



MUSEO DE LA RIOJA

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURAL

ARTE CONTEMPORÁNEO: UN VIAJE AL PASADO Y UNA MIRADA EN EL PRESENTE

La contemporaneidad en el arte es el periodo de tiempo que comprende el siglo XX y que se caracterizó en sus comienzos por las vanguardias artísticas que rompieron con todo lo conocido hasta entonces. Sin embargo, estas vanguardias, e incluso el arte que conocemos hoy en día, tienen sus bases en el siglo XIX con los impresionistas y sus colores puros que unidos mediante pequeñas pinceladas daban lugar a formas reconocibles. Y es que gracias a los avances científicos y técnicos, la fotografía ya tenía la capacidad de mostrar las cosas tal y como son, por lo que pintores y escultores no solamente comenzaron a ser menos requeridos para realizar retratos, sino que esto les dio libertad para buscar nuevas formas de expresión artística que no tenían por qué reflejar fielmente la realidad de lo que estaban viendo.

No obstante, por aquel entonces, igual que ahora, la incompreensión de un arte al que la gente no estaba acostumbrada hizo que también tuviera muchas críticas.

Ya en el siglo XX, esta búsqueda de libertad hará florecer lo que conocemos como las *vanguardias artísticas*, cuya intención era romper con la norma establecida pues una vez asimiladas las novedades del XIX, pintores, escultores, escritores e incluso directores



ANTONI TÀPIES. *Pisarra*.
Técnica mixta sobre madera. 1998.

FICHAS

Tàpies, El Paso y el Informalismo

DIDACTICAS

de cine –la gran novedad del siglo XX correlativa a la fotografía del siglo anterior– decidieron ir más allá muchas veces a través de una actitud provocadora hacia los sentidos que algunos autores han mantenido hasta el día de hoy.

De esta manera, vamos a encontrarnos con los *ismos*.

- Como el **fauvismo**, primera de las vanguardias y continuadora del Impresionismo. Que como tal, buscó su modo de expresión en el color y la luz, a través de grandes manchas. Su primera exposición fue en el Salón de Otoño de París en 1905, y uno de sus miembros más conocidos fue Henri Matisse.
- El **expresionismo**, centrado sobre todo en Alemania y otros países del ámbito germánico, se caracterizó por su planteamiento de que lo real no es necesariamente lo que vemos por nuestros ojos, sino las sensaciones que nos causan las diversas situaciones en nuestro interior, por lo que el resultado de las obras no tiene por qué ser necesariamente agradable a nuestra vista, ni tan siquiera tener una forma definida, lo que caracteriza al arte *abstracto* frente al *figurativo*, en el que las figuras tienen una forma reconocible. Wassily Kandinsky es uno de los pintores expresionistas más reconocidos.
- El **cubismo**, nacido en Francia y denominado así por un crítico de arte en 1908 debido a la descomposición de las figuras en diversos planos, todos unidos bien en el lienzo o en la escultura. Sus principales impulsores fueron el español Pablo Picasso y George Braque.
- El **futurismo**, cuyo principal representante fue el poeta Filippo Tommaso Marinetti quien recopiló y editó los que él consideró principios de esta corriente en 1909, caracterizada por la admiración por las máquinas y el retrato en movimiento.
- El **dadaísmo**, nacido en Zurich (Suiza) en torno a 1916 y con Tristan Tzara como unos de sus máximos exponentes. Su principal motivación fue hacer patente la pérdida de sentido y la violencia extrema de la Primera Guerra Mundial, que se expresó sobre todo mediante poemas formados por palabras inconexas y sonidos mostrando una pérdida de lógica acorde al momento que se estaba viviendo. Precisamente el **surrealismo**, una de las vanguardias más conocidas, fue una escisión del movimiento **DADÁ** sobre 1920, y se fundamentó en la importancia de plasmar el inconsciente y en las teorías de Sigmund Freud, y es Salvador Dalí uno de los pintores surrealistas más conocidos.

Por último –y aunque existen más–, otra de las vanguardias más conocidas que cabe citar fue el **ultraísmo**, ya que fue de surgimiento netamente español aunque se extendió rápidamente por los países de habla hispana. Su fundador fue el poeta y escritor Rafael Cansinos Assens, y proclama la sencillez a la hora de la escritura manteniendo una estética muy próxima a la del futurismo, al menos en sus primeros tiempos, haciendo muchas veces referencias a las máquinas y la velocidad.

Así, nos encontramos con que el arte contemporáneo tiene unas bases que si bien pueden resultar complicadas de interpretar a primera vista, todas tienen su razón de ser y por tanto su lógica, igual que sucede con otros movimientos más recientes como el *informalismo* y el que dio lugar a la creación del grupo de artistas reunidos en torno a *El Paso*.

