenes artistas entendió la nueva situación artística y cultural como una experiencia que configuraba una tendencia no precisada pero que constituía una corriente abstracta y una renovación de los planteamientos formales, estéticos y compositivos del arte español.

¹¹¹ Arte otro. El crítico de arte francés Michel Tapié acuñó el término arte otro (art autre) tras la publicación del libro homónimo, publicado en 1952, referido al arte abstracto no geométrico. (Díaz Sánchez, Julián. Llorente, Ángel. "La crítica de arte en España (1939-1976). Ediciones AKAL, 2004).

Los componentes del grupo optaron claramente por la vanguardia emergente ya que se caracterizaba por las posibilidades plásticas de la materia y por el carácter abstracto independiente. Este hecho propició la integración total de los artistas de El Paso con el Informalismo.

El Informalismo al que se hace referencia se desarrolla en Europa como consecuencia de la asimilación de un nuevo lenguaje. Las diversas corrientes que se originan en relación a la materia como nuevo elemento plástico, tales como el Expresionismo Abstracto americano y la Pintura Matérica procedente de Francia, constituyen el inicio del desarrollo de lo que en España se denominó Informalismo Matérico, gracias a las acciones trabajadas por El Paso. Cabe destacar que al surgimiento de esta nueva corriente le precede un ambiente favorable sin el que los artistas del grupo no hubieran podido atravesar las fronteras culturales, sociales, políticas y artísticas existentes.

Las prácticas artísticas desarrolladas por los artistas de El Paso, respondían a un mundo de imágenes en el que las líneas tenían un valor expresivo y caligráfico, con gran contenido onírico. Todas ellas estaban repletas de un deseo por acceder a la mente del primitivo, de llegar al estado anterior a la presión impuesta por la cultura y la civilización.

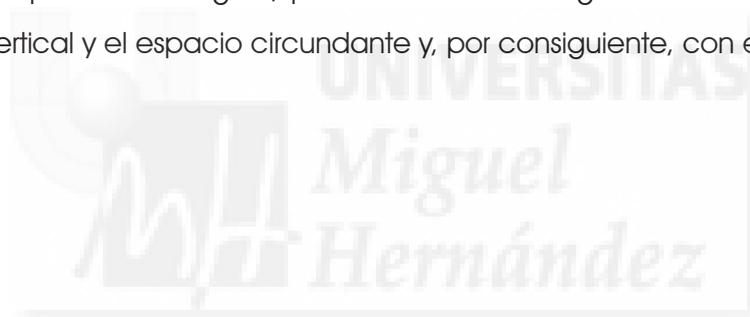
La materia se convierte en uno de los componentes fundamentales de la pintura en el Informalismo, siendo su presencia y su plasticidad las que conforman

volúmenes en el plano. El material se convierte así en la pintura propiamente dicha, en una nueva realidad. El pintor asume el papel de recuperador, intentando rescatar el componente primario y esencial de la pintura: la materia en sí misma.

Ejemplo de estos nuevos tratamientos en torno a la materia son las condensadas arpilleras de Manuel Millares, los universos expresivos de Luis Feito y Antonio Suárez o la materia del gesto de Rafael Canogar, que muestran la vuelta a los valores primarios. Los pintores informalistas matéricos de El Paso, seleccionaron componentes del lenguaje de forma precisa y rigurosa. Este movimiento fue una suma de opciones, dispares y contradictorias entre sí, que conformaron una realidad considerándola así una tendencia.

Los artistas de la agrupación española presentaron diferentes planteamientos, con señas de identidad propias, mediante las que mostraban nuevos tratamientos respecto a la materia, la textura, el volumen, las superficies y el gesto. En este sentido, Manuel Millares, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Rivera y Antonio Suárez focalizaban su interés por la materia y por el elemento adherido al soporte y, por otro lado, Antonio Saura, Rafael Canogar o Manuel Viola incidían en el gesto y el empaste. No obstante, todos ellos llegaban a soluciones diferentes partiendo de planteamientos comunes.

Los proyectos desarrollados por los informalistas fueron rápidamente asimilados por la sociedad, gracias a que la renovación española encontró un lenguaje donde confluían numerosos puntos de identidad, desde los que se articulaba un nuevo lenguaje plástico y formal centrado en el color, la materia y la expresividad. Dichos artistas encontraron en el tratamiento de las superficies, en las masas, en las texturas y en el color, la manera de desarrollar una pintura en la que la expresividad alcanzara su punto más álgido, potenciando el diálogo entre el volumen en la superficie vertical y el espacio circundante y, por consiguiente, con el espectador.



5.3. ARTISTAS PERTENECIENTES AL GRUPO EL PASO. ANÁLISIS FORMAL Y TEÓRICO DE SU OBRA.

5.3.1. RAFAEL CANOGAR

Rafael Canogar destacó en la vanguardia del nuevo arte español muy precozmente. Este artista, discípulo de Vázquez Díaz, comenzó a mostrar una gran habilidad artística ya en 1954 durante su periodo formativo, que tuvo lugar hasta el año 1957. Sus primeras obras responden a tratamientos más tradicionales, de estilo figurativo, entre las que destacan paisajes, bodegones o retratos. Ejemplo de ello es la obra "Toledo" (Figura 5.8) realizada en 1948.



(Figura 5.8) Rafael Canogar. "Toledo", 1948.

Rafael Canogar habla así de esta época:

*“Tuve una vocación temprana, como muchos de Uds. saben; a los catorce años llamaba a la puerta del pintor Daniel Vázquez Díaz. Acertadamente me habían recomendado estudiar con él. Con Vázquez Díaz aprendí y me impregné de unas reglas básicas para mi obra, soporte estructural de mi trabajo en su ya largo recorrido y compleja evolución, que me mantiene en las mismas tensiones del primer momento.”*¹¹⁶

Tras su acercamiento a la pintura, Rafael Canogar concreta que debe realizar un análisis de composición y conformar la materia como elemento específico en el desarrollo de su obra. A partir de 1955, la masa y el empaste comienzan a tener mayor protagonismo en las obras del autor, se plantea cuestiones acerca del muro y sobre su tratamiento formal y textural, como se observa en “Sin título” (Figura 5.9), realizada en 1955.

A partir de este momento comienza a experimentar con los materiales a modo de ensayo y estas acciones le conducen hacia los primeros tratamiento informalistas. En 1957, su trabajo, presentado en la exposición “Otro Arte”, es calificado por Fernández del Amo como “típica expresión de la materia que trasciende en artística realidad creada”¹¹⁷. Hasta este momento, las creaciones

¹¹⁶ Esteban Leal, Paloma. “Los diversos periodos de la obra de Rafael Canogar. Apuntes sobre el marco y la realidad”. Discurso leído por el académico electo Excmo. Señor D. Rafael Canogar el día 31 de mayo de 1998 con motivo de su recepción y contestación del académico Excmo. Sr. D. Antonio Fernández Alba. [Madrid], Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Gráficas Manero, S.A., 1998.

¹¹⁷ Aguilera Cerni, Vicente. Panorama del Nuevo Arte Español. Ed. Guadarrama. Madrid. 1966. Página 194.

de Rafael Canogar se centraban en la estética del material, de práctica algo insegura, pero poco a poco esta característica se convertirá en algo rotundo en su obra; materia y textura se convierten en realidad creada. El tratamiento de las superficies pictóricas cambia, el empaste aporta a las creaciones mayor expresividad y convierte los surcos y las hendiduras de las pinceladas en un nuevo lenguaje formal. En palabras del propio artista, "se trataba de poner los pies en la tierra"¹¹⁸,



(Figura 5.9) Rafael Canogar. "Sin título", 1955.

¹¹⁸ Canogar, Rafael. "Tener los pies en la tierra". Revista Papeles de Son Armadans, 1959. (Canogar colabora con su texto Tener los pies en la tierra, en un número de la revista Papeles de Son Armadans dedicado al grupo El Paso).

La obra de Rafael Canogar, sujeta a los parámetros informalistas y, por lo tanto, surgida en el contexto de El Paso, plantea una anulación en relación al armazón tanto conceptual como formal de las creaciones. Sus lienzos poseen vida propia, no son estáticos sino que son cuadros en continuo movimiento donde la expresividad de los trazos transmite al espectador una sensación de frescura constante, son un grito de liberación en el arte. Su concepción del espacio es característica, muestra una voluntad de libertad de estructuras respecto al cuadro. El artista crea un efecto espacial concreto, se separan fondos y masas mediante la pulsión del gesto, de manera virtual, de modo que se fomenta el impulso vital frente a la apariencia formal.

El informalismo se identifica con El Paso y viceversa, este hecho constata la evolución en los tratamientos formales de la obra de Rafael Canogar, el pincel es sustituido por las manos y por la espátula, la pintura se aplica directamente del tubo sobre el soporte pictórico, en tonalidades que versan entre grises, negros, blancos o pardos. Durante los años de El Paso, Rafael Canogar realizó unas obras excepcionales, como se observa en "Pintura nº 21" (Figura 5.10), realizada en 1958, en la que la materia se distribuye sobre el lienzo mediante acumulaciones, erosiones o chorreos.

La gestualidad y el dramatismo mostrado por los empastes desgarrados se presentan con mayor contundencia a partir de 1959, donde las composiciones

muestran mayor dinamismo debido a la energía que desprende la direccionalidad del trazo. En la obra "Miserere" (Figura 5.11) realizada en el citado año, se observan veladuras, superposiciones densas de materia y gestualidad.



(Figura 5.10) Rafael Canogar. "Pintura nº21", 1958.



(Figura 5.11) Rafael Canogar. "Miserere", 1959.

La impronta de cada trazo, la liberación de la materia pictórica y la concreción de colores caracterizan la obra de este autor. Rafael Canogar trabaja la masa de forma que ésta trasciende hacia un volumen en el plano, mediante el arrastrado de la pintura y la creación de pequeños surcos en el lienzo. Su pintura tiene multitud de referencias a la naturaleza, evolutiva, cambiante y expresada mediante un dominio total del nuevo lenguaje pictórico, hecho que se observa en la obra "Toledo" (Figura 5.12) de 1960.

Las composiciones creadas por Rafael Canogar en su época perteneciente a El Paso, han supuesto la presencia de innovadores procedimientos, técnicas y tratamientos en relación a las superficies pictóricas, de modo que han cuestionado la bidimensionalidad del lienzo así como la afirmación de que el material se convierte en objeto artístico en sí mismo.

Una vez terminada su época como miembro del grupo el Paso Rafael Canogar práctica una obra íntimamente ligada con el volumen.



(Figura 5.12) Rafael Canogar.
"Toledo", 1960.

5.3.2. MARTIN CHIRINO.

La obra de Martín Chirino se desarrolla desde una vocación principalmente racional, alejada de algún modo de poéticas vehementes. El metal, la forja y su versatilidad forman parte de su repertorio, que muestra carácter formal y en el que los arados, azadas y aperos de labranza crean un lenguaje abstracto. El proceso de ejecución de su obra tiene gran interés ya que responde a una reflexión en torno a la materia, reconstruyendo el significado de lo puramente útil.

Durante los cincuenta y, por tanto, durante la época de participación en el grupo El Paso, destaca en el trabajo de Martín Chirino la actitud abierta que muestra a la experimentación y, por consiguiente, al progreso. Su trabajo establece una conexión con el oficio de la forja en sí mismo, utiliza la materia, el hierro, como vehículo transmisor de una expresión. Martín Chirino plantea un redescubrimiento de la tradición clásica y una búsqueda de unas raíces autóctonas, relacionando de este modo la experiencia vivida con la vanguardia.

Comenzó sus primeras investigaciones en torno a la abstracción hacia el año 1954, en Canarias, y fue en ese período cuando realizó sus primeras esculturas abstractas en hierro. Dichas creaciones son un compendio de formas diversas, mediante las cuales interviene el espacio por medio de torsiones, rectas, planos, curvas y equilibrios que forman un volumen exento. Presenta nuevas áreas de trabajo sin límites ni fronteras espaciales mediante formas que ensalzan la materia en sí, donde el hierro se convierte en vehículo transmisor por medio del tratamiento

formal que le da el artista. Esto se puede observar en la obra "Homenaje a Julio González" (Figura 5.13) realizada en 1955, donde se muestra al unísono delicadeza y violencia entre materia y no materia.



(Figura 5.13) Martín Chirino. "Homenaje a Julio González", 1955.

La evolución en los tratamientos de la obra de Martín Chirino es notable a partir de su relación con el Informalismo y su posterior incorporación al grupo El Paso, en el año 1958. En las piezas que realiza durante esta época se puede observar una narración plástica determinada, pliegues y formas laberínticas componen el imaginario del artista. Las composiciones se basan en estructuras plegadas y posteriormente desplegadas en el espacio que prolongan la obra, rompiendo la verticalidad. Los símbolos tales como raíces, espirales y laberintos, se presentan como elementos dialogantes entre el espacio y el espectador. La primera espiral de hierro, llamada "El viento" (Figura 5.14) fue creada en 1958 mediante la curvatura de la materia realizada a partir de la forja y esta forma se convierte en una constante en toda su obra.



(Figura 5.14) Martín Chirino. "El viento", 1958.

Los tratamientos del hierro reinterpretados por Martín Chirino continúan su progreso informalista a partir de los repliegues subterráneos de las obras denominadas "Raíces", que presentan gran pesadez y contundencia, y transmiten cierta sensación inmaterial. La pieza "Raíz" (Figura 5.15) realizada en 1959, propone una expansión de la naturaleza, al tiempo que transmite movimiento y dinamismo de la materia en el espacio.

La tradición, las raíces y la esencia del pueblo se reivindica en cada una de las piezas de este artista a partir de finas varas y gruesos y rudos bloques, donde los símbolos universalizados se utilizan como diálogo entre la obra y el espectador. Martín Chirino, con su obra, rompe las barreras entre espacio, tiempo y materia, y conforma un nuevo lenguaje plástico y formal.

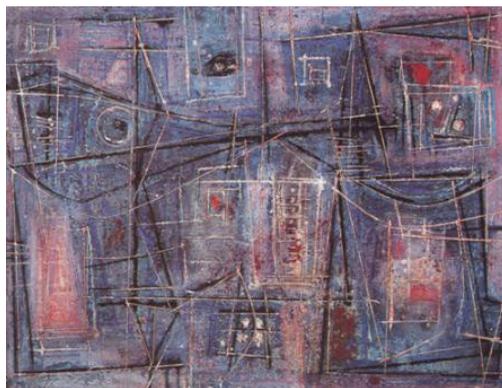


(Figura 5.15) Martín Chirino. "Raíz", 1959.

5.3.3. LUIS FEITO.

Al tratar la figura del artista Luis Feito es imperativo referirse a sus obras como empastes de materia de coloraciones grisáceas junto con matices de blancos y rojos, que producen efectos lumínicos de claro-oscuros. Las manchas de color se yuxtaponen en las superficies pictóricas y producen relieves y concavidades características, que potencian el volumen sobre el plano. Los tratamientos de los empastes desarrollados por Luis Feito suponen la creación de un nuevo lenguaje formal.

La evolución de su obra se presenta mediante etapas que se suceden paulatinamente y se caracteriza por mostrar los diversos estados de ánimo por medio del tratamiento de la materia. Las primeras creaciones son de naturaleza abstracta y presentan un grafismo determinado como se observa en la obra "Sin título" (Figura 5.16), realizada en 1953, donde la línea se distribuye sobre el color y la escasa materia.



(Figura 5.16) Luis Feito. "Sin título", 1953.

Posteriormente a esta época, Luis Feito comienza a trabajar masas apenas pigmentadas que se solapan y crean volúmenes sintetizando luces y sombras. Comienza a crear un lenguaje pictórico mediante la reinterpretación del color, la línea y la forma. Este hecho se aprecia en la obra realizada en 1956 titulada "Sin título" (Figura 5.17).



(Figura 5.17) Luis Feito. "Sin título", 1956.

La utilización de rojos, negros, blancos y grises, junto con el agrandamiento de formato, suponen un acercamiento a las abstracciones informalistas y confirman su incorporación al grupo El Paso. Los grafismos desaparecen y su obra se centra

en la materia, en los empastes creados a partir de óleos y tierras que generan un volumen en la superficie pictórica. El engrosamiento y espesor de las masas plantea la creación de un espacio que va más allá del soporte. Las obras "Sin título" (Figura 5.18) de 1959 y "Pintura N° 179" (Figura 5.19) de 1960, muestran cómo el elemento materia a través de colores contrapuestos como el blanco y el negro rompen el lenguaje existente y replantean los parámetros formales.

Luís Feito rompe la dimensión del cuadro y genera un volumen en la superficie vertical mediante texturas, asimismo fomenta un diálogo entre el espectador y la obra, provocando una necesidad táctil.



(Figura 5.18) Luis Feito. "Sin título", 1959.



(Figura 5.19) "Luis Feito. Pintura N° 179", 1960.

5.3.4. JUANA FRANCÉS.

La obra de Juana Francés se caracteriza por el deseo testimonial y de denuncia social que transmite mediante el tratamiento que le aplica a la superficie pictórica. La característica de la obra de esta artista reside en la huella que registra la materia, un rastro de carácter existencial que se plasma en la pintura, como un instante de un proceso en constante mutación. Los objetos y la materia en sí misma se jerarquizan en el soporte y crean un lenguaje propio, se convierten en elemento transmisor.

Las manchas de color superpuestas en el soporte de tonos ocres, pardos y rojizos entremezclados con negros y blancos, abstraen la esencia de la tierra y la materia registra la huella del paso del tiempo. Las arenas, los ladrillos y las argamasas interactúan en el muro produciendo grosores semi-exentos en la verticalidad pictórica.

La materia densa extendida con espátula y que aporta cierta densidad al lienzo, desarrollada a mediados de los años cincuenta, como se observa en la obra "Sin título" (Figura 5.20) realizada en 1956, muestra los nuevos planteamientos artísticos que la artista Juana Francés propone tras su trabajo en torno a la figura.

Este tipo de acciones en las que la materia empasta la superficie suponen la concepción de una dimensión fuera del plano, de textura sólida y dinamismo constante. Este hecho comienza a observarse en las obras realizadas en 1957,

en las que las características del Expresionismo Abstracto y, por lo tanto, del Informalismo, se manifiestan. Las argamasas distribuidas en el muro son rayadas y arañadas, produciendo surcos que generan pequeños volúmenes sobre el soporte como sucede en la obra "Sin título" (Figura 5.21) realizada en 1958. De las grandes masas oscuras y compactas emerge luz que proporciona un dinamismo constante a la obra.



(Figura 5.20) Juana Francés. "Sin título", 1956..

La evolución en los tratamientos texturales desarrollados por Juana Francés mediante la acumulación de objetos adheridos al plano supone una aceptación de nuevos materiales en lo que a la pintura se refiere. Este tipo de obras transmutan y transmiten un nuevo lenguaje estético y formal, como se puede apreciar en "Troncal" (Figura 5.22) del año 1961.



(Figura 5.21) Juana Francés. "Sin título", 1958.



(Figura 5.22) Juana Francés. "Troncal", 1961.

A partir de este momento, las obras de Juana Francés comienzan a adquirir una dimensión más alejada de los parámetros del cuadro, ladrillos, arenas y todo tipo de elementos conforman sus creaciones. La obra "Tierra de campos" (Figura 5.23) realizada en 1962 o la serie "El hombre y la ciudad" (Figura 5.24) de 1963, muestran esta ocupación del espacio mediante la utilización de la materia en sí misma.



(Figura 5.23) Juana Francés. "Tierra de campos", 1962. Juana Francés.

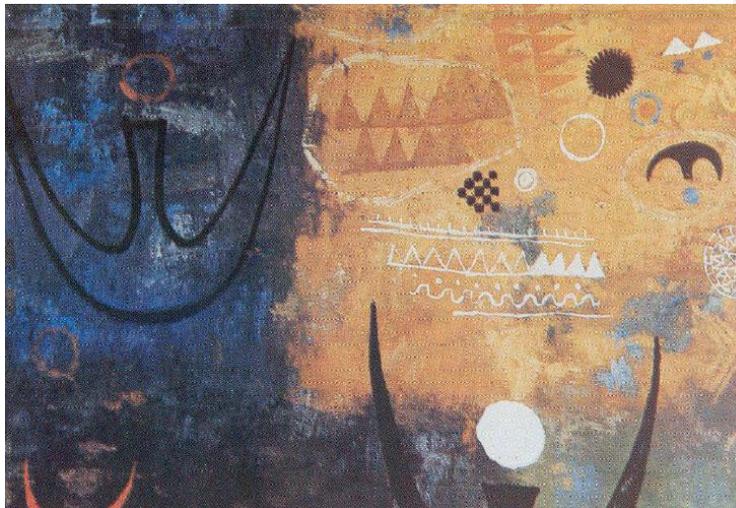


(Figura 5.24) Juana Francés. "El hombre y la ciudad", 1963.

5.3.5. MANUEL MILLARES.

La obra de Manuel Millares ha sufrido cambios verdaderamente notables desde sus primeras creaciones basadas en las "Pictografías Canarias" y se caracteriza por el sentido de protesta y repulsa en relación al entorno vivido. Destacan las influencias recibidas por los suprarrealistas y dadaístas, ya que se convierten en parte de la base de su desarrollo artístico.

Las creaciones desarrolladas por Manuel Millares a principios de los años cincuenta presentan una clara similitud con las ya mencionada "Pictografías Canarias". Éstas se concibieron como uno de los primeros cuadros abstractos que se realizaban en el país, como se puede apreciar en la obra "Pictografía" (Figura 5.25) de 1951.



(Figura 5.25) Manuel Millares. "Pictografía", 1951. .

En sus creaciones destaca el uso insólito de la materia, el desgarrado del elemento mediante manipulaciones extremas en las que el gesto y la impronta del artista, reflejan su pensamiento de protesta. La masa se manipula, sufre mutaciones y modificaciones que abordan lo terrenal, las texturas se superponen, son tejidas, cosidas, desgarradas y conforman una nueva dimensión en el plano. El empleo del volumen se incrementa conforme evoluciona el pensamiento del artista en relación a la materia y su máxima expresión. El acercamiento de Manuel Millares al Informalismo produce estos nuevos tratamientos de la superficie pictórica como se aprecia en la obra "Cuadro" (Figura 5.26) realizado en 1957, que coincide con la creación de El Paso.



(Figura 5.26) Manuel Millares. "Cuadro", 1957.

Manuel Millares crea un lenguaje propio que progresa y se matiza con el tiempo, trabaja con materiales populares tales como el metal, la arpillera o la cuerda, que hacen referencia al arado, a la naturaleza y a la tierra. Revaloriza el poder de expresión de la materia, del color, del espacio y crea una obra libre de toda forma y valor preestablecido. En sus arpilleras se relacionan los planos que componen la pieza con vacíos y entrecruzados de cuerdas, que conforman un pedazo de tela tejida, que genera un volumen en la superficie vertical. Esta acción se puede apreciar en la obra "Cuadro 62" (Figura 5.27) realizado en 1959 y en "Sin título" (Figura 5.28) de 1960.