TÀPIES, EL PASO Y EL INFORMALISMO

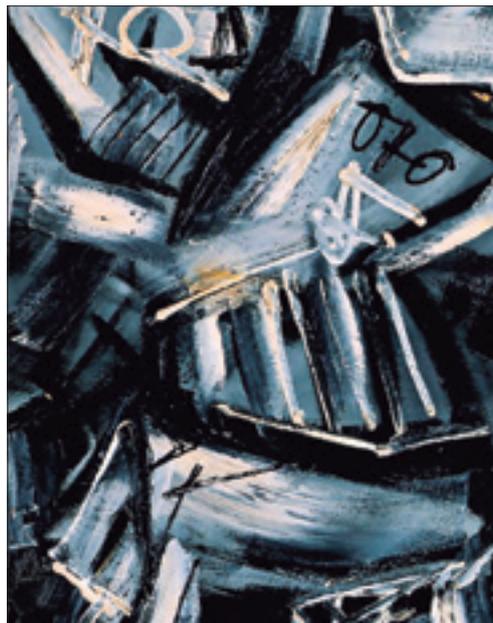
Como señala Juan Eduardo Cirlot, hay que reparar en que *informalismo* es un término en negativo: una tendencia en cuya esencia está la negación, en este caso de la forma. ¿A qué se debe esta voluntad aniquiladora, que aleja al arte del gran público?

Ya Ortega y Gasset, en ese periodo de efervescencia de las vanguardias históricas, había señalado cómo el arte estaba demasiado ceñido a la contemplación de lo cotidiano, de manera que el grueso del público se limitaba a identificar el objeto representado y a apreciar la valía de la obra en función de cuánto se asemejaba a la realidad que podía conocer de otros modos más directos. ¿Dónde quedaba, pues, el arte, si al fin la experiencia estética se limitaba a lo mismo que la de contemplar el objeto real representado? Igual que en la música, las artes plásticas se empiezan a plantear caminos para trascender esa realidad y apelar con ello a lo más íntimo del individuo, a sus emociones, y esto sólo se consigue si, como quería Kandinsky, se renuncia a la anécdota representativa. Aceptado este precepto, solo queda llevarlo a sus últimas consecuencias.

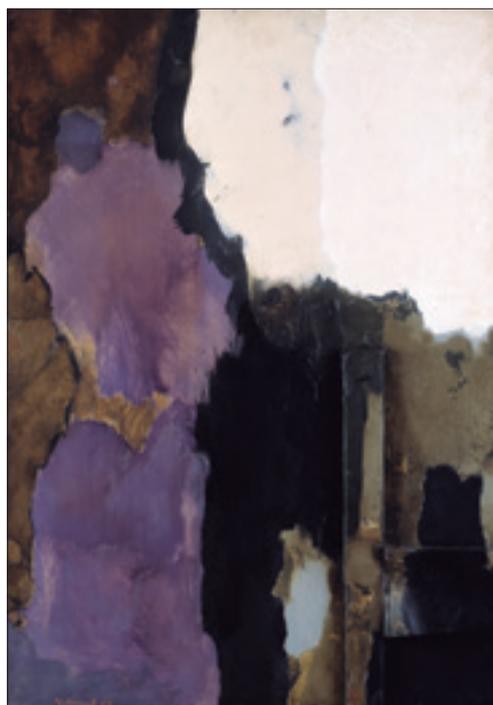
En los años 50, España se halla recuperándose del trauma de una posguerra dura y constrictiva. A pesar de que las manifestaciones culturales poco a poco encuentran en el realismo su vía para manifestar sus preocupaciones dentro de los límites permitidos por las autoridades, y asimiladas las tendencias vanguardistas como algo ya *histórico*, las artes plásticas están viviendo un momento de equiparación con las corrientes más innovadoras del ámbito internacional y especialmente de la abstracción americana que desde finales de los años cuarenta está sentando las pautas del camino de la expresión.

“La posibilidad de simplificar una cosa significa prescindir de lo irrelevante para expresar lo esencial”, había afirmado Hans Hofmann quien, como otros contemporáneos, diluyó la forma para dar relevancia a los materiales, los colores, la mancha, a la fuerza de una plasmación desvinculada de ese objetivismo deudor de la realidad. De esta manera, las posibilidades de expresión carecían de límites, impuestos únicamente por la creatividad del artista. Esta reflexión es la que da lugar y sentido al informalismo.

Al calor de todo ello, surgirán grupos como *Pórtico* en Zaragoza o el *Grupo Parpalló* en Valencia. Sin embargo, será el decisivo año de 1957 el que marcará el punto de inflexión con el manifiesto de *El Paso*, integrado por artistas de diversas



ANTONIO SAURA. *Rona-Duna* (Detalle).
Óleo sobre lienzo. 1956.



JOSEP GUINOVART. *Composición / Aleph*.
Técnica mixta sobre collage. 1963.



JOSÉ GUERRERO. *Rojo Málaga*.
Óleo sobre lienzo. 1977.

procedencias e ideologías, que coincidieron en su adscripción a la vanguardia más rupturista, la informalista, que saltaba por encima de cualquier mensaje programático. Y esa es la vía que marcará el arte de los años 50 de este grupo de inquietos autores que se convertirán en la punta de lanza del arte español haciendo suyos estos preceptos, aunque algunos de ellos provengan de la figuración.

Del mismo modo que la simbología musical, el arte no figurativo crea emociones en el espectador a partir de las emociones del autor. Quien contempla la obra necesita no tanto deducir un significado cuanto atender a su gesto, a su actitud, a su impulso, a partir del rastro a veces desconcertante que ha dejado el creador en la plasmación del cuadro. De este modo, la ausencia de forma consigue que esta quede suplida por algo, si bien evanescente y difícil de percibir, no por ello menos intenso. Antes de que esto deviniera en exceso y al final se acercase el arte a la mera abstracción por la abstracción, los pintores informalistas y particularmente quienes integran el grupo *El Paso*, procedieron a partir de una intensa reflexión sobre la tradición española y sobre las nuevas vías abiertas por las vanguardias, las históricas y las más estrictamente coetáneas.

Rafael Canogar, uno de los más destacados miembros de este grupo, pretende “encontrar nuevamente las verdaderas esencias de la pintura española de todos los tiempos”, lo que constituye el empeño de todos los componentes del grupo. Esa búsqueda recalará particularmente en la figura de Goya, un genio capaz de volcar en sus *pinturas negras* un mundo interior desasosegante a través de una sordidez y violencia marcada por los colores oscuros que destruyen en un giro espectral incluso la propia representación figurativa, acentuando con ello el horror y la angustia tanto por lo evocado como por lo representado. Línea en la que también se incardina un siglo después el genial expresionista José Gutiérrez Solana, autor de la joya literaria *La España negra*.

Manuel Viola definirá este arte como capaz de negar la vida por ser una alternativa a todo lo visto hasta entonces, incluso al propio arte. Por ello, siguiendo ese grito desgarrador del genio aragonés, los informalistas trabajarán en la misma línea, azotando el aburguesamiento y poniendo en primer plano la fuerza interior del creador. Consiguen con ello destruir el concepto tradicional de arte, pero solo tras haber reflexionado sobre el mismo y partiendo de un profundo conocimiento de la historia y de la teoría.

En este sentido, será esencial otro autor que, desde el ámbito catalán, se convertirá en el máximo adalid de este planteamiento: Antoni Tàpies.



MANUEL VIOLA. *Sueño goyesco* (Detalle).
Óleo sobre lienzo. 1960.

El fundamento sobre el que Tàpies crea una obra habitualmente alejada de la comprensión del gran público certifica su validez. Se trata de renunciar al mundo externo y a cuanto de horrendo hay en él para poder iniciar una verdadera investigación en el interior, hasta llegar a afirmar que “la obra es un simple apoyo de la meditación”. Un soporte de lo inidentificable, que sólo puede atisbarse mediante la sugestión. Aunque en algunos cuadros nuestra mentalidad racional nos permite ver trazas de una realidad, lo importante no será relacionarla con el mundo externo, sino con el interno. De hecho es difícil encontrar un espectador a quien la distribución de los colores o de las formas no le evoque una serie de imágenes en su mente, del mismo modo en que lo hace la música.

El soporte, por ello, es voluntariamente frágil. Se trata de una vía tremendamente sutil para expresar las emociones por su sensibilidad: haciendo acopio de cuanto habitualmente es rechazado o simplemente desatendido, se procede a dotarlo de un contenido simbólico, y cada textura, el grosor de los empastes, la consistencia de la tierra o de la tela, el arañazo en la superficie, es la única manera de expresar que lo inmaterial, lo que no se ve, se hace visible y tangible en el arte. Por ello, la idea y la plasmación material son elementos sensibles y susceptibles de ser modificados por las más leves intervenciones de ese mundo exterior que nos ha condicionado. De ahí que, en la apariencia de fealdad de estas obras, resida una profunda y compleja poesía, en todos los sentidos de la palabra.

Añadamos a todo ello un componente ético: frente a la idea común de que este arte se presta a la impostura, el sentido profundo, su

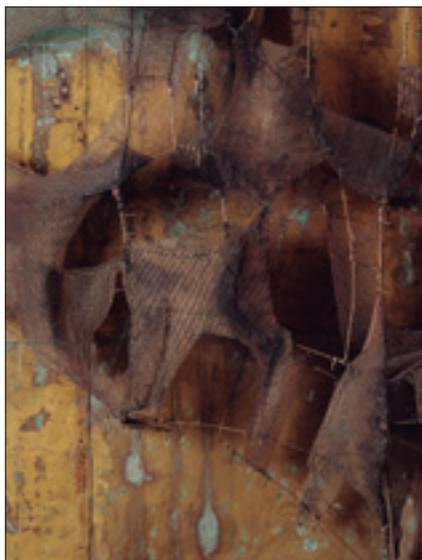
esencia, sólo se encuentra en la búsqueda de la verdad. El trabajo de estos autores, y de Tàpies en concreto, se despoja de los ropajes de lo superfluo para llegar al conocimiento puro. Así se explican elementos como la paleta de colores: son los colores del resultado de limpiar de cuanto artificial oculta la miserable naturaleza de la materia orgánica.