Las líneas escritas por el propio Manuel Millares en el número XXXVII de Papeles de Son Armadans (dedicado a El Paso) son un claro reflejo de su obra: "Hay que empezar rompiendo, que así antes se construye el porvenir"¹¹⁹. Tras estas reflexiones el artista crea las obras denominadas "Homúnculos", que encarnan la visión de una sociedad. Ejemplo de ello es la obra "Cuadro nº 102. Homúnculo" (Figura 5.29) realizada en 1960.

Manuel Millares trabajó sus arpilleras, durante la época de El Paso, desde la abstracción convirtiendo las texturas en elementos tangibles que se acercan a la dimensión perdida. Costuras, harapos o desgarros, reconstruyen una realidad y un volumen no exento que invade el espacio e implica al observador en la obra. Estos tratamientos y acciones continuarán evolucionando hasta el final de sus días.

¹¹⁹ Aguilera Cerni, Vicente. Panorama del Nuevo Arte Español. Ed. Guadarrama. Madrid. 1966. Página 203.



(Figura 5.27) Manuel Millares. "Cuadro 62", 1959.



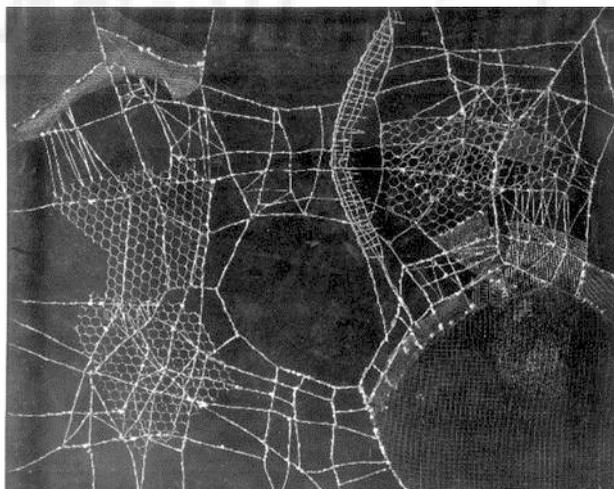
(Figura 5.28) Manuel Millares.
"Sin título", 1960.



(Figura 5.29) Manuel Millares. "Cuadro nº 102. Homúnculo", 1960.

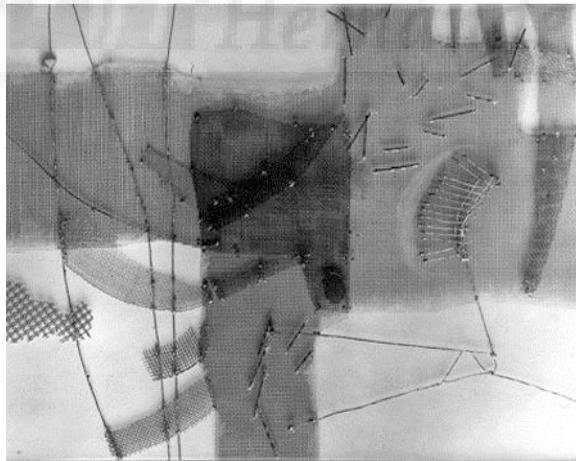
5.3.6. MANUEL RIVERA.

Manuel Rivera crea un nuevo arte en el que la materia de carácter industrial y las formas de la naturaleza se conjugan, el autor desarrolla un lenguaje propio. Las mallas metálicas superpuestas, entrelazadas como si de telas de araña se tratasen, producen unas estructuras en las que la materia vive exenta al muro. Tensiones constructivas y de contenido confirman la autonomía de un material. Una de sus primeras creaciones es "Composición" (Figura 5.30), realizada en 1956, en la que se observan las tensiones generadas por el alambre y la malla que producen una elevación de la materia sobre el soporte.

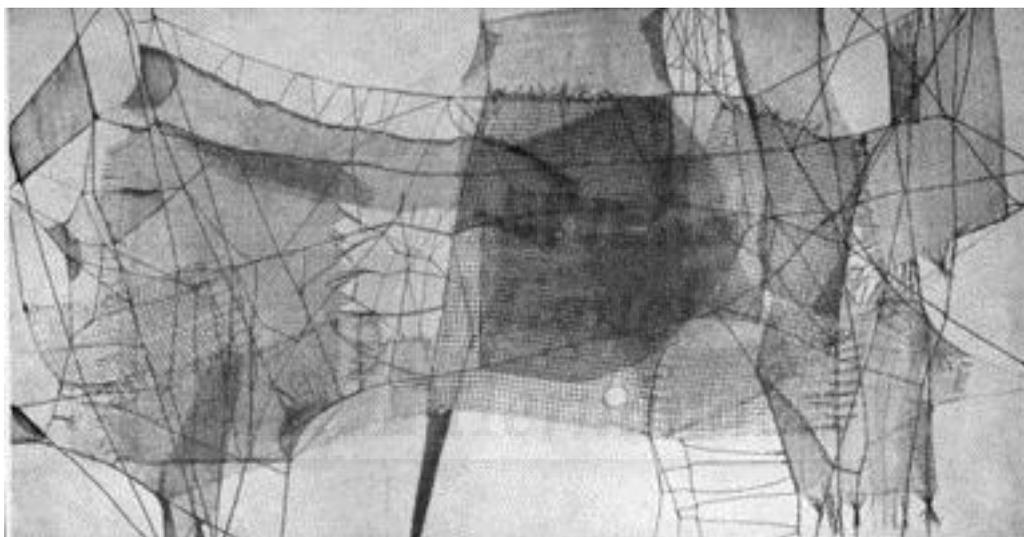


(Figura 5.30) Manuel Rivera. "Composición", 1956.

Tras estos primeros trabajos, el autor se identifica con los nuevos planteamientos formales que desarrolla el Informalismo y, junto con sus compañeros, crea El Paso. Las rejillas metálicas, se convierten en material elemental de sus obras, trabajadas mediante cortes, cosidos o remaches. Sus primeras telas metálicas presentan la materia pura, exentas de intervención pictórica, definidas por el artista como "telas de araña". Su obra refleja un sentimiento español, claramente perceptible e identificativo. Ejemplo de ello es su obra "Composición nº 4" (Figura 5.31) realizada en 1957, con gran número de remaches y claveteados, y la obra de 1958 "Dirección diversa" (Figura 5.32).

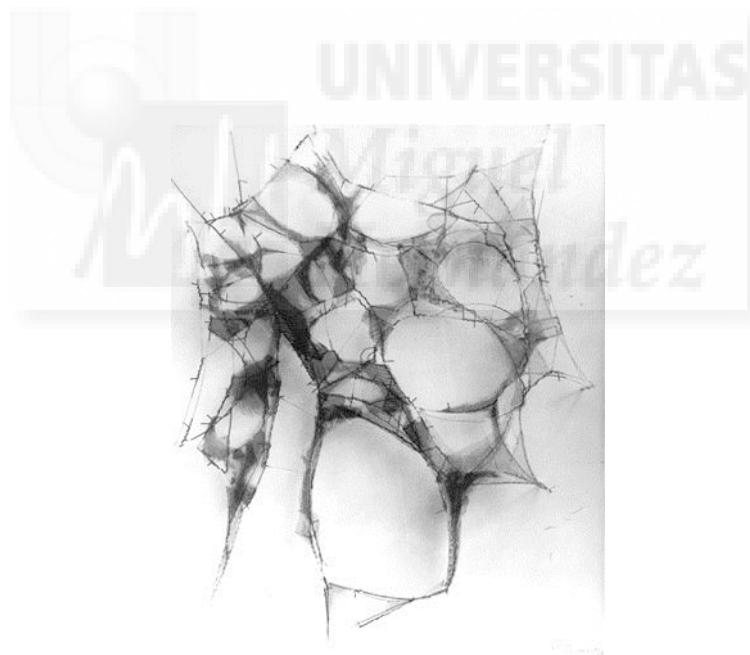


(Figura 5.31) Manuel Rivera. "Composición nº 4", 1957.



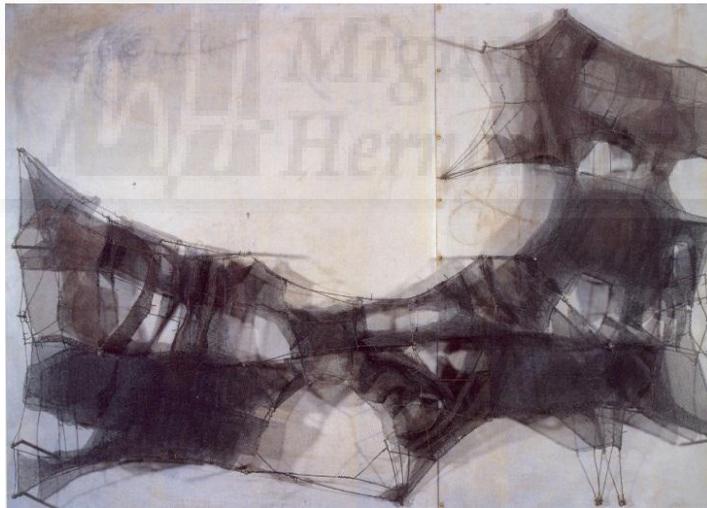
(Figura 5.32) Manuel Rivera. "Dirección diversa", 1958.

Manuel Rivera consigue que la tridimensionalidad propia de la escultura transgreda el lienzo, convirtiendo la obra en un nuevo concepto de pintura, hecho que se muestra en "Metamorfosis" (Figura 5.33), realizada en el año 1959. La yuxtaposición de mallas metálicas sobre tablas de madera conforma un todo potencial. Infinidad de planos son agrupados constituyendo efectos ópticos singulares, confundiendo el ojo del espectador.



(Figura 5.33) Manuel Rivera.
"Metamorfosis", 1959.

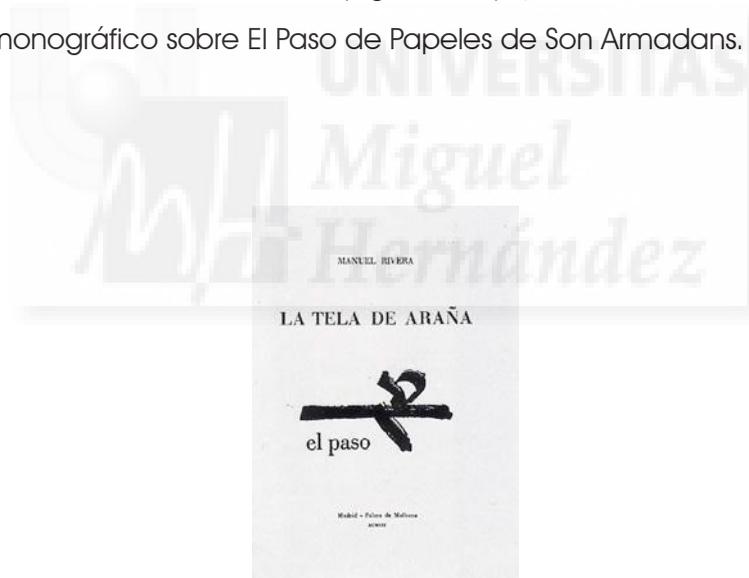
Rivera crea un mundo plástico desconocido hasta ahora en el arte español: el alambre, la malla y la chapa metálica envuelven al espectador, le muestran nuevas realidades y nuevos lenguajes mediante la utilización de materiales que por sí solos tienen una gran carga poética y expresiva, como se observa en la obra "El Esperpento" (Figura 5.34) de la serie Metamorfosis, realizada en 1960. Elementos duros, envolventes, afilados, grandes telas de araña que envuelven al espectador.



(Figura 5.34) Manuel Rivera. "El Esperpento", Metamorfosis. 1960.

Los bastidores al aire, en los que los vacíos y las densidades de materia se transforman en planos superpuestos conforman piezas de construcciones y tensiones espaciales únicas. Se proyecta un relieve casi exento que surge del soporte en sí mismo.

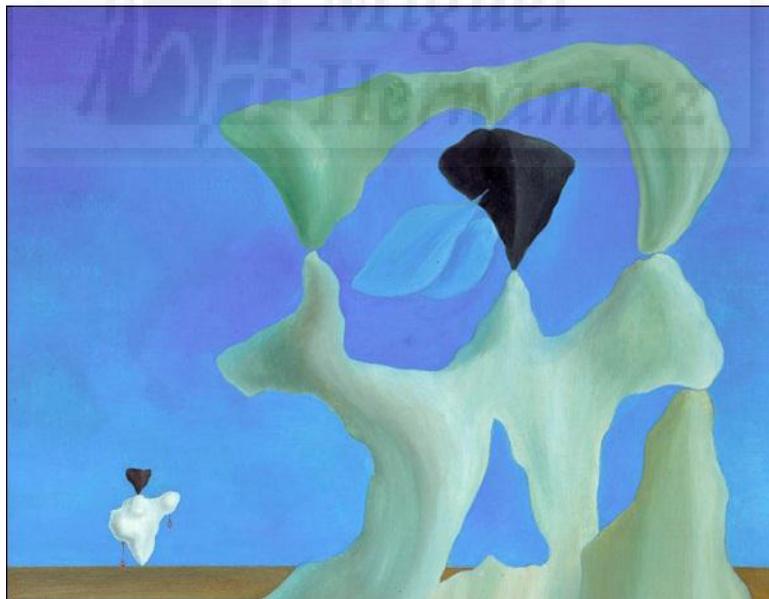
Su desarrollo artístico no se refirió únicamente a las artes plásticas ya que destaca el artículo "La tela de araña" (Figura 5.35) que escribió como contribución al número monográfico sobre El Paso de Papeles de Son Armadans.



(Figura 5.35) Manuel Rivera. "La tela de araña",

5.3.7. ANTONIO SAURA

La pintura de Antonio Saura sufrió un cambio determinante a partir de 1956. Sus creaciones anteriores a esa fecha se asumen como preparatorias, con matices surrealistas y connotaciones orgánicas y mágicas, que derivan en los primeros intentos informalistas desde una pintura de acción. Gran parte de su obra ha sido considerada de carácter figurativo, pero a partir de 1956 reflejó teoría puramente informalista. Muestra de ello son sus trabajos "Sin título" (Figura 5.36) de 1950 y "Pintura" (Figura 5.37) realizada en 1955, en las que se aprecia una clara influencia de carácter surrealista.

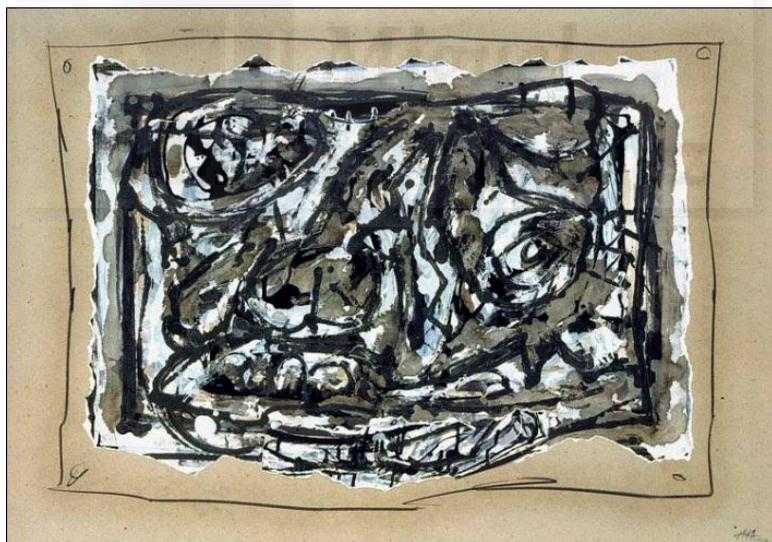


(Figura 5.36) Antonio Saura. "Sin título", 1950.



(Figura 5.37) Antonio Saura. "Pintura", 1955.

Desde 1956 hasta 1960, Antonio Saura desarrolló un circuito con principio y fin en el que se distinguen tres etapas. Existe un período intermedio en el que destacan los elementos dramáticos, la agresividad y la violencia, acciones y tratamientos que se pueden apreciar en la obra "Sudario" (Figura 5.38), realizada en el año 1957.



(Figura 5.38) Antonio Saura. "Sudario", 1957.

Por otro lado, se distingue un estadio de estructuración desarticulada en la que el objeto es destruido. La gestualidad y la impronta del trazo son verdidas sobre el soporte, y colores como negros, blancos y grises se empastan, como se aprecia en "Esthia" (Figura 5.39), de 1958.



(Figura 5.39) Antonio Saura. "Esthia", 1958.

Finalmente se desarrolla una la última fase, en la que el artista recupera los recursos aprendidos en la época destructiva, pero desde otro pensamiento. Ejemplo de ello es la obra "Nuevo paisaje" (Figura 5.40), realizada en 1959, o "Crucifixión" (Figura 5.41), desarrollada entre 1959 y 1960.



(Figura 5.40) Antonio Saura. "Nuevo paisaje", 1959.



(Figura 5.41) Antonio Saura. "Crucifixión", 1959-1960.

Los factores que perduran en su obra, aunque en ocasiones de manera intermitente, son el ímpetu en el gesto, la destrucción del objeto y su perspectiva conceptual de tendencia anárquica. El empleo de una gama cromática determinada: blancos, negros, grises y azules nocturnos entremezclados con ágiles trazados, conforman piezas con gran expresividad. La agresividad y templanza se contrarrestan ofreciendo al espectador una obra cargada de simbolismo y reivindicación que le invita a participar con ella.

En sus obras, realiza diversos planteamientos acerca del espacio, concebido como irreal, en el que la materia, el gesto y la huella continúan existiendo fuera del soporte y todos ellos se convierten en volumen apartados de la bidimensionalidad del lienzo. Este hecho se aprecia en la obra "Multitud" (Figura 5.42) realizada entre 1959 y 1960, compuesta por varias partes a modo de tríptico.

El propio Antonio Saura comentaba en relación a las creaciones informalistas en su artículo "Espacio y Gesto" ("Papeles de Son Armandans" número XXXVII) lo siguiente:

*"... Se intuye en las pinturas informalistas una realidad estructural que lleva consigo un verdadero replanteamiento del cuadro y que propone, a través de su visión consciente del caos, el reflejo de un ansia de realidad absoluta donde no quepa separación posible entre mundo interior y mundo exterior, materia, espíritu, espacio y gesto..."*¹²⁰

¹²⁰ Aguilera Cerni, Vicente. Panorama del Nuevo Arte Español. Ed. Guadarrama. Madrid. 1966. Página 178.



(Figura 5.42) Antonio Saura. "Multitud", 1959-1960.



(Figura 5.43) Antonio Saura. "Marta", 1957.

Destaca durante la década de los cincuenta y en años posteriores, concretamente desde 1956 hasta 1985, el análisis de diversas temáticas que se irán reiterando: Damas, Crucifixiones, Perros (o Retratos imaginarios) y Multitudes. En su obra realiza una revisión del folklore, la religión, la mitología y presenta un interés especial por los retratos interpretativos de personajes de la historia de España como Goya o la Duquesa de Alba. Este tipo de temática se desarrolla en paralelo con el resto de obras informalistas. Ejemplo de ello es la obra "Marta" (Figura 5.43) de 1957, la obra "Retrato de la Duquesa de Alba" (Figura 5.44) o "Brigitte" (Figura 5.45) ambas de 1959.



(Figura 5.44) Antonio Saura. "Retrato de la Duquesa de Alba, 1959.



(Figura 5.45) Antonio Saura. "Brigitte", 1959. .

Antonio Saura plantea el interrogante que suscita saber si una pintura gestual y enmarañada puede tener un contenido agitador, a lo que se le añade un lenguaje informal en la escena contemporánea. De este modo se expone la situación de los informalistas más puros.

5.3.8. PABLO SERRANO.

La obra de Pablo Serrano tiene una gran fuerza expresiva ya que la libertad de sus formas y la impronta de sus gestos son el resultado de un pensamiento alejado de ataduras y conformismos.

Las primeras obras de Pablo Serrano se presentan como una masa compacta que recuerda a ciertas formas animales. Realizada en bronce, un ejemplo de este tipo de creación es "Toro acostado" (Figura 5.46) creada en 1949.

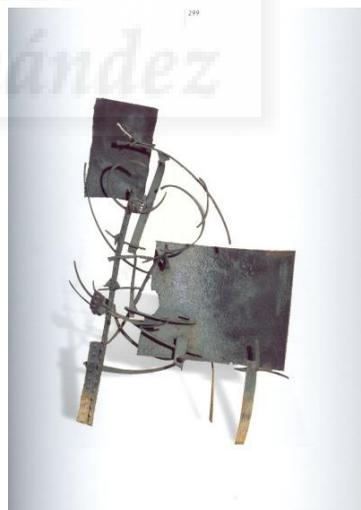


(Figura 5.46) Pablo Serrano. "Toro acostado", 1949.

A principios de los años cincuenta su obra muestra tendencias expresionistas en las que utiliza un lenguaje figurativo, como se observa en la obra "Prisionero político" (Figura 5.47) realizado en 1953, que se irá transformando a partir de 1956, cuando la materia va más allá de lo establecido. La influencia de Ángel Ferrant y Julio González en ese tiempo es clara ya que lo natural, lo visceral y lo humano se presentan mediante el descubrimiento de nuevos materiales. Este hecho se observa en la obra "Hierros encontrados y soldados" (Figura 5.48), realizada en 1957. Los hierros dispuestos en el entorno crean ritmos en el espacio que conforman una dimensión más, el espacio deja de ser pasivo para convertirse en parte de la obra.



(Figura 5.47) Pablo Serrano.
"Prisionero político", 1953.



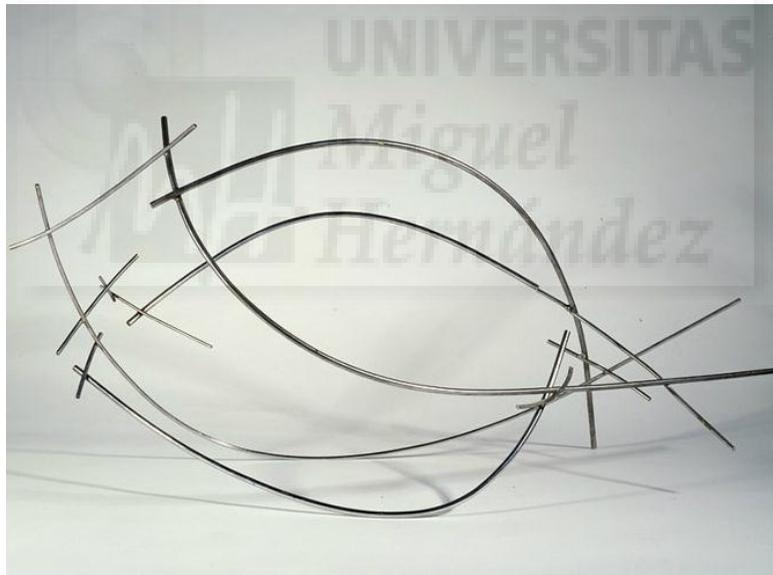
(Figura 5.48) Pablo Serrano.
"Hierros encontrados y soldados",
1957.

Trozos de hierros entrecruzados y fundidos crean una estética propia mediante el equilibrio de elementos sostenidos en el aire. Las obras de Pablo Serrano presentan un diálogo constante entre rectas y curvas, las torsiones del hierro conforman un volumen dinámico y textural que es parte de un nuevo lenguaje formal y expresivo. Este tipo de tratamiento del material en el que clavos y plancha de hierro se funden en un volumen exento que se proyecta en el espacio, se presenta en otra de las piezas también titulada "Hierros entrecortados y soldados" (Figura 5.49) de 1957.