Quizá sorprenda recordar que estos movimientos abstractos y en concreto *El Paso*, se vieron amparados por el régimen franquista, lo que queda justificado por dos motivos: por un lado, demostraban que las tendencias extranjeras estaban calando en una sociedad que se quería más abierta y receptiva de lo que había sido hasta entonces, limpiando en cierto modo la imagen de España y así el pabellón español fue el verdadero protagonista de la Bienal de Venecia de 1958 gracias a la presencia de estos jóvenes creadores que se ponían insolentemente al mismo nivel de cuanto venía de otras latitudes. Por otro lado, la abstracción difícilmente podía ser atacada por el contenido político e ideológico, precisamente por esa distancia con lo identificable. Sin embargo, quienes así pensaban olvidaron que bajo la abstracción lo que encontramos es el símbolo, que a veces es la única forma de exteriorizar, aunque sea crípticamente, aquello más profundo y peligroso del artista. Por eso un grupo como *El Paso* tuvo una corta vida de apenas tres años, si bien los planteamientos de cada uno de sus integrantes se prolongaron en los años sucesivos con una obra igual de rica y sugestiva, teñida de componentes más personales pero sin renunciar a esa compleja y en ocasiones incomprendida búsqueda.



LUIS FEITO. *Cuadro 186* (Detalle). Óleo sobre lienzo. 1960.

LOS AUTORES DE LA EXPOSICIÓN



MANUEL RIVERA.
Metamorfosis - Conde Duque (Detalle).
Tela metálica sobre cobre. 1961.

Nuestras obras son útiles y, como dijo el poeta Paul Eluard, “somos necesarios”. Manuel Viola. *Papeles de Son Armadans*, 1959.

Al contemplar el arte abstracto con esa mirada limpia que sepa trascender la falta del referente real, es obligatorio sustituir el verbo *representa* por el verbo *sugiere*: estamos ante obras cuyo sentido radica en su sutilidad, en la experiencia personal del autor, y que se manifiesta al final en una lucha intensa para conseguir con los colores, los materiales, los matices, transmitir una impresión, un mundo interior, que muchas veces quedará incomprendido si no nos dejamos llevar por esa voluntad de ir más allá de la apariencia y si no entramos en las motivaciones del artista.

Por ello, uno de los mejores modos de encaminar la visita –aparte de la apreciación más personal y subjetiva del espectador que se deje llevar por la fuerza de las obras– es encontrar los puntos comunes y las divergencias que inspiran a autores tan complejos y con unas trayectorias personales muy marcadas, sobre los que proponemos algunas orientaciones.

ANTONI TÀPIES

Presenta una clara evolución en su pintura desde lo más puramente informalista hasta una suerte de arte signo-gráfico que halla en el deshecho la más pura espiritualidad universal. En esta exposición partimos de *Manta doblada sobre madera* (1968) que es uno de los mejores ejemplos de esta exposición de lo que la *pintura matérica* representó para Tàpies y para otros autores como Manuel Millares, pues con uso de materiales no considerados como preparados para el arte, consiguieron hacer obras como ésta a la que nos referimos que en el fondo pretende plasmar no



ANTONI TÀPIES. *Manta doblada sobre madera*.
Pintura y collage de tela sobre madera. 1968.

sólo diferentes texturas, sino extraer las propiedades artísticas de todo objeto, ya sea de uso cotidiano e incluso de desecho, pues lo artístico está en la mente de quien lo concibe como tal. De este modo Tàpies se vincula a movimientos en boga como el *Arte povera* italiano donde el objeto aparentemente inútil se cubre de significado al quedar integrado en la tela del cuadro. La obra de arte es capaz de asimilar y fagocitar todo cuanto le aporta significado.

Sin embargo, este camino concluye en los años 70 con un regreso a la tabla desnuda, en la que se inicia un camino de construcción de significados más simbólicos, como el de las palabras. Así *La comida está en la mesa* (1975) toma su nombre de las palabras del artista en la tela *El dinar és a taula*, proponiéndonos un festín sobre la *tabla* en una clara dilogía que juega con la provocación de lo que podría haber sido un bodegón, y aunque no lo será nunca, más de una vez aparecerá como tal en la mente de quien observe esta obra y lea la frase.