(Figura 5.49) Pablo Serrano. "Hierros entrecortados y soldados", 1957.

Durante los años cincuenta, resaltan sus estructuras vacías de la serie Desocupación del espacio. El escultor realiza un análisis del espacio en el que ausencias y presencias, vacíos y materia confluyen, como se aprecia en la obra "Ritmos en el espacio" (Figura 5.50), de 1959. En palabras del propio Pablo Serrano:



(Figura 5.50) Pablo Serrano. "Ritmos en el espacio", 1959.

“... ocurre que toda obra del hombre en su existir se desarrolla y adquiere presencia ilimitada, desde un espacio ocupado, o sea, desde un objeto pensante, a un espacio indeterminado e ilimitado, espacio infinito.”¹²¹

Para Pablo Serrano trabajar la materia se convierte en una lucha entre razón y emoción, donde traslada el deseo a todo aquello que habita en su interior, transformando las formas opacas en creaciones cargadas de autonomía y sentimiento. Su obra es el resultado del estudio de un concepto, de la persecución y análisis de aquello que te inquieta, sin tener ningún tipo de miedo a exponer tus tormentos.



(Figura 5.51) Pablo Serrano. “Bóveda para el hombre”, 1962.

¹²¹ Aguilera Cerni, Vicente. Panorama del Nuevo Arte Español. Ed. Guadarrama. Madrid. 1966. Página 289.

A partir de la década de los años sesenta la obra de Pablo Serrano se modula hacia otro tipo de planteamientos formales y expresivos, como podemos observar en la serie "Bóveda para el hombre" (Figura 5.51) de 1962 y "Hombre bóveda" (Figura 5.52) de 1964, ambas realizadas en bronce.



(Figura 5.52) Pablo Serrano. "Hombre bóveda", 1964.

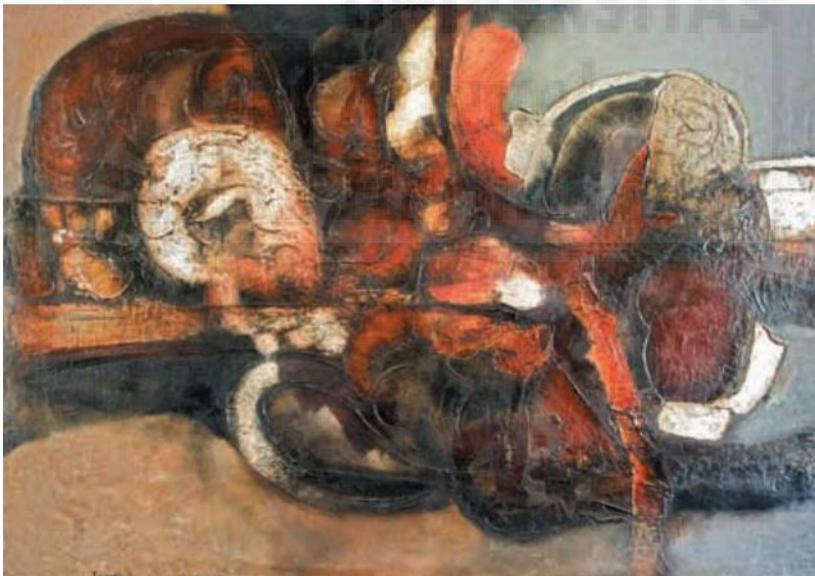
5.3.9. ANTONIO SUÁREZ.

La obra de Antonio Suárez responde a una pureza total de la materia como tal. Tanto en sus creaciones más bidimensionales, como son las obras sobre papel en las que se presenta cierto grado de figuración, así como en las piezas más pictóricas, la pastosidad de la materia está presente, proporcionando un volumen no exento sobre el plano. Sus piezas conforman un imaginario plástico concreto mediante la creación de formas orgánicas a partir de la materia y el color, que a partir de 1956 comienzan a aunar otro tipo de texturas y densidades. Este hecho propicia su participación en el grupo El Paso, así como su concreción en el Informalismo matérico español. Una de las en las que presenta materia adherida al lienzo es "Sin título" (Figura 5.53) de 1956.



(Figura 5.53) Antonio Suárez. "Sin título", 1956.

Los pardos, grises, tostados, blancos y rojizos se funden unos con otros por medio de empastes y argamasas de pigmentos, que provocan densidades y grosores característicos en el muro, hecho que se observa en "Sin título" (Figura 5.54), realizada en 1957.



(Figura 5.54) Antonio Suárez. "Sin título", 1957.

El arte de Antonio Suárez es comprendido bajo una premisa de indeterminación y acuñado con el término “antiforma”, proveniente de un mundo orgánico y visceral, desde un pensamiento puramente primario. Fernández del Amo hablaba así de sus creaciones y de los ritmos que establecía:

“...de tensión y palpitación biomórfica, con manchas extendidas desde el relieve a la transparencia...”¹²²”

Cada pieza supone un estudio del elemento, donde las formas y las acumulaciones de materia generan un volumen en la superficie pictórica. El contraste de oscuros y claros empastados generan concavidades y concavidades matéricas, texturales y visuales que conforman un nuevo tratamiento del soporte. La obra “Pintura” (Figura 5.55), realizada en 1959, presenta estas manchas grumosas que trasladan la fuerza de la propia materia así como una dimensión más que absorbe la atención del observador. Hecho que se observa también en “Sin título” (Figura 5.56), desarrollada por Antonio Suárez en el año 1960.

¹²² Aguilera Cerni, Vicente. Panorama del Nuevo Arte Español. Ed. Guadarrama. Madrid. 1966. Página 191.



(Figura 5.55) Antonio Suárez. "Pintura", 1959.



(Figura 5.56) Antonio Suárez. "Pintura", 1959.

5.3.10. MANUEL VIOLA.

Las pinturas de Manuel Viola, llamado el maestro, son luces rompedoras de sombras, que estallan con rotundidad y decisión, portadoras de un valor propio. Su obra revela una irrefutable conexión con el pasado, introduce la tradición en el nuevo concepto de arte español. Las primeras obras de este artista son collages realizados a partir de parámetros surrealistas, que más tarde derivarán en trazos enérgicos y rápidos de colores ocres y tostados entre los que surgían las primeras luces de entre las sombras, a principios de los años cincuenta.

Al referenciar la obra de Manuel Viola es posible destacar una clara abstracción producida por la utilización de trazos de colores claros y vibrantes sobre el lienzo. El gesto de pincelada empastada provoca en la superficie pictórica un gran dinamismo y movimiento visual como se puede apreciar en la obra "La saeta" (Figura 5.57), realizada en el año 1958.

El descubrimiento de nuevos materiales en relación a las creaciones pictóricas, supone para Manuel Viola una nueva materia prima y, por lo tanto, una nueva paleta con la que trabajar. Cada pieza filtra una luminosidad determinada a partir de la utilización de colores como el ocre y el blanco, que se empastan sobre una base oscura. Ello se observa en la obra "Sin título" (Figura 5.58), de 1960.

La utilización de colores cargados de intensidad aplicados con espátula sobre el lienzo, conforman un caos gestual que proporciona un juego de relieves sobre

el plano. El movimiento del color que produce este tipo de tratamientos formales, texturales y expresivos se aprecia en la obra "La orquídea" (Figura 5.59) realizada en 1960.

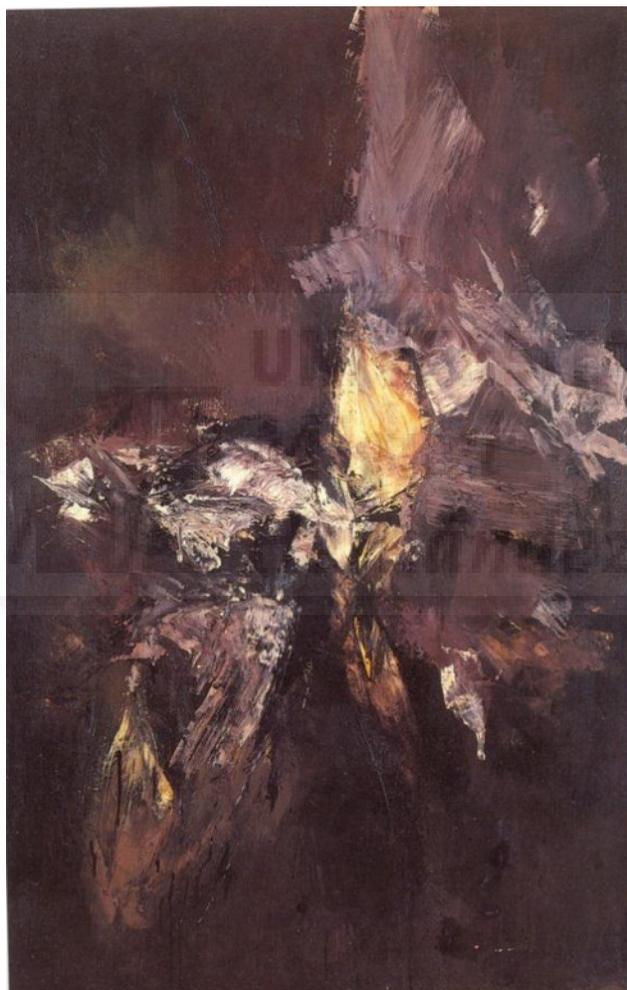


(Figura 5.57) Manuel Viola. "La Saeta", 1958.

La obra de Manuel Viola presenta tendencias barroquistas y exhibe la herencia de Ribera, Caravaggio o Ribalta a lo largo de todo su desarrollo pictórico, en el que la textura el gesto y la impronta conforman una nueva concepción de espacio. Su pintura es una acción en sí misma, donde todos los elementos dialogan ininterrumpidamente. El artista recupera la pasión de los clásicos españoles, el tenebrismo y los blancos y negros que aparecerán y desaparecerán a lo largo de toda su obra.



(Figura 5.58) Manuel Viola. "Sin título", 1960.



(Figura 5.59) Manuel Viola. "La orquídea", 1960.



6. CONCLUSIONES



Una vez concluida esta investigación se alcanzan las siguientes conclusiones en relación al volumen no exento en la superficie vertical y que versan en torno a la aproximación a un nuevo concepto de dimensión, el objeto pictórico convertido en entorno.

Las artes plásticas y visuales se pueden apreciar desde los pueblos primitivos hasta nuestros días, la abstracción, el simbolismo, el realismo o la esquematización aparecen en el imaginario universal de la Historia del Arte. Los primeros antecedentes artísticos de este estudio se centran en la denominada fase prehistórica donde se origina la hominización o evolución humana. Durante este progreso evolutivo hay señales de arte desde sus formas más primitivas que muestran un sentido estético que se aleja de la mera funcionalidad.

Las manifestaciones prehistóricas elementales radican en el llamado Arte Parietal, también llamado arte mural (desarrollado en las paredes rocosas de las cuevas), desarrollado con mayor auge en la zona europea, y el Arte Mobiliario (creaciones de objetos decorados exentos y por lo tanto transportables).

Este estudio centra la atención en el Arte Mural, más concretamente en las creaciones realizadas directamente sobre el muro, con mayor o menor volumen no exento sobre el plano. Las intervenciones artísticas realizadas directamente sobre superficies tales como paredes y techos de cuevas o abrigos rocosos,

suponen creaciones parietales trabajadas con diferentes técnicas sobre piedra. Se presenta en este sentido un arte de ciertas características con mayor o menor volumen cuyo soporte son grandes superficies. Se trabaja la modificación del muro mediante registros gráficos creados con pigmentos, denominados "pictografías" o pinturas rupestres, y por medio de grabados sobre la piedra, llamados "petroglifos" o grabados rupestres, realizados mediante percusiones, rayados o erosiones con instrumentales específicos.

Ambas creaciones sobre la roca, suponen los primeros trabajos en los que el espacio bidimensional toma un nuevo cariz, ya que se produce un volumen no exento aportado desde la superficie rocosa. Ello supone un estudio del muro, las pinturas planas son distribuidas sobre la piedra donde concavidades y convexidades son utilizadas para potenciar los volúmenes de las pictografías y petroglifos. Estos tratamientos pictóricos son el punto de partida de las creaciones de mediados de los años cincuenta en los que pigmentos, empastes y relieves se convierten en elementos formales y texturales característicos que atraviesan la superficie de las pinturas, presentando la concepción de un nuevo lenguaje expresivo y formal. Se trata de creaciones con reminiscencias prehistóricas donde residen resonancias de figuración y abstracción en tonos rojizos, ocre y tierras y texturalidad. Se produce, por tanto, por parte de los informalistas matéricos españoles miembros del grupo El Paso, un intento de renovación de la concepción de la expresión espacial alejada de la bidimensionalidad pictórica. Muestra de ello son las similitudes existentes

entre los muros de las paletas de Altamira o Lascaux y las composiciones que Millares condujo hasta una nueva dimensión. En ella, tonos y signos puramente prehistóricos muestran un nuevo horizonte procedente de la tierra, de la materia en sí misma y del espacio fuera del lienzo. Del mismo modo cabe destacar en el panorama artístico español de los años cincuenta, la peculiar desocupación del espacio¹²³ desarrollada por Manuel Gil¹²⁴ donde huecos, descomposiciones, dinamismo y aire entre la materia hablan de una liberación del plano y, por tanto, de nuevas formas expresivas.

Como se expone en los antecedentes de este estudio, tras el desarrollo prehistórico se suceden en la historia del arte numerosas presencias con ciertos volúmenes sobre las superficies verticales, alteraciones y formaciones de engrosamientos y huecos. Construcciones arquitectónicas y funerarias, pinturas, grabados y esculturas, así como pigmentos, símbolos, inscripciones, relieves (altos, medios y bajos) y figuras exentas plasmadas en la verticalidad y horizontalidad de las superficies, responden a lo que a lo largo de los siglos se ha referido como la base del arte y la cultura occidental, la egipcia o la mesopotámica. La superposición de material sobre la superficie vertical que crea un volumen real, en el que la vista frontal lo concibe como plano pero la lateral como volumen no exento, confirma estas creaciones

¹²³ De la Torre, Alfonso. "La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta". Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 106.

¹²⁴ Manuel Gil. Pintor y teórico español perteneciente a la agrupación artística Parpalló. (De la Torre, Alfonso. "La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta". Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 85).

como referencias directas de la nueva dimensión que desarrollan los artistas de El Paso. Los posteriores desarrollos artísticos (desde las Primeras Culturas hasta el Renacimiento y Barroco) suponen la continuidad de los inicios de la interactividad del espacio artístico, donde el elemento o volumen no exento al muro dialoga con el entorno y constituye una nueva dimensión.

Tras el paso de los siglos, la concepción de tridimensionalidad en el arte ha ido evolucionando, mutando y recodificándose. A partir de las denominadas Vanguardias, durante el siglo XX y en el actual siglo XXI, la percepción de volumen ha ido conformando un espectro socio-político-cultural que ha rebasado los límites en relación a lo pictórico, hasta entonces establecidos. Desde el comienzo de la abstracción, a finales de la primera década del siglo XX, donde se hacen presentes cuestiones en relación al espacio formal de la pintura y su diálogo con la realidad, pasando por el Suprematismo, el Cubismo, los collages, assemblages y hasta los decollages, se afirma una necesidad de afirmar el volumen en el plano vertical.

Se plantean cuestiones estéticas en el ámbito pictórico acerca del espacio existente entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, donde conceptos tales como espacio y dimensión se convierten en elementales a la hora de tratar la materia. Lo estático pasa a ser dinámico y la profundidad creada en el plano mediante geometrías (en el estadio cubista) concluye en estudios sobre el espacio, en las denominadas anatomías del espacio¹²⁵. El tratamiento de las superficies

¹²⁵ De la Torre, Alfonso. "La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta". Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 108.

(originado por los primeros collages cubistas de Pablo Picasso en 1913) a partir de encolados de papel o superposición de elementos son el epicentro del desarrollo del arte de los años cincuenta y es cuando se comienza a concebir el muro y la superficie en sí misma. En palabras de Jorge Oteiza "el cubismo comienza con el reconocimiento espacial del muro"¹²⁶.

La década de los cuarenta supone un avance en la concepción del plano, el collage evoluciona hacia la superposición de materia gruesa y espesa, pigmentos y óleos empastados se convierten en superficie sobre la que se realizan surcos, grietas y arañazos, lo que deriva en el gratagge. No se trata únicamente del aspecto matérico sino que el gesto y la expresión de esas masas marcan el comienzo de una expresión artística concreta. Se estructuran nuevos espacios sobre el plano, las pastas (esmaltes, serrín, cartón, polvos, cuerda, hilos, arenas o hierros entre otros) se intervienen mediante utensilios diversos actuando dentro y sobre la materia. La práctica pictórica se deconstruye y se reinterpreta a través de un diálogo entre el espacio y el muro. Se presenta un retorno al uso de la materia que transforma los anteriores tratamientos formales en lo que Georges Bataille¹²⁷ acuña como "materialismo base"¹²⁸. Éste aboga por la materia como base activa, concepto que llevado a la creación artística responde al cambio de pinturas que se presentan en la pared comportándose como objetos. Lo puramente pictórico y plano se traslada a la tridimensionalidad y por ello la profundidad

¹²⁶ De la Torre, Alfonso. "La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta". Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009. Página 32.

¹²⁷ Georges Bataille. Pensador, escritor y antropólogo francés desde los años treinta hasta los años setenta.

¹²⁸ Robinson, Julia. "El objeto de la modernidad: catalizador y crítica. ¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010. Página 102.

de las obras erradica los conceptos del arte de caballete. Este planteamiento se basa en las teorías "espacialistas" desarrolladas por Lucio Fontana en las que la materia perturba la superficie, el fondo, el espesor, el bulto cuestionan el espacio; lo intervienen. La profundidad forma parte de las pinturas, la intervención física de los lienzos proporciona una dimensión más a la superficie plana, las incisiones que Lucio Fontana realiza sobre los soportes pictóricos (series Buchi, agujeros) suponen un cambio en la estética pictórica. Lucio Fontana se convierte en influencia de gran importancia para artistas de generaciones posteriores, por sus teorías y sus intervenciones en los soportes pictóricos. En España, Pablo Serrano se convierte en continuador de los planteamientos del artista italiano, al realizar en 1971 un manifiesto denominado Interespacialismo, tras el período que pasó con el artista.

Las líneas se vuelven cada vez más difusas, la pintura abandona el caballete, se desbordan los límites físicos, materiales e incluso conceptuales, y se presenta un formato expandido donde prima la percepción de los elementos que asoman en el muro, interaccionando éste en el entorno. Los procesos se modifican, la materia interactúa con el espacio y en el espacio, yendo más allá de lo puramente intuitivo, convirtiéndose en masa corpórea.

En las obras comienzan a advertirse materiales extra-pictóricos, se adhieren elementos diversos como esmaltes, látex, colas y amalgamas que se homogenizan con arenas y cementos obteniéndose grosores y dimensiones que superan la superficie pictórica.

Dejando a un lado los objetos adheridos en el collage y el assamblage, se plantea la posibilidad que tiene el propio material más allá de la superficie vertical y se comienza a construir un lenguaje matérico con una anatomía concreta, no definitoria pero sí evocadora. El artista se encuentra con el soporte que a su vez es materia, la cual se comienza a considerar elemento de carácter prioritario en las obras. La pared física correspondiente a la pintura ha sido invadida por volumen que sobresale del plano, la yuxtaposición de elementos y el acúmulo de masas densifican las creaciones; se comienza a extraer el relieve inherente al muro. Materiales puramente escultóricos sustituyen al plano en sí mismo (metal, madera o argamasa) se conciben como los primeros relieves pictóricos contemporáneos o lo que se puede denominar volúmenes no exentos sobre el plano vertical. Concepto este último ligado únicamente a la creación pictórica ya que el vacío en el espacio no se ocupa, se reinterpreta. Se fusionan unidades formales, una masa o un cuerpo sólido que rompe el espacio o la planicie pictórica, creándose una nueva realidad espacial, la superficie vacía se convierte en una modulación del plano, en una acción. La obra pertenece al espacio, es parte del espacio, cuando antes solo era muro, las diferentes texturas se condensan, luces y sombras se compactan en la materia para mostrar la expresión informalista expandida en una atmósfera cargada de gestualidad e impronta.

El conocimiento del espacio se vuelve elemental en la creación pictórica; se abandona lo plano para aportar mayor diálogo entre los elementos. Para

ejemplificar estos planteamientos, destaca la obra de Jean Fautrier como la de sus contemporáneos pertenecientes a la desarrollada Escuela de París, cuyo método respondía a la superposición de empastes realizados con materiales diversos conducidos a una pintura con volúmenes semi-exentos. Las creaciones de su contemporáneo Jean Dubuffet, en las que la mordacidad inunda las superficies y los colores mutan hacia la materia, se traducen en el nacimiento del sujeto matérico¹²⁹.

A partir de los nuevos tratamientos de la superficie se deriva a una densidad estructural mayor, la pintura logra desdoblarse, explosionar y rebasar los límites del marco. El Informalismo y, en concreto los artistas pertenecientes al grupo El Paso, condensan en sus obras la rotura espacial a la que se enfrenta la superficie vertical. Una rotura tanto espacial como visual y conceptual que invita a la reflexión artística y social, con un sentido colectivo. El cuadro constituye una denuncia y un deseo de reconstrucción llevando al espectador a experimentar la realidad en sí misma.

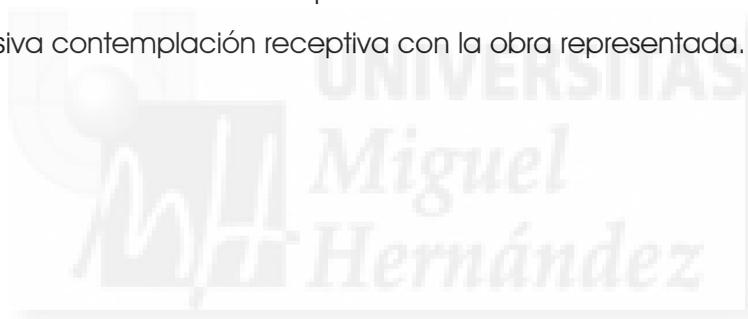
El espacio no ocupado hace respirar a las formas salientes, se habla de una ausencia y por lo tanto presencias al concebir la retirada de parte de la superficie pictórica para mostrar los residuos materiales, divagando entre los límites del muro. El arte de los años cincuenta, nos presenta el concepto de lo informal

¹²⁹ Jean Dubuffet redefinió la “sustancia material” en la pintura como sujeto matérico, al referirse a su práctica artística. (Robinson, Julia. *¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)*. El objeto de la modernidad: catalizador y crítica. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010. Página 98).

como expresión artística, donde tensiones, torsiones y desgarros se extrapolan a reflexiones existenciales. La necesidad creciente en el panorama socio-político-cultural español de realizar una acción que cause una reacción, un cambio artístico y una demanda del público en el recorrido visual de la obra, se manifiesta con la creación y desarrollo de El Paso. La indagación de la superficie pictórica conlleva una búsqueda experimental en torno al espacio y a la generación de formas sobre el plano vertical. Las obras de los artistas de la agrupación, muestran los diversos estadios de presencia en la superficie pictórica: oquedades, engrosamientos y roturas del plano que hacen visible física, táctil y sensorialmente la dimensión existente entre la bidimensionalidad y el volumen no exento en el muro. La experiencia entorno a los límites de la pintura con intervenciones directas en el soporte, en el espacio y en el espectador, tiñen el concepto de pintura de prácticas puramente escultóricas.

La invasión que ha producido la materia en el espacio por medio de los nuevos tratamientos desarrollados por el grupo El Paso en el soporte pictórico o superficie vertical, ha originado cuestiones en torno al diálogo de las formas en el vacío. Se presenta así un espacio plástico interactivo en el que los diversos elementos establecen una relación formal y hiperactividad interna en el conjunto de la obra que incita al espectador a participar y formar parte del acto artístico. La voluptuosidad inherente al plano conforma un lugar específico alejado de la inmovilidad de la obra de arte ya que la dinámica que ofrece el bulto sobre el soporte genera diversas perspectivas. Este hecho propicia que el observador experimente una experiencia artística-sensorial.

El nuevo lenguaje artístico presenta un carácter expresivo concreto y desarrolla un propósito experimental referido a la participación del espectador en relación a su actitud frente a la obra. Las texturas, los empastes y los relieves desarrollados en la verticalidad del soporte pictórico que presentan estas obras, son estímulos táctiles y visuales que animan a la interacción entre el contemplador (público), el objeto contemplado (obra) y el espacio expositivo donde concurren uno y otro. Este hecho se convierte en una experiencia artística total donde desaparece la simple y pasiva contemplación receptiva con la obra representada.





LISTADO DE FIGURAS



(Figura 1.1) "Sala de los toros de la Gruta de Lascaux" (Montignac). Francia, H. 15000-10000 a. C.	38	(Figura 1.10) "Pintura", 1961. Manolo Millares.	51
(Figura 1.2) "Conjunto de Bisontes sala Polícromos", Cueva Altamira. España, h. 15000-10000 a. C.	39	(Figura 1.11) "Altar nº4" de La Venta. Civilización Olmeca. México.	52
(Figura 1.3) "La dama del cuerno o Venus de Laussel, Dordogne", Burdeos. Francia, h. 20000-22000 a.C.	41	(Figura 1.12) "Pirámide escalonada del faraón Zoser". III Dinastia.	54
(Figura 1.4) "Venus de Willendorf", Viena. Austria, h. 20000-22000 a.C.	41	(Figura 1.13) "Conjunto de las Pirámides de Gizeh". IV Dinastía	56
(Figura 1.5) "La Puya", 1954. Manuel Millares.	43	(Figura 1.14) "Fachada del templo de Abu-Simbel". Dinastía IXI Ramsés II.	56
(Figura 1.6) "Composición", 1956. Manuel Rivera.	47	(Figura 1.15) "Colosos de Memnón".	57
(Figura 1.7) "Sin título", 1958. Juana Francés.	48	(Figura 1.16) "Templo de Hatsepsut (Deir el- Bahari)", dinastía XVIII.	59
(Figura 1.8) "Pintura", 1957. Antonio Suárez.	49	(Figura 1.17) "Pozo Blanco", 1962. Juana Francés.	60
(Figura 1.9) "Sin título", 1955. Rafael Canogar.	50	(Figura 1.18) "Paleta de afeitte", de Narmer. 3100 a.C.	61
		(Figura 1.19) "Relieve tumba de Ramose" (ministro de Amenofis III), 1417-1379 a. C.	62
		(Figura 1.20) "Pintura", 1958. Antonio Suárez.	63

(Figura 1.21) Decoración muros templo Inanna, Uruk. 3100 a. C.	65	(Figura 1.31) "Lola", 1956. Antonio Saura.	80
(Figura 1.22) "Estela de los Buitres" (detalle), civilización sumeria, h. 2450 a. C.	68	(Figura 1.32) "Cámaras reales", Palacio de Cnosos del rey Minos. 2000 a. C.	82
(Figura 1.23) "Kudurru de Eannashumiddina", 1125 a.C.	69	(Figura 1.33) "Composición IV", 1956-57. Manuel Rivera.	84
(Figura 1.24) "Pintura", 1958. Antonio Suárez.	70	(Figura 1.34) "Vaso Vafio". Arte Prehelénico..	85
(Figura 1.25) "El hombre y la ciudad", 1963. Juana Francés.	71	(Figura 1.35) "Tañedor de lira de Keros". Período cicládico.	86
(Figura 1.26) "Santuario rupestre de Yazilikaya", 2000-700 a. C.	74	(Figura 1.36) "Número 148", 1959. Luis Feito	86
(Figura 1.27) "Cuadro", 1957. Manuel Millares.	75	(Figura 1.37) "Relieve Puerta de los Leones de Micenas". S. XIII a. C.	88
(Figura 1.28) "Metamorfosis", 1958. Manuel Rivera.	76	(Figura 1.38) "Vaso de los segadores". Arte Prehelénico	89
(Figura 1.29) "Fragmento ortostato Tell Halaf", VI milenio a. C.	78	(Figura 1.39) "Cuadro número 2", 1957. Manuel Millares.	90
(Figura 1.30) "Sin título", 1957. Luis Feito.	79	(Figura 1.40) "Templo de Hera", 460 a. C.	93

(Figura 1.41) "Tesoro de Sifnios". 525 a.C.	94	(Figura 1.51) "Pintura", 1959. Antonio Suárez.	112
(Figura 1.42) "Templo de Zeus" en Olimpia, siglo VI a.C.	98	(Figura 1.52) Capitel corintio.	115
(Figura 1.43) "Tumba de Cécrope".	99	(Figura 1.53) "Orpheo", 1961. Manuel Rivera.	116
(Figura 1.44) "El hombre y la ciudad", 1963. Juana Francés.	102	(Figura 1.54) "Julio César", 50 a. C.	118
(Figura 1.45) "Cuadro nº 12" (Homúnculo), 1960. Manuel Millares.	103	(Figura 1.55) "Sacrificio de Marte", anterior al 107 a.C.	118
(Figura 1.46) "Puerta del Arco".	105	(Figura 1.56) "Ara Pacis" ,13-9 a.C.	119
(Figura 1.47) "Tumba de los relieves" del siglo IV a. C.	107	(Figura 1.57) "Comunidad de propietarios, apartamentos y locales", 1966. Juana Francés.	120
(Figura 1.48) "Composición" 1956. Rafael Canogar.	108	(Figura 1.58) "Leona herida", 645 a. C.	122
(Figura 1.49) "Loba capitolina". Primera mitad del siglo V a. C. Gemelo Rómulo y Remo de 1471 y 1509.	110	(Figura 1.59) "Asurbanipal cazando un león", 668-627 a. C.	123
(Figura 1.50) "Tumba de los Augures", 530-520 a. C. Necrópolis de Tarquinia.	111	(Figura 1.60) "Cuadro nº 165, Homúnculo", 1961. Manuel Millares.	123
		(Figura 1.61) "Metamorfosis", 1960. Manuel Rivera.	125

(Figura 1.62) “Sarcófago de Junio Basso”, mediados siglo IV d. C.	126	(Figura 1.72) Detalle del “Pórtico de la Gloria” de la Catedral de Santiago de Compostela.	138
(Figura 1.63) “nº 179”, 1960. Luis Feito.	128	(Figura 1.73) “nº 9”, 1955. Luis Feito.	141
(Figura 1.64) “Altar del duque de Ratchis”, 740 d.C.	128	(Figura 1.74) “Puerta del Paraíso”. Lorenzo Ghiberti.	142
(Figura 1.65) “Metamorfosis”, 1958. Manuel Rivera.	130	(Figura 1.75) “Homúnculo”, 1964. Manuel Millares.	145
(Figura 1.66) “Alhambra”. Granada. Arte Islámico.	130	(Figura 1.76) “Éxtasis de Santa Teresa”, Gian Lorenzo Bernini.	146
(Figura 1.67) “Pintura”, 1958. Antonio Suárez.	132	(Figura 2.1) “Otoño en Bavaria” 1908. Wassily Kandinsky.	158
(Figura 1.68) “San vital de Rávena”, capitel. Arte bizantino.	133	(Figura 2.2) “Retrato de Loos” 1909. Oskar Kokoschka.	159
(Figura 1.69) “Relieve sobre la duda de Santo Tomás”, arte románico.	135	(Figura 2.3) “La argelina”, 1909. Henri Matisse.	161
(Figura 1.70) “Cuadro 111”, 1960. Manuel Millares.	136	(Figura 2.4) “La bailarina”, 1906. André Darain.	162
(Figura 1.71) “Huella en el espejo nº 6, Metamorfosis”, 1963. Manuel Rivera.	137	(Figura 2.5) “Retrato Elvireta Escobio”, 1958. Manolo Millares.	163

(Figura 2.6) “Sol tropical”, 1914. Emil Nolde.	165	(Figura 2.16) “El gran desnudo”, 1908. Georges Braque.	177
(Figura 2.7) “Nº 203”, 1960. Luis Feito.	165	(Figura 2.17) “Naturaleza muerta con silla de rejilla”, 1912. Pablo Picasso.	179
(Figura 2.8) “El grito”, 1983. Edvard Munch.	166	(Figura 2.18) “Collage”, 1954. Manuel Millares.	179
(Figura 2.9) “Mata Mua”, 1892. Paul Gauguin.	167	(Figura 2.19) “Naturaleza muerta con revista nord-sud”, 1917. Gino Severini.	181
(Figura 2.10) “Wall and man”, 1945. Jean Dubuffet.	169	(Figura 2.20) “Composición con dimensión perdida”, 1957. Manolo Millares.	181
(Figura 2.11) “Foule”, 1959. Antonio Saura	170	(Figura 2.21) “Cartilla de figuras regulares II”. 1957. Manuel Gil.	182
(Figura 2.12) “Tiznit”, 1953. CY Twombly.	171	(Figura 2.22) “Cartilla de figuras regulares II”. 1957. Manuel Gil.	182
(Figura 2.13) “Aborigen Nº1”, 1951. Manolo Millares.	172	(Figura 2.23) “Tierra de campos”, 1962. Juana Francés.	183
(Figura 2.14) “Leyenda del Nilo”, 1937. Paul Klee.	173	(Figura 2.24) “Revolving” 1919. Kurt Schwitters.	183
(Figura 2.15) “Las señoritas de Avignon”, 1907. Pablo Picasso.	176	(Figura 2.25) “Construcción Merz” 1923-1932. Kurt Schwitters.	184

(Figura 2.26) “Dinamismo de un perro con correa”, 1912. Balla.	186	(Figura 2.36) “Maqueta para cabeza construida N°3”, 1917. Naum Gabo.	196
(Figura 2.27) “Poesía futurista”, 1914.	186	(Figura 2.37) “Cabeza 28/50”, 2005. Rafael Canogar.	196
(Figura 2.28) “Tres raíces”, 1959 Martín Chirino.	187	(Figura 2.38) “Contrarrelieve de esquina”, 1914. Tatlin.	197
(Figura 2.29) “Palabras”. Marinetti.	188	(Figura 2.39) “Cuadro 62”, 1959. Manuel Millares.	197
(Figura 2.30) “Imagen futuristas”: Russolo, Carra, Marinetti, Boccioni.	188	(Figura 2.40) “Fotomontaje”. Vladimir Maiakovski.	198
(Figura 2.31) “Manifiesto y cartel del Movimiento Futurista”, 1912.	189	(Figura 2.41) “Portada Pro eto”, 1923. Vladimir Maiakovski.	199
(Figura 2.32) “Desarrollo de una botella en el espacio”, 1912. Umberto Boccioni.	190	(Figura 2.42) “Tableau”, 1921. Piet Mondrian.	201
(Figura 2.33) “Guitarra”, 1985. Pablo Serrano.	190	(Figura 2.43) “Sin título”, 1993. Rafael Canogar.	201
(Figura 2.34) “Rayonismo rojo”, 1913. Mijail Larionoy.	193	(Figura 2.44) “Construcción de las relaciones entre los volúmenes”, 1924. Georges Vantongerloo	202
(Figura 2.35) “Sin título”, 1960. Manolo Rivera.	194	(Figura 2.45) “El Viento”, 1973. Martín Chirino.	202

(Figura 2.46) “Figura abstracta”, 1921. Oskar Schlemmer.	204	(Figura 2.56) “Escaparate Galerías Preciados”, Madrid. 1963. Manolo Millares. .	215
(Figura 2.47) “Guitarra 12”, 1985. Pablo Serrano.	204	(Figura 2.57) “El bosque”, 1927-28. Max Ernst.	217
(Figura 2.48) “Dadá 4-5”. Dada siegt!	206	(Figura 2.58) “Algaiat”, 1960. Juana Francés.	217
(Figura 2.49) “Póster exposición Dada”- Vorfrühling, 1920.	206	(Figura 2.59) “Pintura N° 6”, 1957. Rafael Canogar.	218
(Figura 2.50) “Hugo Ball en una velada del Cabaret Voltaire” (Zurich), 1916.	206	(Figura 3.1) “Ala de la mariposa”, 1947. Wols.	224
(Figura 2.51) “Pintura” 1958. Antonio Suárez.	208	(Figura 3.2) “El árbol verde”, 1942. Jean Fautrier.	224
(Figura 2.52) “Formas terrestres”, 1917. Hans Arp.	208	(Figura 3.3) « Jefe de un rehén” (Cabezas de rehenes, 1943-45). Jean Fautrier.	225
(Figura 2.53) “Metamorfosis Máscara”, 1958. Manuel Rivera.	210	(Figura 3.4) Paisaje habitado”, 1946. Jean Dubuffet.	225
(Figura 2.54) “Merzbild Kijkduin”, 1923. Kurt Schwitters,	210	(Figura 3.5) “Número 1”, 1948. Jackson Pollock.	229
(Figura 2.55) “Fuente”, 1917. Marcel Duchamp.	213	(Figura 3.6) “Blue poles”, 1952. Jackson Pollock.	229

(Figura 3.7) “Elegía a la república española-54”, 1957-1961. Robert Motherwell.	230	(Figura 3.17) “Bosque encantado”, 1947. Jackson Pollock.	237
(Figura 3.8) “Abstracción”, 1949-50. Willem de Kooning.	230	(Figura 3.18) “Cuadro N°18”, 1957. Manolo Millares.	238
(Figura 3.9) “A-No.1”, 1949. Clyfford Still.	230	(Figura 3.19) “Number 32”, 1950. Jackson Pollock.	238
(Figura 3.10) “New York”, 1953. Franz Kline.	231	(Figura 3.20) Modificación CoBra en una obra de Richard Mortensen, 1949.	241
(Figura 3.11) “Gran rojo”, 1953. Sam Francis.	231	(Figura 3.21) “La orquídea”, 1960. Manuel Viola.	241
(Figura 3.12) “¿Quién teme al rojo, amarillo y azul?”, 1966. Barnett Newman.	233	(Figura 3.22) “Saco 5P”, 1953. Alberto Burri.	243
(Figura 3.13) “Centro blanco”, 1950. Mark Rothko.	233	(Figura 3.23) “Composición con dimensión perdida”. Manuel Millares.	243
(Figura 3.14) “Untitled (Stack)”, 1967. Donald Judd.	234	(Figura 3.24) “Imagen del tiempo 58-4V”, 1958. Emilio Vedova.	244
(Figura 3.15) “Six Mile Bottom”, 1960. Frank Stella.	234	(Figura 3.25) “Joyo”, 1959. Rafael Canogar.	244
(Figura 3.16) “La grande foule”, 1963. Antonio Saura.	236	(Figura 3.26) “Concepto espacial”, 1949. Lucio Fontana.	246

(Figura 3.27) “Composición sobre cuerpos ascendentes”, 1958. Manuel Rivera.	246	(Figura 3.37) “Cuadro 48”, 1957. Manolo Millares.	257
(Figura 3.28) “Sala Gaspar”, Barcelon, década de los cincuenta.	247	(Figura 3.38) “Grande oseille plaquée au sol”, 1957. Jean Dubuffet.	258
(Figura 3.29) “Raíz”, 1957. Martín Chirino.	252	(Figura 3.39) “Metamorfosis (máscara)”, 1958. Manolo Rivera.	259
(Figura 3.30) “Pince Bec”, 1960. Jean Dubuffet.	252	(Figura 3.40) “Le Mechú”, 1953. Jean Dubuffet.	259
(Figura 3.31) “Topographie aux sept terres”, 1957. Jean Dubuffet.	253	(Figura 3.41) “Poupeeé”, 1960. Antonio Saura.	261
(Figura 3.32) “Sin título”, 1959. Luis Feito.	253	(Figura 3.42) “Indecís”, 1958. Jean Dubuffet.	261
(Figura 3.33) “Texturologie VII”, 1957. Jean Dubuffet.	255	(Figura 3.43) “Zona erógena”, 1959. Rafael Canogar.	263
(Figura 3.34) “Paysage Romanesque”, 1954 Jean Dubuffet.	255	(Figura 3.44) “Tombes abusives”. Georges Mathieu.	263
(Figura 3.35) “Sin título”, 1958. Juana Francés.	256	(Figura 3.45) “Metamorfosis y espejos”, 1960. Manuel Rivera.	264
(Figura 3.36) “Cuadro 18”, 1957. Manolo Millares.	257	(Figura 3.46) “Sin título”. Georges Mathieu.	264

(Figura 3.47) "Esthia", 1958. Antonio Saura.	265	(Figura 3.57) "Head of Hostage" 1943-44. Jean Fautrier.	272
(Figura 3.48) "Mirage Rouge IV". Georges Mathieu.	265	(Figura 3.58) "Pintura N° 16b", 1957. Luis Feito.	273
(Figura 3.49) "Cuadro blanco y negro", 1960. Manuel Viola.	266	(Figura 3.59) "Body and soul", 1957. Jean Fautrier.	273
(Figura 3.50) "Sin título". Georges Mathieu.	266	(Figura 3.60) "Pintura N° 56", 1959-60. Juana Francés.	274
(Figura 3.51) "Pintura n° 14", 1958. Rafael Canogar.	268	(Figura 3.61) "Atardecer", 1959. Jean Fautrier.	274
(Figura 3.52) "Sin título", 1960. Pierre Soulages.	268	(Figura 3.62) "Cuadro N° 111", 1960. Manolo Millares.	275
(Figura 3.53) "Peinture", 1957. Pierre Soulages.	269	(Figura 3.63) "Tirados", 1943. Jean Fautrier.	275
(Figura 3.54) "Peinture", 1958. Pierre Soulages.	269	(Figura 3.64) "Metamorfosis", 1959. Manuel Rivera.	277
(Figura 3.55) "La Saeta", 1958. Manuel Viola.	270	(Figura 3.65) "Petit objet sympathique", 1958. Jean Fautrier.	277
(Figura 3.56) "El viento", 1958. Martín Chirino.	272	(Figura 3.66) "Hierros soldados", 1957. Pablo Serrano.	278

(Figura 3.67) “Hierros entrecortados y soldados”, 1957. Pablo Serrano.	278	(Figura 4.7) Encuentro de varios de los miembros de la Academia Breve de Crítica de Arte (Eugeni D’Ors en el centro), 1942.	296
(Figura 3.68) “Large tragic head”, 1942. Jean Fautrier.	278	(Figura 4.8) “Pórtico presenta nueve pintores” (catálogo de exposición). Zaragoza, Centro Mercantil, abril de 1947.	299
(Figura 3.69) “Sin título”, 1960. Antonio Suárez.	280	(Figura 4.9) Portada de la revista Dau al Set de 1948.	300
(Figura 3.70) “Cabeza de Rehen nº 14”, 1946. Jean Fautrier.	280	(Figura 4.10) Grupo fundador Dau al Set, 1948.	300
(Figura 4.1) Ilustración carta menú de Pablo Picasso para Els Quatre Gats.	286	(Figura 4.11) Portada catálogo Exposición Internacional de Arte Abstracto Santander, 1953.	305
(Figura 4.2) Dibujo de R. Opisso de una tertulia en Els Quatre Gats.	286	(Figura 4.12) Grupo Parpalló. Catálogo exposición Sala Gaspar, 1959.	306
(Figura 4.3) “Sorpresa del trigo”, 1936. Maruja Mallo.	291	(Figura 4.13) Noticia ABC. I Salón de Otoño, 1955. Ateneo Mercantil-Instituto Iberoamericano, Valencia.	308
(Figura 4.4) “Tierras silúricas/Las perdices”, 1931. Benjamín Palencia.	292	(Figura 4.14) Catálogo exposición Otro Arte, Sala Gaspar de Barcelona. 1957.	310
(Figura 4.5) Cartel del ADLAN (1935)	294	(Figura 4.15) Equipo Córdoba. 1957.	313
(Figura 4.6) Fachada Galería Biosca, Madrid (1940).	294		

(Figura 5.1) “Manifiesto grupo El Paso”, febrero de 1957.	321	(Figura 5.10) “Pintura nº 21”, 1958. Rafael Canogar.	340
(Figura 5.2) “Manifiesto” (carta) J. Ayllón, febrero 1957.	321	(Figura 5.11) “Miserere”, 1959. Rafael Canogar.	340
(Figura 5.3) Antonio Saura, Rafael Canogar, Juana Francés, Manuel Millares, Manuel Rivera y Manuel Conde en 1957.	324	(Figura 5.12) “Toledo”, 1960. Rafael Canogar.	342
(Figura 5.4) Millares, Conde, Canogar, Saura, Rivera, Viola, Feito y Chirino.	324	(Figura 5.13) “Homenaje a Julio González”, 1955. Martín Chirino.	265 344
(Figura 5.5) XXIX Exposizione Biennale Internazionale d’Arte. Venecia, 1958.	326	(Figura 5.14) “El viento”, 1958. Martín Chirino.	345
(Figura 5.6) Artistas españoles en la XXIX Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia, Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, 1958.	326	(Figura 5.15) “Raíz”, 1959. Martín Chirino.	346
(Figura 5.7) Documento New Spanish Painting and Sculpture. MOMA, 1960.	328	(Figura 5.16) “Sin título”, 1953. Luis Feito.	347
(Figura 5.8) “Toledo”, 1948. Rafael Canogar.	336	(Figura 5.17) “Sin título”, 1956. Luis Feito.	348
(Figura 5.9) “Sin título”, 1955. Rafael Canogar.	338	(Figura 5.18) “Sin título”, 1959. Luis Feito.	349
		(Figura 5.19) “Pintura Nº 179”, 1960. Luis Feito.	349