En *Set creus* (1996) por medio de los colores y las siete cruces insertas en un rostro humano que no nos dejan ver –proponiéndonos una reflexión sobre el dolor espiritual a la par que físico– Tàpies nos introduce en su universo simbólico, muchas veces representado por lunas, asteriscos, letras..., que no tienen por qué tener un significado fijo, sino dependiendo de la intención y del momento. Así, además de una escueta variedad cromática vista en el blanco y negro, colores característicos de la obra de este pintor, nos encontramos con siete cruces insertas en un rostro que pueden dar lugar a tantas interpretaciones como nos surjan, pues pueden ser símbolo de negación, de muerte, o incluso sacralización de la persona, entre otros.

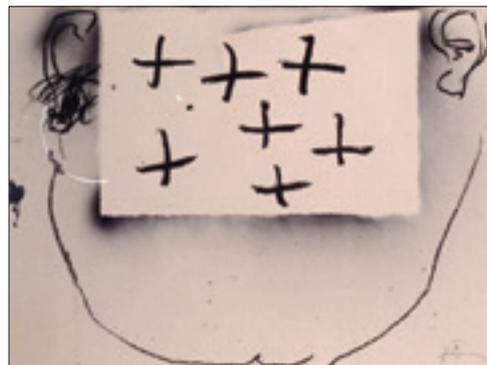
ANTONIO SAURA

Vinculado a los movimientos surrealistas de posguerra en Francia, se decanta por un método gestual muy cercano al expresionismo abstracto procedente de América, pero con un fortísimo componente simbólico. En su obra, podemos recorrer una constante sucesión de iconografías religiosas –la cruz, la santidad, la contemplación– vinculadas muchas veces con la tradición hispana. Mediante un cromatismo oscuro –blanco, gris, negro– consigue que el espectador renuncie a la imagen para quedarse con el tratamiento del espacio en su obra, no tanto aleatorio cuanto capaz de crear una nueva ubicación sensorial del espectador mediante muy pocos elementos.

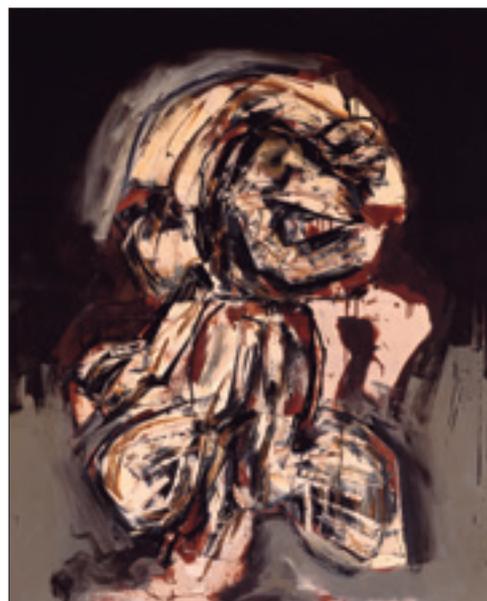
Rona/Duna (1956), *Tani* (1962) y *Vega* (1962) son cuadros pertenecientes a su serie de *Damas* iniciada en 1956, en los que a través del blanco y negro, representará a mujeres cuya figura descomponen a



ANTONI TÀPIES. *La comida está en la mesa*. Técnica mixta sobre lienzo. 1975.



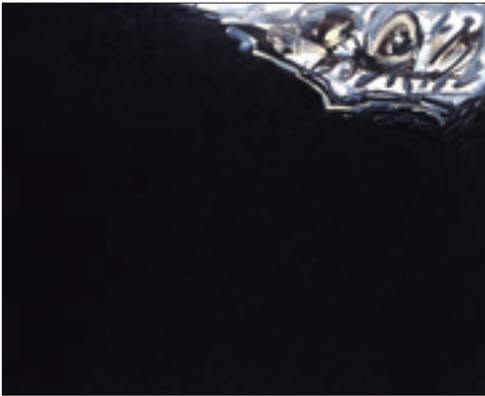
ANTONI TÀPIES. *Set Creus*. Pintura sobre cartón. 1996.



ANTONIO SAURA. *Tani*. Óleo sobre lienzo. 1962.



ANTONIO SAURA. *Vega*. Óleo sobre lienzo. 1962.



ANTONIO SAURA. *Perro de Goya*. Óleo sobre lienzo. 1985.

través de múltiples facetas, por lo que podemos entroncar estas obras con el propósito cubista de reflejar diferentes dimensiones y facetas del objeto a representar en un mismo plano. No obstante, entre *Rona/Duna* y *Tani* y *Vega* existe una diferencia notable que radica en que mientras en el primero difícilmente podemos extraer una figura humana de la imagen, en las siguientes *Damas* resulta relativamente sencillo, residiendo su importancia no tanto en la complejidad que aporta Saura a sus representaciones femeninas, sino en la que cobran por ser protagonistas únicas de estos tres cuadros y de toda una serie. De la saturación de *Duna/Rona* a las siguientes obras de 1962 vemos un salto esencial en Saura: de la más pura abstracción cuidadosamente meditada para evocar ese proceso de descomposición a la recuperación de una figuración en los retratos antropomorfos donde dibuja el reflejo del alma en los rostros: un alma desafortunada e irrecognocible, violenta y al mismo tiempo frágil.