(Figura 5.20) “Sin título”, 1956. Juana Francés.	351	Manuel Rivera	360
(Figura 5.21) “Sin título”, 1958. Juana Francés.	352	(Figura 5.31) “Composición nº 4”, 1957. Manuel Rivera.	361
(Figura 5.22) “Troncal”, 1961. Juana Francés.	352	(Figura 5.32) “Dirección diversa”, 1958. Manuel Rivera.	362
(Figura 5.23) “Tierra de campos”, 1962. Juana Francés.	353	(Figura 5.33) “Metamorfosis”, 1959. Manuel Rivera.	363
(Figura 5.24) “El hombre y la ciudad”, 1963. Juana Francés.	353	(Figura 5.34) “El Esperpento”, Metamorfosis. 1960. Manuel Rivera.	364
(Figura 5.25) “Pictografía”, 1951. Manuel Millares.	354	(Figura 5.35) “La tela de araña”, Manuel Rivera.	365
(Figura 5.26) “Cuadro”, 1957. Manolo Millares.	355	(Figura 5.36) “Sin título”, 1950. Antonio Saura.	366
(Figura 5.27) “Cuadro 62”, 1959. Manuel Millares.	357	(Figura 5.37) “Pintura”, 1955. Antonio Saura.	367
(Figura 5.28) “Sin título”, 1960. Manuel Millares.	358	(Figura 5.38) “Sudario”, 1957. Antonio Saura.	368
(Figura 5.29) “Cuadro nº 102. Homúnculo”, 1960.	359	(Figura 5.39) “Esthia”, 1958. Antonio Saura.	369
(Figura 5.30) “Composición”, 1956.		(Figura 5.40) “Nuevo paisaje”, 1959. Antonio Saura.	370

(Figura 5.41) “Crucifixión”, 1959-1960. Antonio Saura.	371	(Figura 5.52) “Hombre bóveda”, 1964. Pablo Serrano.	381
(Figura 5.42) “Multitud”, 1959-1960. Antonio Saura.	373	(Figura 5.53) “Sin título”, 1956. Antonio Suárez.	382
(Figura 5.43) “Marta”, 1957. Antonio Saura.	373	(Figura 5.54) “Sin título”, 1957. Antonio Suárez.	383
(Figura 5.44) “Retrato de la Duquesa de Alba, 1959. Antonio Saura.	374	(Figura 5.55) “Pintura”, 1959. Antonio Suárez.	385
(Figura 5.45) “Brigitte”, 1959. Antonio Saura.	375	(Figura 5.56) “Sin título”, 1960. Antonio Suárez.	386
(Figura 5.46) “Toro acostado”, 1949. Pablo Serrano.	376	(Figura 5.57) “La Saeta”, 1958. Manuel Viola.	388
(Figura 5.47) “Prisionero político”, 1953. Pablo Serrano.	377	(Figura 5.58) “Sin título”, 1960. Manuel Viola.	389
(Figura 5.48) “Hierros encontrados y soldados”, 1957. Pablo Serrano.	377	(Figura 5.59) “La orquídea”, 1960. Manuel Viola.	390
(Figura 5.49) “Hierros entrecortados y soldados”, 1957. Pablo Serrano.	378		
(Figura 5.50) “Ritmos en el espacio”, 1959. Pablo Serrano.	379		
(Figura 5.51) “Bóveda para el hombre”, 1962. Pablo Serrano.	380		



ANEXO I

BREVES BIOGRAFÍAS DE LOS COMPONENTES DEL GRUPO EL PASO Y DE LOS ARTISTAS PERTENCIENTES A LA ESCUELA DE PARÍS



I 1. CANOGAR, RAFAEL

Canogar fue un pintor precoz nacido en 1935 en Toledo. Su familia se instaló en Madrid hacia el año 1944. Inicialmente trabajó con el pintor vasco Martiarena durante su estancia junto a su familia en San Sebastián entre 1946 y 1947. Un año después volvió a Madrid y hasta 1953 estudió en el taller de Daniel Vázquez Díaz; es por ello que sus obras tempranas figurativas muestran cierto parecido con las de su maestro. Asimismo mostró interés por los artistas de vanguardia de los que había oído hablar como Miró, Braque, Picasso... En 1952 realizó su primera exposición junto con otros dos artistas más en la Galería Xagra de Madrid. Dos años más tarde expuso su obra de forma individual en la Galería Altamira de Madrid donde conoció al crítico Conde.

Comenzó su línea abstracta hacia el año 1955, cuando entabló amistad con Feito y además realizó ese mismo año su primer viaje a París con Conde. En la capital francesa realizó una exposición individual en la Galería Arnaud y, en España, una exposición individual en la Galería Fernando Fe de Madrid. También participó en la III Bienal Hispanoamericana celebrada en Barcelona y en la muestra realizada por la Galería Fernando Fe titulada Arte Abstracto. Sin olvidar la participación en Divergences 3, de la Galería Arnaud de París.

Viajó a Italia con Conde en 1956 y expuso en la Galería Número de Florencia. Destacan en esta época su participación en la Bienal de Alejandría y en la XXVIII Bienal de Venecia, así como la exposición Antología del Ateneo de Madrid. En el

año 1957 se produce una evolución en la pintura Abstracta de Rafael Canogar hacia el informalismo que se muestra en una exposición individual en el Ateneo de Barcelona. Fue en ese periodo cuando conoció a otros artistas y críticos y entró a formar parte del grupo El Paso. El año siguiente destacó por su invitación a la Bienal de Venecia.

Vivió unos meses en la capital italiana donde realizó una exposición en la Galería l'Attico en 1959. Este mismo año viajó a París y participó en la exposición 13 peintre espagnols actuels en el Museo de Artes Decorativas de París. También realizó una exposición en la Galería Blu de Milán y participó en el XI Premio de Lissone de Milán, en Jonge spaanse Kunst, Haags Gemeentemuseum en La Haya, en Espaço e cor na pintura española de hoje en el Museo d'Arte Moderno de Río de Janeiro, en muestras en Basilea y Munich y en la V Bienal de Sao Paulo.

Durante 1960 participó en European art today en el Contry Museum de Minneapolis, en New spanish painting and sculpture en el MOMA de Nueva York, en la Corcoran Gallery de Washington y en Columbus Gallery of Fine Arts de Columbus. Finalizando con la exposición Before Picasso, after Miró en el Guggenheim Museum de Nueva York. Destaca asimismo la participación durante este mismo año en la exposición 8 pintores españoles de la Fundación Mendoza en Caracas y la intervención en el Festival de Montauban en Jeune école espagnole de Francia.

Más tarde viajó a Estados Unidos, donde contrajo matrimonio, y posteriormente se desplazó a Alemania, a Francia y a Bélgica, lugar donde realizó una exposición individual en la Galería Aujour`hui de Bruselas y recibió el premio de la crítica ese mismo año.



I 2. CHIRINO, MARTÍN

Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1925. Realizó el servicio militar en 1947 y se marchó a Madrid. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, especializándose en fundición y escultura en diversos talleres privados, de 1948 a 1952. Tras ese periodo viajó a París donde comenzó a conocer y descubrir la obra de Fernand Léger. En el siguiente año viajó a Italia donde le cautivó por la obra de Piero della Francesca y de Miguel Ángel, seguidamente viajó a Londres, donde estudió en la School of Fine Arts.

En 1955, abandonó Canarias y se instaló en Madrid, donde entabló amistad con el escultor Ángel Ferrant. Participó ese mismo año en la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona y un año después viajó a Reino Unido, donde presentó una exposición individual en Liverpool.

En el año 1958 se incorporó al grupo El Paso, después de haberlo abandonado el escultor Pablo Serrano y su esposa, la pintora Juana Francés. En este tiempo realizó una exposición individual en el Ateneo de Madrid.

Creó la primera espiral de hierro, llamada "El viento" en 1958, que fue una constante en toda su obra, posteriormente volvió a Italia en 1959. Durante ese año participó en la V Bienal de Sao Paulo, en el III Salón de Mayo de Barcelona, también formó parte de Jonge spaanse Kunst, Haags Gemeentemuseum en La Haya, en Stedelijk Museum, Ámsterdam y Central Museum de Utrecht, y en la Sala Darro de Madrid, con la muestra Blanco y negro.

En 1960 creó su taller en San Sebastián de los Reyes (Madrid), donde enseñó, trabajó y celebró reuniones literarias y conciertos. Tuvo un representante de su obra en Estados Unidos, Grace Borgenicht Gallery, concretamente en Nueva York y participó durante ese año en *New spanish painting and sculpture* en el MOMA de Nueva York, en la Corcoran Gallery de Washington y en Columbus Gallery of Fine Arts de Columbus. También expuso en *O figura* en la Sala Gaspar de Barcelona, en *Zeitgenössische Spanische Kunst*, 59 Gallery, Aschaffenburg, así como en el Festival de Montauban (Francia) en *Jeune école espagnole*.

Destaca en su biografía artística la amistad de Martín Chirino con su compañero Millares, que llegaron juntos a la península desde las islas y compartieron su participación en el Grupo. Tras su llegada a la Península, se dedicó a la escultura en hierro, en la escena española, siendo seguidor de la obra de Julio González. En 1959 también es importante resaltar su colaboración en el número monográfico sobre *El Paso de Papeles de Son Armadans*, que se titula *La reja y el arado*.

Se trata de uno de los más importantes estandartes de la abstracción española, ya que realizó aportaciones desde sus inicios artísticos con gran sutileza y sensibilidad.

I 3. DUBUFFET, JEAN.

Nacido en El Havre en 1901, comenzó a realizar pequeños cuadros con apenas ocho años y con quince se inscribió en la Escuela de Bellas Artes de su localidad natal. En 1918 compaginó estos estudios y los de bachillerato y se instaló en París. Se inscribió en la academia Julian, en la que pronto descubrió que no encontraría lo que tanto ansiaba, mostró así un rechazo por el arte tradicional; y por ello se acercó al arte realizado por enfermos mentales. Decidió dedicarse a la pintura nuevamente hacia 1933, alquiló un taller en París. Viajó por Bélgica y Holanda y fue cuando mostró su carácter desinhibido en relación a cuestiones artísticas, mediante la realización de marionetas, máscaras y pinturas. Las dudas acerca del arte hicieron que Dubuffet fuera tan tardío en su decisión de darse a la pintura, pero definitivamente en 1942 cedió la gestión de la empresa y en 1944 realizó su primera exposición individual en la galería René Drouin de París. Finalizada la guerra, comenzó su investigación acerca de las expresiones artísticas de los enfermos mentales y niños, y realizó la colección llamada "Art Brut" (arte bruto), iniciando entonces su actividad teórica, publicada en un trabajo en 1946. En este mismo año expuso una serie de retratos en la ya citada galería parisina en cuyos bajos se constituyó la Compañía del Arte Bruto. Realizó viajes a la región del Sahara entre 1947 y 1949, y tras esta experiencia se trasladó a Nueva York varios meses entre 1951 y 1952. En 1951 se cerró su etapa figurativa y se encaminó hacia una década de diálogo entre la superficie pictórica y la matéria, creando series como "Suelos y Terrenos", "Pastas batidas", "Celebración del suelo" o "Texturologías". En 1961 dio un giro a su trabajo y recuperó sus "Vistas de París" realizadas en 1943, de

carácter figurativo. En 1962 desarrolla la serie "L'Hourloupe", donde se mezclan trazos aleatorios con escasos colores que crean tridimensionalidades y además creará grandes esculturas que conformarán un paisaje propio en el "Jardín de esmalte", Museo Kroller-Müller de Otterlo en 1974.



I 4. FAUTRIER, JEAN.

Nació en 1891. Con poca edad ya manifestó su gusto por el arte y recibió formación artística, enseñanzas que se paralizaron cuando se inició la I Guerra Mundial. Desarrolló un trabajo alejado de las expresiones artísticas que se daban en este momento como el surrealismo o el cubismo último. Pasado un tiempo y reestructurada París, volvió a la capital francesa y comenzó a pintar, inició un nuevo camino dirigido hacia la escultura; presentó en octubre de 1945 sus *Otages*¹ (rehenes) en la galería de René Drouin. Se trata de una serie de torsos y cabezas informes inspirados en los cruentos y siniestros acontecimientos bélicos. Fautrier se ocultó durante algún tiempo a las afueras de París en el sanatorio de Chatenay-Malabry, ya que se encontraba en las listas de la Gestapo por colaborar en la resistencia francesa. En este lugar es donde desarrolló las imágenes perturbadoras que han hecho conocida su obra y lo que posteriormente se denominó art informel. Su obra tiene vida propia, no es solo una percepción visual, ya que despierta todos los sentidos, cada una de esas piezas denuncia las atrocidades cometidas por los nazis cerca del sanatorio, donde se encontraban las fuerzas de ocupación que torturaban y ejecutaban prisioneros.

I 5. FEITO, LUÍS.

Luís Feito nació en Madrid en 1929. Obtuvo el título de profesor de dibujo en la Escuela de San Fernando de Madrid en 1954. Este mismo año le concedieron una beca del Ministerio de Educación Nacional español y del gobierno francés, lo que le permitió instalarse en París. Su primera exposición individual la realizó en la Galería Buchholz de Madrid.

En 1955 efectuó exposiciones individuales en la Galería Fernando Fe de Madrid, en la Galería Tiempo Nuevo en Madrid y en la Galería Arnaud de París. Participó también en *Abstraits en La Habana*, *Der Kreis de Viena*, *Divergences 3*, en la Galería Arnaud de París y, por último, en *Réhabilitation de la gouache*, celebrada en la misma galería.

Asimismo llevó a cabo una nueva exposición individual en la Galería Grange de Lyon en 1956 y participó en *Some 20th century spanish painters* de Londres, en *Permanence de l'art* en el Musée de Picardie en Amiens, en la exposición *Divergences 4*, en la galería Arnaud de París, y en la Bienal de Arte Mediterráneo de El Cairo, donde ganó el premio de la Bienal.

En 1957 efectuó una exposición individual en la Galería Arnaud de París y fue en ese mismo año cuando se incorporó al grupo El Paso. También participó en *Pentagone*, *Analogies* y *Divergences 5*, en la Galería Arnaud de París, en *Cinquante ans de peinture abstraite* realizada en la galería Greuze en París, en la exposición

New talents in Europe de la Universidad de Alabama y, por último, mencionar su participación en la IV Bienal de Sao Paulo.

En 1958 realizó una nueva exposición individual en la Galería parisina Arnaud, participando también en el Festival d'Art d'avant-garde en Nantes, en Divergences ó de la Galería Arnaud, en ó painters from París, Howard Wise Gallery en Cleveland, también en Art du XX siècle, Musée de Charleroi en Francia, en la exposición Gouaches en la Galería Palette de Zurich, en Néo-école de París y en la XXIX Bienal de Venecia.

En 1959 repitió experiencia en la Galería Arnaud de París y expuso también en la Galería Apollinaire de Milán. Participó en Espaço e cor na pintura española de hoje, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en 13 peintres espagnols del Museo de Artes Decorativas de París, en La peinture actuelle de la Galería Arnaud de París. Así como también formó parte de la Documenta II de Kassel, en el XI Premio de Lissone de Milán y en la I Bienal de París. Recibió el premio de la U.N.A.M. en la Bienal de París y el Premio Lissone en Italia.

Durante 1960 expuso individualmente en la Grace Borgenicht Gallery de Nueva York, en la Galería Arnaud de París y en la Galería Lorenzelli de Bérgamo. Participó en New spanish painting and sculpture en el MOMA de Nueva York, en la Corcoran Gallery de Washington y en Columbus Gallery of Fine Arts de Columbus.

En *Divergences 7*, Musées de Verviers, Lieja y Amberes, en *Ten Contemporary spanish paintings*, Arthur Tooth Gallery de Londres. También expuso en Euro-Kunst de Copenhague, en la exposición titulada *Antagonismos*, en el Museo de Artes Decorativas de París, y en la XXX Bienal de Venecia donde tiene una sala en el pabellón español, donde obtuvo el premio David Bright de la citada Bienal.



I 6. FRANCÉS, JUANA.

Nacida en Alicante, se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1951 participó en la I Bienal Hispanoamericana de Madrid y expuso el año siguiente en la Galería Xagra de Madrid y en la Galería Los Sotanos de la misma ciudad. En 1953 expuso en la Sala Biosca de Madrid y participó también en la muestra de Lima titulada Pintura española contemporánea, en Arte español actual de Santiago de Chile y en la muestra Arte Contemporáneo de Córdoba.

En el año siguiente expuso en la XXVII Bienal de Venecia y en la II Bienal hispanoamericana en La Habana. En 1955 participó en el Homenaje a Goya realizado en Madrid y en la III Bienal hispanoamericana de Barcelona. Expuso individualmente en el Ateneo de Madrid en 1956, y en 1957 se incorporó al grupo El Paso. Más tarde, mostró su obra en el Ateneo de San Sebastián en el año 1958, y participó un año más tarde en la exposición de la crítica en el Ateneo de Madrid, en la exposición Blanco y Negro de la Sala Darro de Madrid y en la III Bienal de Alejandría. El finalizó el año con su participación en la muestra Arte actual del Mediterráneo, Valencia, Lérida y Zaragoza.

Durante 1960, presentó su obra en Arte actual, St. Stephan Gallery en Viena, Haus am Waldsee en Berlín y Kopcke Gallery de Copenhague. Formó parte de la muestra Cuatro pintores actuales en la Sala neblí de Madrid y participó en Before Picasso, after Miró en el Guggenheim Museum de Nueva York, en 24 pintores actuales en la Sala Gaspar de Barcelona y, por último, en la XXX Bienal de Venecia.

I 7. MATHIEU, GEORGES.

Este pintor francés estudió Letras, Filosofía y Derecho en la Universidad de Lille y obtuvo en 1941 una licencia de inglés. Comenzó su carrera artística en 1942, mediante pinturas al óleo; ejerció algunos años como profesor antes de dedicarse por completo al arte, impartió clases de inglés en el Liceo de Douai, en 1943. Poco después se convirtió en profesor de francés en la Universidad Americana de Biarritz en 1945. Realizó su primera exposición en el año 1946 en el "Salon des moins de trente ans" en París. Fue el primero en Francia en reaccionar violentamente contra la abstracción geométrica que se daba en la capital y organizó, un año más tarde, diversas manifestaciones en las que defendió la creación de un arte libre de todas las ataduras y costumbres clásicas. Se convirtió en promotor de lo que él mismo denominó "L'Art Lyrique" ("Abstracción Lírica"). Durante este periodo defendió la negación del principio de la razón, donde existe un rechazo por la forma establecida. Después de la II Guerra Mundial, apareció este nuevo arte que reunió a numerosos artistas nacionales y que mantenía el rechazo por la razón, lo informal se encaminaba hacia la caligrafía y lirismo de las materias. Lo improvisado se convirtió en regla, la obra se realizaba mediante diversas técnicas gestuales instantáneas. En 1947, Georges Mathieu es nombrado Director de Relaciones Públicas de la Compañía Americana United States Lines (París). Asentado en la capital francesa, en 1950 realizó sus primeras pinturas tachistas. Durante el año siguiente desarrolló unos estudios en Positano (Italia) que desembocaron en una aproximación entre la Teoría de la Gestalt (Gestalt Theorie) y la Abstracción Lírica. En la década de los cincuenta comenzó a adquirir cierta fama internacional como

uno de los exponentes más significativos del expresionismo abstracto europeo. De 1953 a 1963 fue redactor jefe de la *United States Lines Paris Review*. A partir de 1954 Mathieu realizó sus primeras grandes telas. Ese mismo año partió hacia Japón, posponiendo su vuelta tres años, tras los cuales fue acogido en su país de origen. Seguidamente se marchó a Estados Unidos. En 1959 se celebró una exposición retrospectiva de su obra en los museos de Colonia, Basilea, Krefeld, Neuchâtel o Ginebra. Y acto seguido viajó a Brasil, Argentina, Líbano, Israel, Canadá y a casi todos los países europeos. En 1962, persuadido de la necesidad de realizar creaciones más armoniosas entre el hombre y su medio, se dedicó a diseñar nuevas formas de muebles y joyas. Realizó también una serie de cartones de tapices para la *Manufacture Nationale des Gobelins* (Manufactura Nacional de Gobelinos). Dibujó platos para Sèvres, diseñó los planos de una fábrica en Fontenay-le Comte, realizó toda una serie de anuncios para Air France y medallas para la *Fabrica de la Moneda de París* y creó una nueva moneda de diez francos. Tras más de 150 exposiciones individuales alrededor del mundo y cuatro retrospectivas de gran importancia, Georges Mathieu realizó esculturas monumentales de las que uno de los principales testimonios es el complejo deportivo de Neuilly. A partir de 1964 Georges Mathieu se centró en el desarrollo de un nuevo planteamiento en relación a la educación.

I 8. MILLARES, MANUEL.

Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1926. La guerra civil española puso a su familia en aprietos y por ello decidieron trasladarse a Lanzarote donde su padre comenzó a trabajar de profesor. Fue durante ese tiempo cuando Millares empezó a realizar sus primeros dibujos. Posteriormente, de regreso a Las Palmas debido a problemas económicos el artista trabajó en una compañía de seguros.

Manuel Millares mostró sus primeras acuarelas en una exposición individual durante 1945 en el Círculo Mercantil de Las Palmas. Tres años después expuso obras con cierta influencia surrealista en el Museo Canario. Ese mismo año trabajó con un grupo de poetas canarios y dibujó para la Antología cercada. En 1949, expuso 26 acuarelas en el Gabinete literario y participó en el II Salón de la Acuarela en Madrid. Fundó ese mismo año, con sus amigos poetas Agustín y José María, la colección Planas de Poesía, colaborando con las ilustraciones Crucifixión y un poema inédito de García Lorca. Durante ese tiempo inició la serie de sus Pictografías Canarias.

En 1950, destacó su relación con el grupo LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), del que fue cofundador y director de la colección Los Arqueros.

Tras una breve etapa daliniana, Millares asimiló las enseñanzas de Miró, Klee y el arte prehispánico del archipiélago, en sus espléndidas Pictografías canarias, que cautivaron a los espectadores cuando fueron presentadas en la Península.

En 1951, presentó estas Pictografías Canarias en la I Bienal Hispanoamericana de Madrid, y su obra fue considerada como uno de los primeros cuadros abstractos que se realizaban en el país desde la guerra civil. Fueron bien recibidas también sus obras en su exposición individual de la Librería Clan de Madrid ese mismo año.

En 1953, participó en la Semana de Arte Abstracto de Santander, ocasión en que pisa al fin la península y fue seleccionado por Eugenio D´Ors para el X Salón de los Once, en la Galería Biosca de Madrid. Ese mismo año intervino en la apertura del Museo Westerdahl de arte Abstracto de Tenerife y un año después participó en la II Bienal de Sao Paulo y en la II Bienal Hispanoamericana en La Habana, donde mostró obras en la que comenzaba a utilizar diversos materiales como la madera, la arpillera y la arena.

Se trasladó a Madrid en 1955 en compañía de Martín Chirino donde comenzó a elaborar obras que mostraban como punto de partida la construcción y desembocaban en la reconstrucción, pautas que conformaron su pintura durante esos años. Durante esa época sus obras muestran cierta analogía con las elaboradas por otros artistas como Dubuffet o Tàpies.

A partir de ese momento descubrió un material hasta ahora desconocido como elemento plástico, la humilde arpillera, que se convirtió en el centro de sus obras. De este modo, se introduce en la llamada línea negra de la pintura española.

En 1957, año en el que se funda el grupo, conoció a Antonio Saura y al crítico Manuel Conde, y se incorporó a El Paso. Ese mismo año, se celebró una exposición individual en el Ateneo de Madrid, con sus arpilleras, dando lugar a la publicación de un catálogo con un texto dedicado a Millares escrito por Cirilo Popovici.



I 9. RIVERA, MANUEL.

Granadino nacido en 1927, comenzó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes en 1941. Tres años después se trasladó a Sevilla donde le concedieron una beca para la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, gracias a la Municipalidad de Granada.

En 1947 realizó su primera exposición individual en Granada patrocinada por la Asociación de la Prensa y por la Municipalidad. En 1951 obtuvo el título de profesor de pintura y dibujo de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla y ese mismo año participó en la I Bienal Hispanoamericana celebrada en Madrid, ciudad en la que se instaló y comenzó sus primeras investigaciones abstractas.

De 1952 a 1956 ejecutó por todo el país numerosas pinturas murales en iglesias, lugares públicos y centros oficiales. Participó en 1953 en el Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander, donde conoció a varios artistas que formaron posteriormente el grupo El Paso. En 1954 viajó a París, donde descubrió los movimientos artísticos que se estaban dando fuera de nuestras fronteras, abandonando en su regreso, tras esta experiencia, los materiales pictóricos tradicionales y comenzando sus investigaciones acerca de las telas metálicas. Este mismo año participó en la II Bienal Hispanoamericana de Barcelona.

En 1956 formó parte del I Salón de Arte Abstracto de Valencia, y un año después, en 1957 se incorporó al grupo El Paso. Sus telas metálicas se expusieron en la

primera exhibición del grupo en la Galería Buchholz de Madrid. Viajó también a París y participó en la II Bienal de Alejandría y en la IV Bienal de Sao Paulo, en la que tiene dedicada una sala. Durante 1958, se desplazó por Italia y Francia, y estuvo presente en numerosos eventos artísticos como L`Exposition Universelle de Bruselas, la exposición titulada Arte español en la Galería Norte y Sur de Caracas o la XXIX Bienal de Venecia.

En 1959 realizó una exposición individual en el Ateneo de Madrid, formó parte también de la V Bienal de Sao Paulo, de la exposición Blanco y Negro en la Sala Darro de Madrid; y participó en exposiciones en La Haya, Ámsterdam y el Central Museum de Utrecht. Formó parte de 13 peintres espagnols actuels en el Museo de artes Decorativas de París. Destaca también su presencia en La jeune peinture espagnole, Museo de Arte e Historia de Friburgo, en Junge spanische Maler, Kunsthalle en Basilea y Staatsbanchule, Munich. Así como en el XI Premio Lissone de Milán y en la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Ese mismo año conoció en París a René Drouin y comenzó entonces a exponer sus obras en la galería del artista francés de la rue Visconti.

Durante 1960 exhibió su obra en innumerables exposiciones y muestras a nivel internacional y nacional, prueba de ello es la exposición Zeitgenössische spanische Kunst, 59 Gallery en Aschaffenburg, la Spanische Kunst de Berlin o las realizadas en Oslo y Goteborg. Ese año expuso también en el Museo de Arte Moderno de

París, en la exposición Comparaisons, en Nouveaux peintres en la Galerie des 4 saisons de París. No se debe olvidar su participación en O figura en la Sala Gaspar de Barcelona, Before Picasso, after Miró en el Guggenheim Museum de Nueva York, y la exposición New spanish painting and sculpture en el MOMA de Nueva York, en la Corcoran Gallery de Washington y en Columbus Gallery of Fine Arts de Columbus. Participó, además, en Arte actual celebrada en Haus am Waldsee en Berlín, St Stephan Gallery de Viena y Kopcke Gallery en Copenhague. En ese año también realizó una exposición individual en la Galería Pierre Matisse de Nueva York y estableció contacto ese mismo año con la Galería Daniel Cordier de París que se convirtió, posteriormente, en su marchante en Europa.



I 10. SAURA, ANTONIO.

Antonio Saura, pioneros de la abstracción y del surrealismo en España, nació en Huesca en 1930. Artista autodidacta que comenzó a pintar hacia el año 1947, dicen que la atracción hacia esta modernidad perdida vino gracias a la lectura de un libro de Ramón Gómez de la Serna que le fue regalado en navidad. Tiempo después de esta lectura, el artista realizó en el año 1950 una exposición en la Galería Libros de Zaragoza. El año siguiente comenzó a relacionarse en Madrid a nivel artístico y realizó una exposición en la Galería Buchholz, donde repitió la experiencia un año después.

En 1953 participó en la exposición Arte Fantástico, en la Galería Clan de Madrid, regentada por el poeta Tomás Seral, junto a Miró, Calder, Ferrant, Oteiza, Caballero, Tàpies, Ponç... Formó parte también de la exposición Tendencias II, realizada por la Galería Buchholz en Madrid, con Lagunas y Negret, entre otros artistas. Ese mismo año marchó a París, donde se incorporó al grupo surrealista Médiun, teniendo presencia en una exposición colectiva de A l'Étoile Scellée, del que se desvinculó al descubrir cierto espíritu combatiente.

Realizó en 1956 una exposición individual en la sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, en la que presentó las primeras obras expresionistas en blanco y negro. En ese momento se produjo en su arte el tránsito del surrealismo al expresionismo abstracto. Carlos Saura, hermano del pintor, filmó durante este periodo al artista pintando en su casa de Cuenca el cuadro Flamenco, título también de la cinta.

En 1957, se incorporó al grupo El Paso, haciendo aparición en su obra la figura. Durante los años de participación en el grupo pintó cuerpos, rostros y retratos, así como también fue el responsable del diseño y dibujo del emblema del grupo. Participó durante ese año en una exposición de la Galería Stadler de París con Francken y Brown. Galería que le proporcionó una exposición individual en 1959; durante ese mismo año, además, expuso en la Galería Van de Loo de Munich con Tàpies y en la Galería Machetti de Cuenca.

Comenzó la serie de Sudarios 1957 de gran interés, que fue precedida por su serie colorida de los Cocktail Parties en 1960. En ese año exhibió sus obras en la Galería Stadler de París, la Galería Odyssea de Roma y la galería Blanche de Estocolmo.

Antonio Saura es quien realiza una relectura más coherente del pasado español, mostrando un interés por la España negra. Durante la década de los cincuenta se observa en la obra del artista una revisión del folklore, la religión, la mitología y un interés especial por los retratos interpretativos de personajes de la historia de España como Goya o la Duquesa de Alba.

I 11. SERRANO, PABLO.

Pablo Serrano nació en Teruel en 1910. En 1922 comenzó sus estudios en Zaragoza y los continuó en Barcelona. Viajó a Uruguay en 1930 donde se instaló, concretamente en Montevideo. En 1935, realizó unas puertas de bronce de tamaño monumental para la cripta del Colegio de San José, Rosario de Santa fe, Argentina.

Conoció en Montevideo, hacia el año 1946, al pintor Torres García. En ese año, además, comenzó a realizar sus primeras obras abstractas. Obtuvo los más importantes premios de los salones nacionales de Uruguay durante el periodo de 1946 a 1954. En 1954 volvió a España y se le concedió el gran premio de escultura de la II Bienal Hispanoamericana. En 1955, realizó diversos viajes por Europa y expuso en la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona.

Exhibió obra en el Museo de Arte y de Historia de Ginebra, en 1956, donde descubrió la escultura de Julio González. El año siguiente expuso en el Ateneo de Madrid, en Zaragoza y en Barcelona, incorporándose al grupo El Paso ese mismo año.

En 1958 mostró sus creaciones en la Galería Edouard Loeb en París, participando en la exposición Art du XX siècle en el Palacio de Bellas Artes de Charleroi en Francia. Durante el año siguiente expuso sus Ritmos en el espacio en la Galería Neblí de Madrid, participó en el III Salon de Mayo de Barcelona, en Foire Internationale de

Munich y en la Galería del Disegno en Milán donde quemó una de sus obras por primera vez, Liberación de espacio o presencia de una ausencia. Hecho que repetiría el año siguiente en Aschaffenburg.

En 1960 participó en New spanish painting and sculpture en el MOMA de Nueva York, en la Corcoran Gallery de Washington y en Columbus Gallery of Fine Arts de Columbus. Destaca, por último, su participación en Zeitgenössische Spanische Kunst, 59 Gallery, Aschaffenburg.

Fue miembro del grupo El Paso por un breve periodo de tiempo ya que en agosto de 1957 se desvinculó del mismo. Se trata pues del miembro del grupo con una de las trayectorias más dilatada a nivel internacional.

No podemos hablar de una clara división entre la obra figurativa y la abstracta del artista, pero durante la época que concierne nuestro estudio podemos hablar de un Pablo Serrano abstracto, genuino y diferente como observamos en "Quema del objeto" (1957). Aborda pues en su obra la complicada situación histórica que concierne a todos los habitantes del país.

I 12. SOULAGES, PIERRE.

Nació el 24 de diciembre de 1919 en Rodez. Artista que, desde muy joven, se sintió atraído por el arte romano y la Prehistoria, y ello le llevó a un posterior desarrollo artístico. A los 18 años marchó a París para preparar el profesorado de dibujo y el examen de acceso a la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes en la que fue admitido, pero convencido de la mediocridad de la enseñanza que allí se impartía rehusó entrar y volvió a Rodez. Durante esta corta estancia en París, visitó con cierta frecuencia el museo del Louvre y vio exposiciones de Cézanne y Picasso; se convierten estos artistas para él, en auténticas revelaciones. Fue movilizado en 1940 y desmovilizado en 1941, en estos momentos París estaba ocupado por Alemania y decide marchar a Montpellier, allí frecuentó asiduamente el museo Fabre. Tras la toma de Montpellier Pierre Soulages afrontó un periodo de clandestinidad, durante el cual el artista abandonó la pintura. A partir de 1946, es cuando el creador pudo dedicarse completamente al arte. Se instaló entonces en los suburbios parisinos, donde pudo observar el cambio de la pintura colorista y semifigurativa de la posguerra en relación a la pintura realizaba, dominada por el negro, sus lienzos, en esta época, son abstractos y sombríos. Posteriormente, encontró un estudio en París, en la calle Schoelcher, cerca de Montparnasse, y se estableció allí. Participó en exposiciones en París y Europa, concretamente en la "Französische abstrakte malerei" ("pintura abstracta francesa") (Figura 3.51) y en numerosos museos alemanes, en el año 1948. Se trata del pintor más joven del grupo de pintores en el que se encuentran maestros como Kupka, Doméla o Herbin, de prestigio reconocido por sus compañeros; muestra de ello es el cartel

que se realizó para una de las muestras que se elaboró con una de sus pinturas en blanco y negro. En 1949 realizó una exposición personal en París, en la galería Lydia Conti y diversas exposiciones de grupo en Londres, Nueva York, Copenhague y Sao Paulo. De este mismo año hasta 1952 efectuó otro tipo de trabajos, tres decorados de teatro y ballet, y comenzó también, a realizar sus primeros grabados al ácido, en el taller Lacourière. Realizó otras exposiciones en grupo que se presentaron en Nueva York y de allí viajaron a muchos otros museos americanos, ejemplo de ello es el caso de "Advancing french Art" (1951), "Younger European Artist" (Guggenheim Museum, 1953) y "The New Decade" (Museum of Modern Art, 1955). Continuó exponiendo regularmente en la "Kootz Gallery" de Nueva York y más tarde en la "Galerie de France", París. Desde principios de los años cincuenta, sus obras han sido adquiridas por la "Phillips Gallery" de Washington, el "Guggenheim Museum" y el "Museum of Modern Art" de Nueva York, la "Tate Gallery" de Londres, el "Musée National d'Art Moderne" de París o el "Museo de Arte Moderna" de Río de Janeiro. En la actualidad se encuentran más de 150 de sus pinturas en los museos. En 1960, comenzaron a hacerse sus primeras exposiciones retrospectivas en los museos de Hannover, Essen, Zurich o La Haya, a las que le seguirán otras muchas. Expuso en el "MNAM- Centre Georges Pompidou" sus primeras pinturas monopigmentarias basadas en la reflexión de la luz sobre los diferentes estados del negro. Hablamos de la luz nacida de las diferencias entre las distintas oscuridades que proporciona el color negro, las cuales poseen en sí mismas un gran poder emocional, que serán denominadas como "negro-luz" y "ultranegro".

De 1987 a 1994, realizó las 104 vidrieras de la Abadía de Conques. Entre 1994 y 1998 aparecieron los tres tomos de Catálogo razonado "Soulages, obra completa: pinturas", de Pierre Entrevé, ediciones del Seuil., París. Tiempo después aparecieron otras obras en las que el espacio, la luz y el ritmo surgen del contacto entre blanco y negro, crea una nueva luz.



I 13. SUÁREZ, ANTONIO.

Nacido en Gijón en 1923, el asturiano Antonio Suárez participó en el Salón de Navidad de Gijón, en el año 1947. Dos años después, realizó una exposición individual en la Galería Buchholz de Madrid y se instaló ese mismo año en París, donde intervino en diversos salones y exposiciones.

En 1953 participó en el Salón de los Independientes de París y regresó a Madrid. Participó también en Artistas españoles de hoy de Oviedo en 1955. Formó parte del grupo el Paso en el año 1957 y participó en la IV Bienal de Sao Paulo, formando parte de la XXIX Bienal de Venecia en el año siguiente.

Exhibió obra en 1959 en la V Bienal de Sao Paulo, en el III Salón de Mayo de Barcelona, en 5th internacional art exhibition, Metropolitan Art Gallery de Tokio. También destacan las exposiciones en el I salone I 4 soli, Galería Il Grifo en Turín y la exposición Veinte años de pintura española, Lisboa y Oporto. Participó también en Joge spaanse Kunst, Haags Gemeentemuseum en La Haya, en Stedelijk Museum, Ámsterdam y Central Museum, Utrecht, en 13 peintres espagnols actuels de el Museo de Artes Decorativas de París, en La jeune peinture espagnole, Museo de Arte y de Historia de Friburgo, en Junge spanische Maler, Kunsthalle, Basilea y Staatsbanschu, Munich y en el museo de Arte moderno de Río de Janeiro, en el Espaço e cor na pintura española de hoje.

En el año 1960, expuso en Unge spanska Malare, Konstmuseum, Goteborg y Kunst forening, Oslo, en Arte actual, Haus am Waldsee de Berlín, St. Stephan

I 14. VIOLA, MANUEL.

Gallery, Viena y Kopcke Gallery, Copenhagen. Before Picasso, after Miró en el Guggenheim Museum de Nueva York y en Zeitgenössische Spanische Kunst, 59 Gallery, Aschaffenburg.

Nacido en Zaragoza en 1919, José Viola Gamón, conocido como Manuel Viola, nunca se estableció en un lugar concreto. Desde muy temprana edad el artista que llevaba dentro despuntaba impetuosamente.

Con tan sólo catorce años fue uno de los fundadores de la revista de vanguardia "Art" en Lérida. En 1934 se estableció en Barcelona pudiendo estudiar así Filosofía y letras; se relacionó entonces con miembros del grupo ADLAN. En 1936 participó en diversas acciones bélicas, tanto en España como fuera de sus fronteras.

Años después, se instaló en París conociendo allí a los superrealistas y comenzó así a realizar sus primeros trabajos pictóricos. "El molino" (1944) fue la primera pieza presentada al público con la que Manuel, como se le conocerá artísticamente desde este momento, mostró al mundo el ápice de lo que sería su gran legado.

La vuelta a su país natal fue en 1949, pero continuó sus relaciones con París. Destacó en Madrid hacia mediados de los cincuenta, entrando a formar parte del grupo "El Paso" en 1958.





ANEXO II

MANIFIESTOS



Dejamos a los obreros gobernar el universo, y los jardineros tienen menos respecto por la naturaleza que los artistas.

Ya es hora de ser sus amos.

La buena voluntad no garantiza en absoluto la victoria.

De este lado de la eternidad danzan las mortales formas del amor y el nombre de la naturaleza resume su pésima disciplina.

La llama es el símbolo de la pintura y las tres virtudes clásicas flamean radiantes. La llama tiene esa unidad mágica por la cual,

si se la divide, cada llamita es semejante a la llama única.

Finalmente, tiene la verdad sublime de la luz que nadie puede negra.

Los artistas-pintores virtuosos de esta época occidental consideran su pureza en oposición a las fuerzas naturales.

Ella es el olvido después del estudio. Y para que un artista puro muriera no deberían haber existido todos los de los siglos pasados.

La pintura se purifica en occidente con aquella lógica

ideal que los pintores antiguos transmitieron a los nuevos como si les diesen la vida.

Y esto es todo.

El hombre vive en el placer, otro en el dolor, algunos malbaratan la herencia, otros se hacen ricos, y otros, finalmente, no tienen más que la vida.

Y esto es todo.

No se pueden llevar consigo a todas partes el cadáver de nuestro propio padre.

Se le abandona en compañía

de los muertos. Se le recuerda, se le llora, se habla de él con admiración.

Y, si nos toca llegar a ser padres, no debemos esperar que uno de nuestros hijos vaya a desdoblarse por la vida de nuestro cadáver.

Pero en vano nuestros pies se levantan del suelo que guarda los muertos.

Estimar la pureza es bautizar el instinto, humanizar el arte y divinizar la personalidad. La raíz, si el tallo, la flor de lis muestran la progresión de la pureza hasta su floración simbólica.

Todos los cuerpos son iguales ante la luz y sus modificaciones surgen de este poder luminoso que construye a su voluntad.

Nosotros no conocemos todos los colores y cada hombre los inventa nuevos.

Pero el pintor debe, ante todo, representarse su divinidad, y los cuadros que ofrece a la admiración de los hombres le concederán la gloria de ejercer momentáneamente su propia divinidad.

Para eso es necesario abarcar con una mirada el pasado, el

presente y el futuro.

El lienzo debe presentar esta unidad esencial que por sí sola provoca el éxtasis.

Entonces nada fugitivo nos arrastrara al azar.

No volveremos atrás bruscamente.

Libres espectadores, no abandonaremos nuestra vida por nuestra curiosidad.

Los contrabandistas de las formas no defraudaran nuestras estatuas de sal ante la aduana de

la razón.

No vagaremos por el provenir desconocido, que, separado de la eternidad, no es más que una palabra destinada a tentar al hombre.

No nos extenuaremos por aferrar el presente demasiado fugaz. Este no puede significar para el artista más que la máscara de la muerte: la moda.

El cuadro existirá ineluctablemente.

La visión será entera, completa y su infinito, en lugar de señalar una imperfección, solo hará remontarse

la relación de una nueva criatura con un nuevo creador, y nada más.

Sin lo cual no habrá unidad, y las relaciones entre los distintos puntos del lienzo con diferentes temperamentos, con diferentes objetos, con diferentes luces, no mostrarán más que una multiplicidad de desemejanzas sin armonía.

Porque si puede haber un número infinito de criaturas que testimonia cada una por su propio creador, sin que ninguna ocupe el espacio de las que coexisten, es imposible concebirlas simultáneamente y su muerte

proviene de su superposición, de su mezcolanza, de su amor.

Cada divinidad crea su propia imagen: así también los pintores.

Solo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza.

La pureza y la unidad nada cuentan sin la verdad que no se puede comparar con la realidad, ya que siempre es la misma, al margen de todas las fuerzas naturales que se esfuerzan por mantenernos en el orden fatal en el que no somos más que animales.

Ante todo, los artistas son

hombres que quieren hacerse inhumanos.

Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran en ningún lugar en la naturaleza.

Pero nunca se descubrirá la realidad de una vez para siempre. La verdad será siempre nueva. Si no, no sería más que un sistema más mísero que la naturaleza.

En este caso, la deplorable verdad, cada día más lejana, menos clara, menos real, reduciría la pintura al estado de escritura plástica, destinada solamente a

facilitar las relaciones entre gentes de la misma raza.

Hoy encontraremos pronto la máquina para reproducir tales signos, sin significado.

II

Muchos pintores nuevos no pintan más que cuadros en los que no hay un auténtico tema.

Los títulos que hay en los catálogos desempeñan la función de los nombres que designan a los hombres sin caracterizarlos.

Así como existen Legros que son delgadísimos, y Leblonds que son muy morenos, he visto lienzos

llamados Soledad llenos de figuras.

En estos casos aún se admite, a veces, usar palabras vagamente significativas como "Retrato" "Paisaje" "Naturaleza Muerta", pero muchos jóvenes artistas-pintores no emplean más que el vocablo genérico de "Pintura".

Estos pintores, si observan la naturaleza, ya no la imitan y se dedican cuidadosamente a la representación de las escenas naturales observadas y reconstruidas mediante el estudio.

La verosimilitud no tiene ya ningún valor, porque el artista lo sacrifica todo a la verdad, a la necesidad

de una naturaleza superior que el
imagina sin descubrirla.

El tema ya no cuenta, o apenas
cuenta. En general, el arte moderno
rechaza la mayor parte de los
medios empleados por los grandes
artistas pasados para agradar.

Si el fin de la pintura es siempre,
como lo fue en un tiempo, el
placer de la vista, ahora se pide
al amante del arte que encuentre
un placer diverso del que le puede
procurar, igualmente bien, el
espectáculo de las cosas naturales.
Nos encaminamos así hacia un
arte completamente nuevo que
será para la pintura, tal como fue

considerada hasta ahora, lo que la
música es para la literatura.

Será pintura pura, como la
música es literatura pura.

El aficionado a la música
experimenta, al escuchar un
concierto, una alegría distinta
de cuando escucha los ruidos
naturales, como el murmullo de un
arroyuelo, el mugido de un torrente,
el silbido del viento en el bosque o
las armonías del lenguaje humano
fundadas en la razón y no en la
estética.

Del mismo modo, los pintores
nuevos procuraran a sus

admiradores sensaciónes artísticas debidas únicamente a la armonía de las luces contrastantes.

Es conocida la anécdota de Apeles y Protógenes que nos relata Plinio.

Muestra claramente el placer estético que resulta solo de esta construcción contrastante de la que he hablado.

Apeles llega un día a la isla de Rodas para ver los trabajos de Protógenes, que vivía allí. Este no estaba en su taller cuando Apeles llegó.

Una vieja cuidaba una tela lista para ser pintada. Apeles, en lugar de escribir su nombre, trazo sobre la tela una línea tan delicada como jamás podía verse algo más logrado.

A su regreso, Protógenes la vio y reconoció la mano de Apeles y trazo sobre ella otra línea de distinto color y más fina, de modo que parecían tres.

Apeles regresó al día siguiente sin hallar al que buscaba, y la finura de la línea que trazo hizo desesperar a Protógenes.

Aquella pintura provocó por

mucho tiempo la admiración de los entendidos, que la admiraban con tanto placer como si, en lugar de mostrar unos trazos casi invisibles, representase dioses y diosas.

Los jóvenes artistas-pintores de las escuelas de vanguardia tienen como objetivo secreto hacer pintura pura.

Es un arte plástico completamente nuevo.

Apenas está en su comienzo y todavía no es tan abstracto como querría ser.

La mayor parte de los nuevos pintores hacen matemáticas sin

conocerlas, pero aún no han abandonado la naturaleza que interrogan pacientemente para que les enseñe el camino de la vida. Picasso estudia un objeto como un cirujano disecciona un cadáver.

Este arte puro, aun si logra liberarse completamente de la antigua pintura, no provocara necesariamente su desaparición, como el desarrollo de la música no ha provocado la desaparición de los distintos géneros literarios; como la aspereza del tabaco no ha sustituido el sabor de los alimentos.

III

A los nuevos artistas-pintores se

les han reprochado vivamente sus preocupaciones geométricas.

Sin embargo, las figuras de la geometría son la base del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto el espacio, su medida y sus relaciones, fue en todo tiempo la regla misma de la pintura.