Ese mismo espíritu, mediante un fondo monocromo que refleja la faceta más oculta de lo visible, es lo que continuará haciendo años después en obras como *Perro de Goya* (1985), obra de gran formato perteneciente a la serie *El perro de Goya* cuyos inicios datan de 1967 y que presenta una interpretación propia de *El perro*, *Perro semihundido*, una de las pinturas negras de Goya que ocuparon parte de los muros interiores de su casa la Quinta del Sordo, y que Saura calificó como “uno de los cuadros más bellos del mundo”. Posiblemente el fondo nebuloso que presenta la obra original, sirvió como base para este cuadro en su esquina superior izquierda.

MANUEL MILLARES

También proveniente del surrealismo, pronto se decantará por el tratamiento de los materiales con los que interactúa hasta que estos se convierten en los verdaderos significantes de su obra. Cartones, telas desgarradas, manchas densas, se convierten en la materia prima de una estética feísta que sin embargo encuentra un grado de equilibrio estético insospechado.

Cuadro 183 (1962) usa la arpillera que es un tejido generalmente muy grueso y poco depurado, que suele realizarse con las fibras más bastas del lino, cáñamo o yute, y que Millares usará entre 1960 hasta el final de su vida en 1972 como base de sus cuadros, o incluso pegada en estos, para aportar su textura. El cuadro se divide entre el blanco y el negro, intercalándose por medio de una cruz. Sin embargo, el verdadero protagonista de la obra, más allá de los significados que podríamos atribuirle, es el tejido y los relieves que forman las diversas superposiciones de materiales



MANUEL MILLARES. *Cuadro 183*. Técnica mixta sobre arpillera. 1962.



MANUEL MILLARES. *Triptico*.
Técnica mixta sobre arpillera. 1964.

Triptico, pertenece a un periodo –1962-1965– en el que Millares reflexiona sobre la realidad y la historia y donde se hacen más reconocibles los motivos, y juega con una de las formas clásicas de la pintura creando un diálogo lógico entre el panel central y los extremos, aunque el leitmotiv común sea una brutal torsión de la tela que, incluso, excede los límites esperados de la representación, rompiendo esa esperada armonía.

RAFAEL CANOGAR

Está representado en la colección por dos obras de un periodo en que ya ha dejado atrás el grupo El Paso, pero en donde aún vemos cómo quedan señas de identidad del mismo. Él mismo justificaba su alejamiento en los primeros años 60: *Fueron años de intenso trabajo y vitalidad. Consecuentemente con esa vitalidad no quise domesticar esas fuerzas. El informalismo me había permitido realizar obras de gran intensidad; muchas, pero no se puede repetir eternamente un desgarrado grito sin volverse retórico, fuera de tiempo cuando el contexto cambia.*

Ese agotamiento le llevará a recuperar una paleta cromática más amplia y un camino hacia la figuración que prefigura la estética pop, en la que recalará inmediatamente. Sin embargo, podemos ver en estas obras cómo la frontera entre figuración y abstracción es difusa. *Accidente* (1963) es una obra figurativa en la que podemos reconocer las formas de un camión y los restos de lo que podría ser un coche. El blanco roto, el sepia y el negro reflejan la crudeza de la escena de dos máquinas destrozadas y sin ningún conductor/pasajero dentro, lo que indica que ya ha pasado un tiempo desde la colisión. Un tiempo que se detiene en la mira-



RAFAEL CANOGAR.
Accidente. Óleo sobre lienzo. 1963.



RAFAEL CANOGAR. *Oráculo*.
Técnica mixta sobre lienzo. 1963.



MANUEL RIVERA. *Metamorfosis - Expolio*.
Tela metálica sobre aluminio. 1960.



MANUEL RIVERA. *Oráculo*. Tinta sobre papel. 1960.

da de otro espectador inmerso dentro del cuadro, pero al que no vemos, ya que la mancha de color azulada superpuesta al parabrisas del camión podría significar que la escena está siendo observada desde la luna delantera de otro coche, y que no es otra, que la misma vista que tiene el público que vea este cuadro.

En *Oráculo* (1963) los colores usados sirven para centrarnos en el tema plasmado. No hay formas definidas y parece que la complejidad de las predicciones del oráculo se centran en la parte superior con las formas intrincadas creadas por el blanco y negro, dando lugar a dos lecturas distintas, de derecha a izquierda, en la que el oráculo dirige sus predicciones hacia un color claro, o viceversa, en las que las profecías se dirigen hacia un lado oscuro. Lo que permite una diferente interpretación por parte del observador de este cuadro, entrando otros sentidos en juego e incluso su estado de ánimo.