Hasta ahora las tres dimensiones euclidianas bastaban a las inquietudes que el sentimiento de lo infinito despierto en el ánimo de los grandes artistas.

Ciertamente, los nuevos pintores no se proponen, en mayor medida que los antiguos, ser geómetras.

Hoy los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto llevados naturalmente, y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por nuevas medidas posibles del espacio que, en el lenguaje figurativo de los modernos se indican todas juntas brevemente con el término de cuarta dimensión.

Así, tal como se ofrece al espíritu, desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión sería generada por las tres dimensiones conocidas: ella representa la inmensidad del espacio eternizándose en todas las dimensiones en un momento determinado.

Es el espacio mismo, la dimensión de lo infinito, y da plasticidad a los objetos. Les da en la obra las justas proporciones, mientras que en el arte griego, por ejemplo, un ritmo en cierto sentido mecánico las destruye sin tregua.

El arte griego tenía una concepción puramente humana de la belleza. Consideraba al hombre como medida de la perfección.

El arte de los nuevos pintores considera al universo infinito como ideal y a este ideal se debe la nueva medida de la perfección, que permite al artista-pintor se debe

la nueva medida de la perfección, que permite al artista-pintor, dar al objeto proporciones conformes al grado de plasticidad a que él quiera llevarlo.

Nietzsche había adivinado la posibilidad de un arte semejante.

“¡Oh, divino Dionisos! ¿Por qué me tiras de las orejas? -pregunta Ariadna a su filosófico amante en uno de los célebres diálogos en la Isla de Naxos-. En tus orejas veo algo agradable, Ariadna; ¿Por qué no las tienes más largas todavía?”: Cuando Nietzsche refiere esta anécdota, hace, en boca de Dionisos, el proceso al arte griego.

Añadamos que esta abstracción, "la cuarta dimensión", no ha sido más que la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de un gran número de jóvenes artistas que se interesaron por las esculturas egipcias, negras y oceánicas, y meditaron obras científicas con las esperanzas puestas en un arte sublime; hoy ya no se da esta expresión utópica, que había que poner de relieve y explicar sino un interés en cierto modo histórico.

IV

Al querer alcanzar proporciones ideales, no contentándose con las humanas, los jóvenes pintores nos ofrecen obras más cerebrales

que sensuales. Cada vez se alejan más del antiguo arte de ilusiones ópticas y de proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas.

Por esto, el arte actual, aun no siendo la emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta muchos caracteres del gran arte, es decir, del arte religioso.

V

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen la misión social de renovar sin tregua las apariencias que reviste la naturaleza a los ojos de los hombres.

Sin los poetas y los artistas, los hombres se aburrirían pronto de la monotonía natural. La idea sublime que tienen del universo se derrumbaría con una rapidez vertiginosa.

El orden que aparece en la naturaleza, y que no es más que efecto del arte, se desvanecería rápidamente.

Creo que la moderna escuela de pintura es la más audaz que nunca haya existido. He planteado el problema de la belleza en sí. Quiere imaginarse lo bello liberado del placer que el hombre procura al hombre, y desde el comienzo de

los tiempos históricos ningún artista europeo se había atrevido a ello.

Los nuevos artistas quieren una belleza ideal que ya no sea solo expresión orgullosa de la especie, sino expresión del universo, en la medida en que este se ha humanizado en la luz.

El arte contemporáneo reviste sus creaciones de una apariencia grandiosa, monumental, que supera en este sentido a todo lo que había sido concebido por los artistas de nuestro tiempo.

Ardiente en la búsqueda de la belleza es noble y enérgico, y

la realidad que nos descubre es maravillosamente clara.

Amo el arte contemporáneo porque amo, sobre todo, la luz; todos los hombres la aman por encima de todas las cosas: por ello inventaron el fuego.

Amo el arte contemporáneo porque amo, sobre todo, la luz; todos los hombres la aman por encima de todas las cosas: por ello inventaron el fuego.

Todo se desharía en el caos.

Ya no habría ni estaciones, ni civilización, ni pensamiento, ni

humanidad, ni siquiera vida, y la imponente oscuridad reinaría para siempre.

Los poetas y los artistas determinan, de común acuerdo, el carácter de su época, y el provenir se conforma dócilmente a su idea.

La estructura general de una armonía es semejante a las figuras trazadas por los artistas

El carácter propio del arte, la nueva función social es crear esta ilusión: el tipo. ¡Solo Dios sabe cuánto se han burlado de los cuadros de Manet y de Renoir! Pues bien, basta echar un vistazo a las

fotografías de la época para darse cuenta de que personas y cosas se conforman totalmente a las imágenes de estos pintores.

Esta ilusión me parece totalmente natural, ya que las obras de arte son lo más rotundo que produce una época desde el punto de vista de la forma. Esta energía se impone a los hombres y es para ellos la medida plástica de una época.

Así, los que se burlan de los nuevos pintores, se mofan de la propia figura, ya que la humanidad del futuro se figurara la humanidad de hoy según la representación que los artistas del arte más vivo, es decir más nuevo,

hayan dejado de ella.

No me digáis que hay hoy pintores en los que la humanidad puede reconocerse pintada a su imagen.

Todas las obras de arte de una época acaban por parecerse a las obras de arte más vigorosas, más expresivas, más típicas.

Las muñecas nacieron de un arte popular y siempre parecen inspirarse en las obras de un gran parte de la misma época.

Y, sin embargo, ¿quién se atrevería a decir que las muñecas que se vendían en las tiendas

hacia el 1880 se fabricaron con un sentimiento análogo al de Renoir cuando pintaba sus retratos? Entonces nadie se daba cuenta de ello.

Sin embargo, esto significa que el arte de Renoir era lo bastante vigoroso, lo bastante vital para imponerse a nuestros sentidos, mientras que al gran público de la época en que él comenzaba sus concepciones estas le parecían otros tantos absurdos y locuras.

VI

Se ha considerado a veces, y en particular a propósito de los artistas-pintores más recientes, la

posibilidad de una mistificación o de un error colectivo.

Ahora bien, no se conoce en toda la historia del arte una sola mistificación y ni siquiera un error artístico que se hayan generalizado.

Hay ejemplos aislados de mistificación y de error, pero los elementos convencionales de que se componen en gran parte las obras de arte nos garantizan que no pueden darse casos colectivos.

Si la nueva escuela de pintura nos presentase uno, sería un acontecimiento tan extraordinario que habría que considerarlo un milagro.

Concebir un caso de este tipo sería como pensar que en una nación todos los niños nacieran, de repente, sin cabeza, sin una pierna o sin un brazo, concepción evidentemente absurda.

No hay errores ni mistificaciones colectivas en el arte; no hay más que diversas épocas y diversas escuelas artísticas.

Si el fin que cada una de ellas persigue no es igualmente elevado, igualmente puro, todas son del mismo modo respetables, y, según las ideas que nos hagamos de la belleza, toda escuela de arte es sumamente admirada,

despreciada y nuevamente admirada.

VII

La moderna escuela de pintura lleva el nombre de cubismo. Le fue dado despectivamente en el otoño de 1908 por Henri Matisse, que acababa de ver un cuadro concasas, cuya apariencia cúbica le habría impresionado fuertemente.

Esta nueva estética se fue elaborando primeramente en el espíritu de André Deram, pero las obras más importantes y más audaces que produjo fueron las de un gran artista al que también hay que considerar como un fundador:

Pablo Picasso.

Sus invenciones, apoyadas por el buen sentido de Georges Braque, que expuso en 1908, un cuadro cubista en el Salón de los Independientes, se hallaron formuladas en los estudios de Jean Metzinger, que expuso el primer retrato cubista (el mío) en el Salón de los Independientes de 1910, y que, además hizo admitir ese mismo año obras cubistas por el Jurado del Salón de Otoño.

También en 1910, aparecieron en los Independientes cuadros de Robert Delaunay, de Marie Laurencin y de Le Fauconnier, que

correspondían a la misma escuela.

La primera exposición colectiva del cubismo, cuyos seguidores eran cada vez más numerosos, tuvo lugar en 1911, en los Independientes, donde la Sala 41, reservada a los cubistas provocó una profunda impresión.

Allí se podían ver obras sabias y sugestivas de Jean Metzinger, paisajes, el hombre desnudo y la mujer de los flocs, de Albert Gleizes; el Retrato de Madame Fernande X y las Muchachas, de Marie Laurencin; La torre, de Robert Delaunay, La abundancia, de Le Fauconnier, y los Desnudos en un

paisaje, de Fernand Leger.

La primera manifestación de los cubistas en el extranjero tuvo lugar en Bruselas ese mismo año; en el prólogo al catálogo de aquella exposición yo acepte, en nombre de los expositores, los terminos cubismo y cubista.

A finales de 1911, la Exposición de los cubistas en el Salón de Otoño tuvo una gran repercusión; no se escatimaron las burlas ni a Gleizes (La caza, Retrato de Jacques Nayral), ni a Metzinger (La mujer de la cuchara), ni a Fernand Leger. A estos artistas se había unido otro pintor, Marcel Duchamp y un

escultor-arquitecto, Duchamp-Villon.

Se celebraron otras exposiciones colectivas en noviembre de 1911 en la Galería de Arte Contemporáneo, rue Tronchet de Paris; en 1912, en el Salón de los Independientes, a la que se sumó Juan Gris; en mayo, en España, donde Barcelona acoge con entusiasmo a los jóvenes franceses; finalmente, en junio, en Ruan, una exposición organizada por la Sociedad de Artistas Normandos, y que hay que recordar por la adhesión de Francis Picabia a la nueva escuela.

El cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación. Al representar la realidad -concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, cubicar.

El cubismo físico, que es el arte de pintar composiciones con elementos extraídos en su mayor parte de la realidad virtual.

No podría hacerlo si ofreciera simplemente la realidad-vista, a menos de simularla en escorzo o en perspectiva, lo que deformaría

la cualidad de la forma concebida o creada.

Cuatro tendencias se han manifestado actualmente en el cubismo tal como yo lo he analizado. Dos de ellas son paralelas y puras.

El cubismo científico es una de las tendencias puras. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos tomados, no de la realidad visual, sino de la realidad del conocimiento.

Sin embargo, este arte depende del cubismo en su disciplina constructiva. Tiene un gran porvenir

como pintura de historia. Su función social está bien delineada, pero no es arte puro. En él se confunde el tema con las imágenes.

Leger, Francis Picabia y Marcel Duchamp.

El pintor físico que creo esa tendencia es le Fauconnier.

Las obras de los artistas órficos deben ofrecer simultáneamente un placer estético puro, una construcción que impresione los sentidos y un significado sublime, es decir, el tema.

Es arte puro.

La luz de las obras de Picasso

contiene este arte, que, por su parte, Robert Delaunay inventa y al que tienden también Fernand

El cubismo órfico es la otra importante tendencia de la pintura moderna. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos no tomados de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados por el de una poderosa realidad.

El cubismo instintivo, arte de pintar nuevos cuadros, inspirados no en al realidad visual, sino en la sugerida por el artista por el instinto y por la intuición, tiende, desde hace bastante tiempo, al orfismo.

A los artistas intuitivos les falta lucidez y un credo artístico; el cubismo abarca un gran número de ellos.

Nacido del impresionismo francés, este movimiento se difunde actualmente por toda Europa.

Los últimos cuadros de Cezanne y sus acuarelas se relacionan con el cubismo, pero Courbet es el padre de los nuevos pintores y Andre Derain, del cual volveré a hablar un día, fue el mayor de sus hijos predilectos, ya que lo encontramos en el origen del movimiento de los fauves, que fue una especie de preludio del cubismo, y también en

el origen de este gran movimiento subjetivo; pero sería demasiado difícil escribir bien ahora de un hombre que, voluntariamente, se mantiene al margen de todo y de todos.

Creo que la moderna escuela de pintura es la más audaz que nunca haya existido. He planteado el problema de la belleza en sí. Quiere imaginarse lo bello liberado del placer que el hombre procura al hombre, y desde el comienzo de los tiempos históricos ningún artista europeo se había atrevido a ello.

Los nuevos artistas quieren una belleza ideal que ya no sea solo

expresión orgullosa de la especie, sino expresión del universo, en la medida en que este se ha humanizado en la luz.

encima de todas las cosas; por ello inventaron el fuego.¹³⁰

El arte contemporáneo reviste sus creaciones de una apariencia grandiosa, monumental, que supera en este sentido a todo lo que había sido concebido por los artistas de nuestro tiempo.

Ardiente en la búsqueda de la belleza es noble y enérgico, y la realidad que nos descubre es maravillosamente clara.

Amo el arte contemporáneo porque amo, sobre todo, la luz; todos los hombres la aman por

¹³⁰ <http://tecne.com/biblioteca/escritos/manifiesto-cubista>. (16-09-2015)

I I 2. MANIFIESTO VORTICISTA, REVISTA BLAST.

Manifiesto explosivo:

1. Nos establecemos más allá de la acción y la reacción.

2. Partimos desde proposiciones opuestas de un mundo elegido. Erigimos violentas estructuras de lucidez adolescente entre uno y otro extremo.

3. Nos descargamos en ambos extremos.

4. Luchamos primero en un lado, luego en el otro, pero siempre por la MISMA causa, que no pertenece a ninguno de los lados o a los dos y al nuestro.

5. Los mercenarios siempre harán las mejores tropas.

6. Somos primitivos mercenarios

en el mundo moderno.

7. Nuestra causa es la de NINGÚN HOMBRE.

8. Lanzamos Humor a la garganta del Humor. Estimulamos la guerra civil entre monos pacíficos.

9. Sólo queremos el Humor que ha luchado como la Tragedia.

10. Solo queremos la Tragedia si puede apretar sus músculos intercostales como manos sobre su abdomen, y traer a la superficie una risa que parezca una bomba.

I I 3. MANIFIESTO FUTURISTA.

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.

2. El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.

3. La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo.

4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad.

Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia.

5. Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita.

6. Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.

7. No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre.

8. ¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos!... ¿Por qué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.

9. Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.

10. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.

11. Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta: cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales

modernas, cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; a los puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta. Es desde Italia que lanzamos al

mundo este nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el FUTURISMO porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios. Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de ropavejeros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por completo de cementerios. violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el FUTURISMO porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios. Ya por demasiado tiempo Italia ha

sido un mercado de ropavejeros.
Nosotros queremos liberarla de los
innumerables museos que la cubren
por completo de cementerios.¹³¹



¹³¹ <http://asaltaelfuturo.tumblr.com/post/36836739422/manifiesto-vorticista>. (14-09-2015)

II 4. MANIFIESTO SUPREMATISTA.

“El árbol sigue siendo árbol aunque el búho construya su nido en una cavidad de su tronco”.

nuevo mundo de la sensibilidad.

5. Es la sensibilidad hecha forma. nuevo mundo de la sensibilidad.¹³²

1. Supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas.

2. Representación sin objetos, los artistas se desligan del lienzo para trasladar sus composiciones al espacio.

3. Liberación de conceptos, ideas y representaciones, además de la objetividad. No existen en él representaciones ideales.

4. El arte se puede afirmar en sí y por sí, llegar al arte puro como

¹³² <https://catedravaldes.files.wordpress.com/2009/08/malevich.pdf> (14-09-2015)



ANEXO III

**PUBLICACIONES CULTURALES ESPAÑOLAS DE
POSGUERRA.**

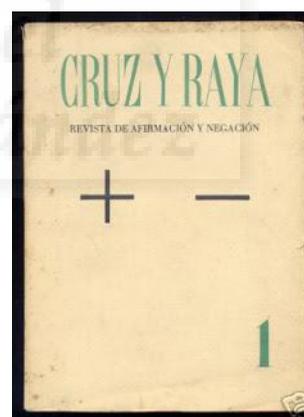


Tras la victoria franquista en 1939, se sucedieron diversas publicaciones culturales que presentaban los pensamientos e ideas contemporáneas en relación a las acciones culturales de la época; arte, pensamiento, ciencia, literatura... constituían un paisaje de gran riqueza. Las revistas culturales españolas reflejaban la voluntad y el esfuerzo por crear un medio de rigor absoluto; elaboraban y difundían pensamientos y doctrinas de un lugar y tiempo determinado. Estaban dirigidas a un público determinado, se alejaban de las grandes masas y se presentaban como instrumento de difusión, centrándose en un pensamiento intelectual original. Debemos destacar para este tiempo de posguerra las publicaciones creadas durante la preguerra en nuestro país, siendo de gran importancia tres de ellas para el posterior desarrollo del pensamiento cultural de posguerra. Cruz y Raya, de características artísticas y literarias, dirigida por José Bergamín, fundada en 1933 y disuelta en 1936, se convirtió en el ensayo más coherente para crear una corriente de catolicismo progresista. Revista de Occidente, de pensamiento filosófico y cultural, editó su primer número en 1923 y dejó de publicarse en julio de 1936, fue la primera que se publicó y la de mayor duración. Unida a la figura de Ortega y Gasset, esta edición de bolsillo asumía firmas como las de García Morente, en un primer momento, o las de Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, Antonio Machado y a escritores de posterior generación, dando cabida a la creación literaria desde sus comienzos. Una de sus premisas fue presentar el panorama europeo y americano a sus lectores desde una perspectiva alejada de los relatos superficiales e inertes existentes. Acción Española, de doctrina monárquica y pensamiento tradicional,

contrario claro está a la citada Revista de Occidente, publicaba escritos de pensadores católicos de diversos planteamientos políticos, para aunar así esfuerzos frente a la República. Su nacimiento data en el año 1931 y abarca escritos de José Antonio Primo de Rivera, Calvo Sotelo, Leopoldo Palacios... Su temática oscila entre historia política, derecho público, reseñas bibliográficas o crónicas culturales.



Portada del primer número Revista de Occidente (1923).



Portada del primer número de la revista "Cruz y Raya", (1933).

TOMO I.-N.º 1 EJEMPLAR: 2 PESETAS 15 DICIEMBRE 1931

Acción Española

Director: EL CONDE DE SANTIBÁREZ DEL RÍO

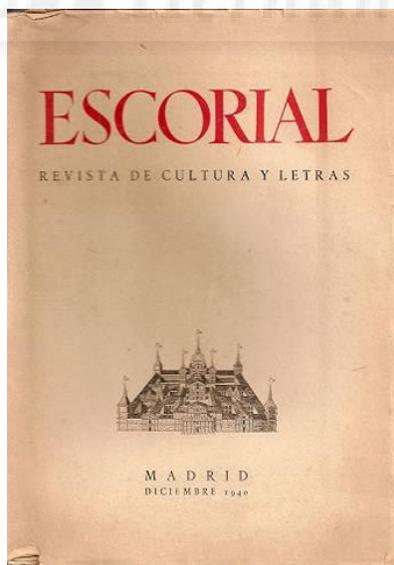
sumario

	Páginas
..... <i>Acción Española</i>	1
RAMIRO DE MAZTU	8
MANUEL BUENO	17
HIPOLITO RAPOSO	28
JUAN VALERA	37
JOSÉ PEQUITO REBELLO	46
LAS IDEAS Y LOS HECHOS	
<i>Actualidad española</i>	86
<i>La vida económica: La nueva ley de ordenación bancaria</i>	61
<i>Actualidad internacional</i>	71
<i>La Aviación: El vuelo sin motor</i>	76
<i>Actualidades culturales</i>	81
LECTURAS: THE MYSTERIOUS UNIVERSE, Sir James Jeans. PONIENTE SOLAR, Manuel Bueno.—DE VITA ET MORIBUS, Antonio Sardinha.—LIAUTEY, André Maurois.—HISTORIA DEL ARTE, Marqués de Losoya.—TÉCNICA DEL GOLPE DE ESTADO, Curzio Malaparte.—NAPOLEÓN, Jacques Bainville.—HOMENAJE A ARTIGAS.—OBRAS COMPLETAS DE VALQUEZ DE MELLA, TOMO V.	88
BOLETÍN FINANCIERO	Antonio Bermúdez Caffete. 108

Plaza de Santa Bárbara, núm. 8.—M A D R I D

Portada del primer número de Acción española,
del 15 de diciembre de 1931.

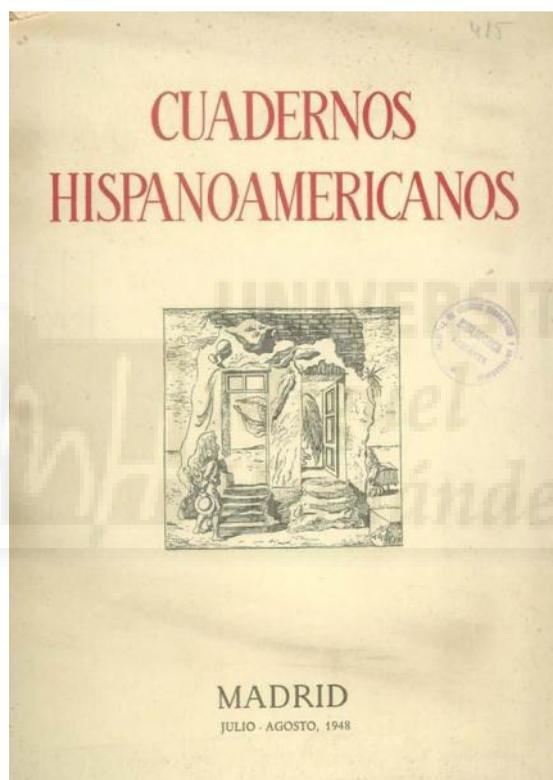
Durante la guerra se sucedieron diversas publicaciones, entre las que destacan: Jerarquía, revista negra de la falange, La hora de España, en la que colaboran intelectuales de la época y Fe de doctrina nacional-sindicalista. En la época de la Posguerra española se publican diversas revistas culturales de carácter nacional e internacional. En 1940 en Madrid, la revista Escorial, con dos épocas destacadas, se presenta como manifestación del grupo cultural denominado por algunos generación de 1936, con firmas como Menéndez Pidal o Don Gregorio Marañón, que publica desde crítica bibliográfica a diversos temas culturales. Arbor responde a una revista publicada bimensualmente desde 1944, lanzada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con subtítulo de Revista general de investigación y cultura, de rica información cultural nacional e internacional.



Portada del primer número revista Escorial, 1940.

Todas las revistas españolas están orientadas a la cultura hispánica, esto nos lleva a destacar Cuadernos Hispanoamericanos, del Instituto de Cultura Hispánica, cuya gestación se produce en 1948, con preocupaciones sobre la vanguardia artística y literaria, abiertos a figuras relevantes de Hispanoamérica. A este respecto destacamos Estudios Americanos, Revista de síntesis e interpretación, que editó su primer número en 1949, publicada por la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla. Su interés radica en gran parte a que su nacimiento se mantiene alejado del núcleo madrileño y aporta diversas colaboraciones de América, España y Europa. Podemos enumerar otras revistas culturales como Revista de Estudios Hispánicos, antes de la guerra, Cuadernos de Adán, Leonardo y Revista Española, después de la guerra y otras publicaciones de carácter religioso como las revistas culturales y de pensamiento general publicadas por algunas instituciones religiosas: Razón y Fe, La Ciudad de Dios, Verdad y Vida, Pensamiento y La Ciencia Tomista. Y para finalizar, nombrar a la Revista de Estudios Políticos, Finisterre, Clavileño, Nuestro Tiempo y Punta Europa.

Con ello presentó un amplio espectro de la situación político-cultural de la España pre, post y franquista, en la que la contemporaneidad se mostró dentro y fuera de nuestras fronteras, proporcionando una visión del panorama que nos rodeaba.



Portada julio-agosto Cuadernos Hispanoamericanos (1948).

Mediante este repaso de lo que comprendemos como revista cultural, como publicación periódica dirigida y leída por minorías, en España, se brinda un reflejo de las ideas, cuestionamientos en relación al pensamiento artístico, literario y cultural contemporáneo. El panorama al que responden, refleja la situación a la que se enfrentaba nuestro país tras años de incertidumbre, reforma e inseguridad social. Se muestra en ellas la voluntad, el esfuerzo, la intención y la ambición de los intelectuales, pensadores de la época, que apostaron por la expansión y transformación de nuevas doctrinas y planteamientos socio-culturales. Planteamientos socio-culturales que propiciaron el surgimiento de acciones artísticas como la que nos atañía en este escrito, el nacimiento del grupo artístico español El Paso.





BIBLIOGRAFÍA



- Abrantes, Ricardo. Fernández, Araceli. Manzarbeitia, Santiago. "Arte español para extranjeros". Editorial NEREA, 1999.
- Adorno, Theodor. "Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad". Barcelona, Editorial Ariel, 1962.
- Aguilera Cerni, Vicente. "Panorama del nuevo arte español". Ediciones Guadarrama, Madrid. 1966.
- Aguilera Cerni, Vicente: "Iniciación al arte español de la postguerra". Ed. Península, 1970.
- Alarcó, P. en AAV: "Del Surrealismo al informalismo. Arte de los años 50 en Madrid", Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Madrid, mayo -julio 1991, p. 225.
- Alemán Gómez, Ángeles. "Relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares. La muerte tras la arpillera", Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- "Almanach dels noucentistes. Alacant" : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000
- Aranda, J. Francisco. "El Surrealismo Español". Editorial Lumen, 1981.
- "Arte del siglo XX. De principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial". Historia Universal del Arte. Ed. Espasa Calpe, S. A., 2000.

- "Arte del siglo XX". Visual Encyclopedia of Art. Ed. SCALA Group S. p. A, 2009.
- Barreiro López, Paula. "La abstracción geométrica en España, 1957-1969". Editorial CSIC - CSIC Press, 2009.
- Bendala Galán , Manuel. "Manual de arte español". Ed. Silex, 2003.
- Bonell, Carmen. Palazuelo, Pablo. "La geometría y la vida: antología de Palazuelo". CENDEAC, 2006.
- Borja-Villel, Manuel J. "Al final de la Utopía. ¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010.
- Bozal, Valeriano. "Historia del arte en España", Volúmenes 2-1995. Ediciones AKAL, 1995.
- Bozal, Valeriano. "El tiempo del estupor: La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial. Partisan Review (artículo Clement Greenberg)". Ediciones Siruela, S. A. 2004.
- Brihuega, Jaime. "Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936". Ediciones AKAL, 1981.
- Cabañas Bravo, Miguel. "Arte en tiempos de guerra". Editorial CSIC - CSIC Press.
- Cabañas Bravo, Miguel. "El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio". Editorial CSIC - CSIC Press, 2001.

- Cabañas Bravo, Miguel. "La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte". Editorial CSIC - CSIC Press, 1996.
- Cabañas Bravo, Miguel. "Summa Artis. Historia general del arte. Antología. Selección de Textos. La época del Modernismo. La España Negra". Ed. Espasa Calpe, S. A., 2004.
- Cabezas López, Araceli. "Historia del arte en España". Ministerio de Educación, 2012.
- Callizo Gutierrez, Carlos. "La tercera dimensión en la pintura". Editorial Liber Factory, 2014.
- Canogar, Rafael y Bonet, Juan Manuel. "Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior". Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003.
- Canogar, Rafael. "La abstracción de Rafael Canogar:" Instituto Valenciano de Arte Moderno, 14 noviembre 2013 - 2 febrero 2014. IVAM, 2013.
- Caramel, Luciano. "Rafael Canogar." Verso l'Arte Edizioni, 2008.
- Chilvers, Ian. "Diccionario de arte del siglo XX". Diccionarios Oxford complutense. Editorial Complutense S.A. 2001.
- Chirino, Martín. Ferrant, Ángel. "Martín Chirino es un escultor". Pérez, 1959.

- Ciriri, Alexandre, "La Estética del Franquismo", Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Cirlot, Juan Eduardo, "El arte otro, Barcelona", Seix Barral, 1957.
- Cirlot, Juan Eduardo. "Canogar, Rafael. De la Crítica a la Filosofía Del Arte: Correspondencia con Canogar, Cela, Cuixart, Chillida, Fontana, Manzoni, Millares, Miró, Oteiza, Puig y Saura". Quaderns Crema, 1997.
- Cirlot, Juan Eduardo. "El arte otro: informalismo en la escultura y pintura más recientes". Seix Barral, 1957.
- Cirlot, Lourdes (ed.), Juan Eduardo Cirlot: "De la crítica a la filosofía del arte". Barcelona, Quaderns Crema, 1997.
- Cirlot, Lourdes. "El grupo Dau al Set". Cuadernos Arte Cátedra. Madrid. 1986.
- Clement Greenberg, "Modernist Painting".
- "Contraparada", Murcia, 1980.
- Crego Castaño, Charo. "El espejo del orden". Ediciones AKAL, 1997.
- Creus Visiers. Fernando . "Vigilia de la razón: sobre la obra ensayística de Eduardo Vela". Università` degli Studi di Torino. Hispanic Review 74.2 (2006).
- Cuixart, Modest. en AA.VV.: "Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar".

- De Barán, A. L. (Utrillo, M.): "2ª semana 1898. Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936. Jaime Brihuega". Ediciones Itsmo. Madrid 1981.
- De la Torre, Alfonso. Manolo Gil "La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta". Ed. Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2009.
- Díaz Sánchez, Julián y Llorente, Ángel. "La crítica de arte en España (1939-1976)". Ediciones AKAL, 2004.
- Díaz Sánchez, Julián. "La oficialización de la Vanguardia artística en la posguerra española: el informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos". Universidad de Castilla La Mancha, 1999.
- Díaz-Sánchez, Julián. "El triunfo del Informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco". Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, Universidad Autónoma de Madrid, 2000.
- "El Paso", en Papeles de Son Armadans, tomo XIII, n.o. XXXVII, abril de 1959.
- "El surrealismo en España: 18 octubre 1994-9 enero 1995", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1994.
- "El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto". Madrid: Alianza, 1996.

- "España en la XXIX Bienal de Venecia". Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1958.
- Francés, Juana. "Juana Francés, 1928-1990". Caja de Ahorros de Asturias, 1993.
- Gallardo, José Luis. "Martín Chirino: AfroCán". Taller Ediciones JB, 1976.
- García Gallego, Jesús. "La recepción del surrealismo en España, 1924-1931: la crítica de las revistas literarias en Castellano y Catalán". Antonio Ubago, 1984.
- García Sánchez, Laura y Triadó, Juan-Ramón. "El surrealismo en España". Susaeta, 2004.
- Gombrich, E. H. "La Hitoria del arte". Ed. Debate, S.A. Madrid, 1997.
- Hereu, Pere. Montaner, Josep María. Oliveras, Jordi. "Textos de Arquitectura de la Modernidad". Editorial NEREA.
- "Historia del Arte. Prehistoria y primeras culturas", Volumen I. Club Internacional del libro. Madrid, 1992.
- "Historia del Arte. Civilizaciones del mundo antiguo", Volumen II. Club Internacional del libro. Madrid, 1992.
- Honour, Hugh. Fleming, John. "Historia del Arte". Ed. Reverté. 1987.

- Ibáñez Fanés, Jordi. "Letras sin canción. ¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010.
- Jiménez-Blanco, María Dolores. "Significados del Informalismo español", en A rebours. La rebelión informalista, 1939-1968. Centro Atlántico de Arte moderno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- "La nueva pintura americana". Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 1958.
- "La pintura informalista a través de los críticos". Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1961.
- Larrinaga A.; "La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito artístico en la posguerra española". 2006.
- López Manzanares, Juan Ángel. Madrid antes de El Paso: La renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957). Tesis doctoral UCM. 2007.
- Mañero Rodicio, Javier. Christian "Zervos y Cahiers d'Art. La invención del arte contemporáneo". Universidad Complutense de Madrid. 2009-10.
- Martínez Muñoz, Amalia." Arte y arquitectura del siglo XX: vanguardia y utopía social". Vol. I. Ed. Literatura y Ciencia.
- Meneguzzo, Marco. "El siglo XX. Arte contemporáneo". Los siglos del arte. Ed.

Mondadori Electa S. p. A. Milán, 2005.

- Millares, Canogar, Rivera, Saura. "Four Spanish Painters". New York, Pierre Matisse Gallery, 1960.

- Millares, Manolo. "Memoria de una excavación urbana y otros escritos". Gustavo Gili Editorial S.A., 1973.

- Millares, Manolo. "Millares: obra en Canarias, octubre-diciembre 1989". Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1989.

- Millares, Manolo. "Declaraciones de Manolo Millares al diario "Falange", Las Palmas, 16 julio 1952", publicado por P. Carreño: "El sueño de los arqueros", Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990, p. 109.

- Millares, Manolo. "Memorias de una excavación urbana y otros escritos". Ed. Tauro. 1998.

- Moreno Galván, José María. "Pablo Serrano. New York Worlds Fair, 1964-1965", Spanish Pavillion, 1964.

- Nieto Alcaide, Víctor. "Rafael Canogar: el paso de la pintura". Editorial NEREA, 2006.

- Núñez Laiseca, Mónica. "Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)". Editorial CSIC - CSIC Press, 2006.

- Panyella, Vinyet. "Cronologia del noucentisme: una eina. L'Abadia de Montserrat", 1996.
- Pérez Rojas, Javier. Castellón, Manuel García. "El siglo XX: persistencias y rupturas". Sílex Ediciones, 1994.
- Poletti, Federico. "El siglo XX. Vanguardias", Los Siglos del Arte. Los lugares: Francia y el área mediterránea. Ed. Mondadori Electa S. p. A. Milán, 2005.
- Preckler, Ana María. "Historia del arte universal de los siglos XIX y XX", Volumen 2. Editorial Complutense, 2003.
- Rábanos Faci, Carmen. "Estética de la representación en los regímenes autoritarios (el marco escenográfico arquitectónico del Nazismo, Fascismo y Franquismo: Albert Speer, Adalberto Libera y Pedro Muguruza)".
- Ramírez, Juan Antonio. Historia del Arte. El mundo contemporáneo. Alianza Editorial. 1997.
- Robinson, Julia. "El objeto de la modernidad: catalizador y crítica. ¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010.
- Rodríguez Martín, José Manuel. "Historia del arte contemporaneo en espana e iberoamerica". Per le Scuole superiori. Editorial Edinumen, 1998.

- Romero, Pedro G. "¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968). Mirar desde el suelo". Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Sánchez-Camargo, Manuel. "Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors". Colección E.P., 1965.
- Saura, Antonio. "Notas sobre Pollock", Carta de El Paso, nº 2, Madrid, marzo 1958. La relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares. Ángeles Alemán.
- Saura, Antonio. "Noticia de El Paso", El Paso-4, Madrid 1958, cit. por L. Toussaint, p. 200. La relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares. Ángeles Alemán.
- Saura, Antonio. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Arte y tauromaquia. Turner, 1983.
- Toussaint, Laurence. "El Paso y el arte abstracto español". Ed. Cátedra, S. A. Madrid 1983.
- Ureña, Gabriel. "Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959". Ed. Istmo para España y todos los países de lengua castellana.
- Weber Caflish, Olivier. Antonio Saura, por sí mismo. Lunwerg, 2009.
- Wyndham Lewis, Ezra Pound, Henri Gaudier-Brzeska. Vorticismo: Vorticism : manifiesto vorticista y otros textos. Tinta Menguante, 2009.





- "Alberto Burri." (Exposición celebrada en Madrid, Palacio de Velázquez, entre abril y mayo de 1977). Madrid, Patronato Nacional de Museos (Ed.), 1977.

- Alberto Díaz, Raúl (coord.), "Juana Francés." (Exposición celebrada en Madrid, Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, entre diciembre de 1976 y enero de 1977). Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural (Ed.), 1976-1977.

- "Antología del Arte Contemporáneo (Escuela de París) Pintura y Escultura". Buenos Aires : Victor Leru, 1947.

- "Antonio Saura. Exposición Antológica 1948 – 1980." (Exposición celebrada en Madrid, Edificio Arbós, Sala Tiépolo, en mayo de 1980; y en Barcelona, Fundació Joan Miró, en junio 1980). Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid (Ed.), 1980.

- Antonio Saura: "Elegía: pintura realizada para el techo de la Sala "Antonio Saura" de la Diputación de Huesca", inauguración: 7 de noviembre de 1987. Diputación de Huesca, 1987.

- "Antonio Saura." (Muestra celebrada en Madrid, ARCO, Stand 1164-P, del 8-II-1990 al 13-II-1990). Girona, ESPAIS, Centre d'Art Contemporani (Ed.), 1990.

- "Antonio Suárez. Avatares de un lenguaje pictórico. 1957-1994." (Exposición celebrada en Madrid, Centro Cultural de la Villa, entre abril y mayo de 1995).

Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Tercera Tenencia de Alcaldía, Cultura y Medio Ambiente (Ed.), 1995.

- "Arte Español Contemporáneo. Berrocal/ Clavé/ Cuixart/ Chillida/ Farreras/ Feito/ Genovés/ Guerrero/ López García/ López Hernández/ Millares/ Miró/ Lucio Muñoz/ Palazuelo/ Pong/ Rivera/ Saura/ Sempere/ Tapies/ Tornel/ Zobel." (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Juan March, entre julio y septiembre de 1977). Madrid, Fundación Juan March (Ed.), 1977.

- "Arte otro, Madrid", Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo, 1957.

- "Aspectos de una década. Pintura española, 1955-1965", Madrid, Fundación Caixa de Pensiones, 1988.

- "Before Picasso, after Miró, New York", Solomon R. Guggenheim Museum, 1960.

- Bermello, Willy A. (com.). "Viola. An Exhibition sponsored by the General Consul of Spain." (Exposición celebrada en Miami, De Armas Gallery, del 6-IV-1983 al 12-IV-1983). Miami, De Armas Gallery (Ed.), 1983.

- Breton. Catálogo de la Exposición Surrealista de Tenerife", 10 - 24 de mayo, 1935.

- Canogar, Rafael. "Rafael Canogar. Cuarenta años de obra gráfica." (Exposición celebrada en Madrid, Alcorcón, Centro Municipal de las Artes, Sala El Paso, en 1999).

- Alcorcón, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Alcorcón, 1999.
- Castro Flórez, Fernando; Carmona, Eugenio; Oropesa, Marisa. "Grupo El Paso." (Exposición celebrada en Ávila, Salas de la Caja de Ávila, en 2008). Ávila, Obra Social Caja de Ávila (Ed.), 2008.
- Catalán, Carlos (com.). "Viola." (Exposición celebrada en Pamplona, Sala García Castañón, del 14-X-1999 al 11-XI-1999). Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona (Ed.), 1999.
- Chirino, Martín. "Chirino. The AfroCán." (Exposición celebrada en Nueva York, Borgenicht Gallery, del 24-III-1979 al 24-IV-1979). Nueva York, Borgenicht Gallery Inc. (ed.), 1979.
- Chirino, Martín. "Martín Chirino: esculturas: catálogo razonado". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.
- Cobra, 1948-1951. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982.
- D'Amico, Fabricio. "Rafael Canogar. Opere, 1957-1964." (Exposición celebrada en Milán, Galería 92, del 1-II-1991 al 30-III-1991). Milán, Electa (ed.), 1991.
- De la Torre, Alfonso y Bonet, Juan Manuel. "Manolo Millares: pinturas: catálogo razonado". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

- De la Torre, Alfonso; Fernan-Gómez, Fernando. "Feito." (Exposición celebrada en Madrid, Galería Fernan-Gómez, en 2011). Madrid, Fernan-Gómez Arte Contemporáneo, 2011.
- "Del surrealismo al informalismo: arte de los años 50 en Madrid": Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 9 de mayo-14 de julio de 1991. Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General del Patrimonio Cultural, 1991.
- De Mordó, Juana N. Manuel Rivera, obras 1956-1975. Galería Juana Mordó, 1975.
- Díaz-Agero, Manzani (coord.). "Manolo Millares. Pinturas sobre papel." (Exposición celebrada en Madrid, Galería Jorge Mara, entre mayo y junio de 1993). Madrid, Galería Jorge Mara (Ed.), 1993.
- Durán, Dolores (com.) "Puentes a la abstracción. 50 años del Grupo El Paso." (Exposición celebrada en Barcelona, Fundación Fran Daurel, del 25-X-2006 al 6-I-2007). Barcelona, Fundación Fran Daurel e Ibercaja (Ed.), 2006-2007.
- "El Paso, Granada", Galería de Exposiciones del Banco de Granada, enero-febrero de 1978. "En el tiempo de El Paso". Centro Cultural de la Villa, Madrid, 2002.
- "El Paso (1957-1960) Antológica". Pamplona, Caja de Pamplona, enero-marzo de 1998.
- "El Paso 1957-1960". Galería Marlborough, Madrid, 2004.

- "El Paso después de El Paso". Madrid, Fundación Juan March, 1988.
- Feito, Luís. "Feito. Obra 1952-2002." (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en 2002). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), 2002.
- Fernan-Gómez, Fernando; Catalá, Santiago. "Manuel Viola." Cuenca, Fundación Antonio Saura (Ed.), 2003.
- Francés, Juana y Serrano, Pablo. "Juana Francés, Pablo Serrano: Pintura, escultura": Exposición dos 14 d'abril al 10 de maig de 1973. Galería Alcoi Arts, 1973.
- Gallardo, Jose Luís; Padorno, Manuel (coord.). "Chirino. AfroCan." (Exposición celebrada en Madrid, Galería Juana Mordó, en 1976). Madrid, Galería Juana Mordó (Ed.), 1976.
- García-Tizón, Antonio. "Canogar." (Exposición celebrada en Madrid, Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, en 1992). Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural (Ed.), 1992.
- Gázquez Méndez, Dionisio (dir.). "Plástica Contemporánea." (Exposición celebrada en Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, del 30-VII-1998 al VI-IX-1998). Alicante, Excma. Diputación Provincial de Alicante (Ed.), 1998.
- Gómez González, Concepción (com.). "Manuel Viola. El Espacio por la luz." (Exposición celebrada en Madrid, Caja Madrid, en 2005). Madrid, Obra Social Caja Madrid (Ed.), 2005.

- "Grupo El Paso. Santiago de Compostela", Universidad de Santiago de Compostela. Caixavigo, 1998.
- "Homenaje a Manuel Viola." (Exposición celebrada en Huesca, del 17-VI-1987 al 25-VI-1987). Huesca, Excma. Diputación Provincial de Huesca y Excmo. Ayuntamiento de Huesca, Comisión de Cultura (Ed.), 1987.
- "Informalisme i expresionisme abstracte: la col·lecció de l'IVAM". IVAM Centre Julio González, 4 juliol/24 setembre 1995.
- "Juana Francés." (Exposición celebrada en Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, del 16-III-1983 al 10-IV-1983). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (Ed.), 1983.
- "Juana Francés." (Exposición celebrada en Zaragoza, Sala Luzan, Caja de Ahorros de la Inmaculada, del 2-X-1981 al 27-X-1981). Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada (Ed.), 1981.
- "La década del informalismo 1955-1964" Muestra de Arte Nuevo 1976 Barcelona.
- "La Escuela de Nueva York". Ministerio de Cultura, Museo Nacional : Centro de Arte Reina Sofía, 1992.
- Lassigne, Jacques; Marchesseau, Daniel (com.). "Juana Francés: Peintures, constructions." (Exposición celebrada en París en 1977). París, Les Presses Artistiques, 1977.

- "Manuel Rivera. Metamorphosen • Espejos 1956 – 1966." (Exposición celebrada en Essen, Museum Folkwang, del 26-VI-1994 al 11-IX-1994; y en Altenburg, Lindenau – Museum, del 2-X-1994 al 20-XI-1994). Essen, Museum Folkwang (Ed.), 1994.
- "Manuel Rivera." (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 22-IV-1997 al 16-VI-1997; en Santillana del Mar, Casa del Águila y de la Parra, del 4-VII-1997 al 4-IX-1997; y en Granada, Palacio de los Condes de Gábia, del 18-IX-1997 al 30-XI-1997). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Granada, Diputación de Granada (Eds.), 1997.
- "Martín Chirino." (Exposición celebrada en Madrid, Sala Marlborough, del 3-XI-1998 al 5-XII-1998). Madrid, Sala Marlborough (Ed.), 1998.
- Millares, Manolo. Chirino, Martín. Hidalgo, Juan. "Travesía para tres: Manolo Millares, Martín Chirino, Juan Hidalgo": Sala de Exposiciones Gabinete Literario, 11 de Abril al 20 de Mayo de 2003. Gabinete Literario, 2003.
- "New Spanish Painting and Sculpture". New York, Museum of modern Art, julio - septiembre de 1960.
- "Pintura Española del siglo XX: Museo de Arte Moderno", Ciudad de México, octubre-diciembre 1978." Ministerio de Cultura, 1978.
- "Rafael Canogar. 25 años de pintura." (Exposición celebrada en Madrid, Salas de la Biblioteca Nacional, entre septiembre y octubre de 1982). Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Salas de la Biblioteca Nacional (Ed.), 1982.

- "Rafael Canogar. Pintura." (Exposición celebrada en Lisboa, Galería António Prates, Arte Contemporánea, del 8-V-1998 al 7-VI-1998). Lisboa, Galería António Prates (Ed.), 1998.
- "Rafael Canogar." (Exposición celebra en Berlín, Galerie Poll, en octubre de 1998). Berlín, Galerie Poll (Ed.), 1998.
- Romero Gómez, Yolanda (coord.). "Manuel Rivera." (Exposición celebrada en Granada, Salas de la Diputación Provincial de Granada, en 1991). Granda, Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura (Ed.), 1991.
- Saura, Antonio. "Itinerarios de Antonio Saura." (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 28-VI-2005 al 10-X-2005). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), 2005.
- Suárez, Antonio. "La pintura de Suárez." (Exposición celebrada en Madrid, Cuenca y La Coruña, Salas de la Caja Postal, en 1983). Madrid, 1983.
- "Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21 de diciembre, 1999-27 de febrero, 2000.
- Tusell, Javier; Canogar, Rafael. "Rafael Canogar. La Pasión de Pintar. 1956-1997." (Exposición celebrada en Burgos, Centro Cultural Casa del Cordón, del 25-IV-1997 al 27-VI-1997). Burgos, Caja de Burgos (Ed.), 1997.

- Vela, Concha (coord.). "Millares." (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 9-I-1992 al 16-III-1992). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), 1992.

- "13 Peintres Espagnols Actuels". París, Musée des Arts Décoratives, mayo-junio de 1959.





Miguel Hernández

Universidad Miguel Hernández
Facultad de Bellas Artes de Altea
Departamento de Arte