MANUEL RIVERA

De él vemos una parcela del momento terminal de *El Paso* de modo que la cercanía entre los presupuestos de las tres obras presentadas es clara: aunque las diferencias sean significativas partiendo del formato y del soporte. En la obra de Rivera es clave la utilización de la tela metálica, con la que juega para conseguir efectos lumínicos y de textura imposibles en la tela convencional, y que la dotan de una cierta irrealidad al quedar artificialmente separada la mancha de color del soporte, lo que trasmite una sensación de evanescencia. Se percibe una clara evolución hacia la ampliación de la gama cromática, siempre bajo esa idea de mutabilidad y magia que ya los títulos *Metamorfosis* y *Oráculo*, lo cambiante y lo que trasciende el conocimiento humano, nos evocan. De hecho, las líneas que crean texturas y formas que el espectador quiere reconocibles, generan una tensión y un dramatismo compositivos que abordan directamente a ese mundo superior. Con formas parecidas a telas de araña, algo que se aprecia en *Metamorfosis/Expolio* (1960), y por medio del color –usado como medio de expresión por Rivera a partir de la década de los 60– que varía de unas zonas a otras repartiéndose a lo largo del soporte, Rivera intenta explicar visualmente el cambio, característica que se extiende a su serie de *Metamorfosis* iniciada en 1959.

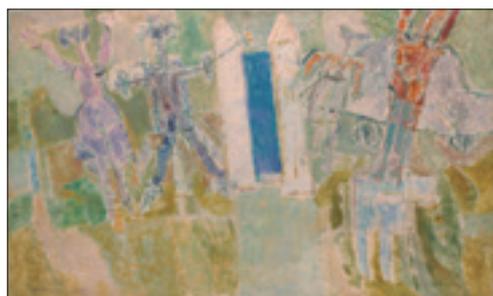
MANUEL MOMPÓ

Es acaso el autor de obra más figurativa de todos los autores presentes en la muestra, lo que lo distingue de la mayoría de sus compañeros de aventura informalista. Quizá se deba a la influencia que ejerció sobre él Paul Klee, cuyos rasgos de formas primarias, colores, y trazos infantiles hallan acomodo en un imaginario forjado en el academicismo precedente. De hecho, tanto en *Personajes* como en *Gente en el mercado* apenas requieren un esfuerzo interpretativo por parte del espectador, a pesar de lo cual no se oculta la estrecha convivencia entre lo abstracto y lo figurativo, creando una saturación que desmiente la apariencia de ingenuidad de su obra.

Gente en el mercado (1962) se inscribe dentro de la etapa de descomposición de las figuras de Mompó, y su elemento predominante es la claridad del fondo que asemeja la luz de ese mercado en el que se sitúan las figuras de una forma aleatoria, entre las que podemos intuir personas y las mercancías a la venta, como un pescado en la zona superior izquierda, representando en cierta forma el movimiento propio de una lonja. Este lienzo contrasta con *Personajes* (1959), donde todavía podemos observar figuras más o menos claras, así como en el uso del color.



MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ.
Gente en el mercado. Óleo sobre lienzo. 1962.

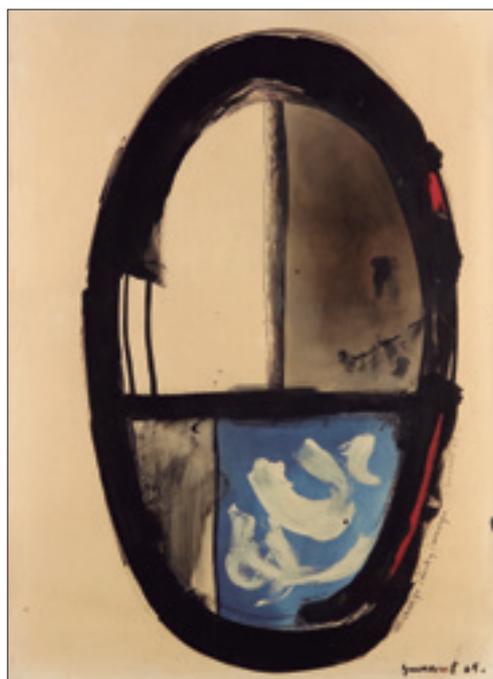


MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ.
Personajes. Óleo sobre lienzo. 1959.

JOSEP GUINOVART

Interesado en el Informalismo desde 1958 su planteamiento es el del intelectual que trata de reflejar cuantas influencias inciden en su pensamiento desde cualquier ámbito mediante la creación plástica, de lo que deriva la clara personalidad individual presente en su obra, ajena a los constreñidos marcos del grupo y que aspira a una crítica de la sociedad al amalgamar técnicas y materiales. Figuras reconocibles pero de compleja interpretación, clara división entre colores y texturas, presencia del espacio vacío frente a la saturación, son rasgos que encontramos en las obras de la colección.

Ovalo (1965) es una muestra de la etapa en que comenzará a mostrar una textura gruesa, tanto en la pincelada como en la densidad de la pintura en el lienzo, repitiéndose a lo largo de sus cuadros dos figuras principales: las ventanas y los óvalos. Óvalo dividido en varios espacios que en este caso contiene una figura que da lugar a diversas interpretaciones que pueden ir desde el vientre materno, hasta una pequeña reproducción al estilo de Guinovart de una de las figuras del *Guernica* (1937) de Picasso, por la que se vio muy influido, dados los colores usados que varían en la escala de los grises.



JOSEP GUINOVART. *Ovalo*.
Acrílico sobre lienzo. 1965.



LUIS FEITO. *Pintura 607*. Óleo sobre lienzo. 1968.



JOSÉ GUERRERO. *Exilio*. Óleo sobre lienzo. 1970.



JOSÉ GUERRERO. *Negro Carbón*. Óleo sobre lienzo. 1989.

LUIS FEITO

Es quizá el autor que muestra un mayor contraste entre sus propias obras y la de los demás integrantes. Esto se debe en parte a que en los años en que se gesta *El Paso* desarrolla su obra en París, asimilando los presupuestos del automatismo y dando la supremacía a la textura.

Cuadro 186 nos muestra la cercanía con los presupuestos de *El Paso* en el uso del negro y blanco para crear un espacio onírico y casi orgánico, donde las formas se generan por un dinamismo que parece dotar de vida propia a la obra. Mientras *Pintura 607* (1968) es un cuadro de gran formato que puede ser contemplado desde lejos, para tener una visión completa o incluso en las partes en las que queda dividido por colores. En este último hay una característica propia de Feito, como es la incorporación del rojo como color de contraste, cuya violencia es, si cabe, mayor que la de los oscuros colores predominantes en su paleta hasta entonces, y que se convierte en el sustento de sus figuras en negro y ocre, rompiendo la dualidad de la obra y requiriendo una interpretación por parte del espectador que el título, meramente numérico, se empeña en evitar dejando a la libre interpretación el significado de esta.

JOSÉ GUERRERO

La obra presente en la exposición también es tardía, puesto que nos encontramos ya con un Guerrero que ha regresado a España después de su formación artística en Estados Unidos, donde se emparenta con el expresionismo abstracto imperante en los años 50. Por tanto ha encontrado ya la tierra perdida que había sido el objeto de gran parte de su obra. Además, conoce el trabajo de sus compatriotas y percibe las nuevas vías por las que se han encaminado lo que coincide con su espíritu innovador. Sin embargo es significativo el título de su obra *Exilio* (1970) que manifiesta la persistencia en la memoria de esa experiencia vital, aunque vista desde una nueva perspectiva estética que se extiende a toda la serie de *Fosforescencias*, piezas que en los años 70 realiza sobre un objeto tan humilde y cotidiano como evocador del orden, del ritmo: las cerillas. Este objeto, con el sucederse de los años, va dejando espacio a la gran mancha de color, siempre asaltada por alguna intervención que aparentemente rompe la uniformidad, como en *Rojo Málaga*, que refleja espacios o ambientes, aunque poco a poco se irá despojando de cualquier interpretación ajena al propio color, construyendo paisajes meramente con lo que de energía e inspiración ofrece este, como sucede también en *Negro de carbón* (1989).

MANUEL VIOLA

Hace una apuesta decidida por la autonomía del arte, capaz de expresar emociones e ideas, acudiendo para ello tanto a la extrema libertad de las formas como al profundo anclaje en una tradición cultural que la justifica.

La radicalidad con que aparecen trabajados los blancos y negros en su *Sueño Goyesco* (1960) engarza con esa devoción por la pasión exacerbada del pintor aragonés que había caracterizado el feneciente grupo *El Paso*. De hecho, se trata de un estallido de luz en la más profunda oscuridad, invirtiendo el concepto tradicional de la pintura sobre el lienzo blanco, que se abre en trazos a la vez violentos y sutiles, y creando una apariencia espectral que alude estética y emocionalmente a la pintura negra goyesca. En este caso, inspirado en la serie de los *Caprichos* de Goya, Viola reinterpreta *El sueño de la razón produce monstruos* partiendo de una mancha de color central en tonos claros sobre un fondo oscuro, y que provoca cierta inquietud debida al dinamismo de la expansión desde el centro del lienzo hacia los bordes de éste, como si uno de los búhos del grabado original estuviera expandiendo sus alas. No obstante, esta figura central podría asemejarse a cualquiera de los animales alados o incluso al macho cabrío presentado a lo largo de la serie *Caprichos*.

Pronto esos claroscuros se tiñen de ocre y rojizos, como en las otras obras, en que Viola ha evolucionado hacia un tenebrismo y barroquismo en consonancia con toda una línea de la esencia histórica, y que acude a alguno de los motivos esenciales del imaginario español: el Quijote y el arte flamenco. De hecho, *Don Quijote* (1966) es quizá una de las muestras más sugerentes del arte de Viola, por la saturación de manchas que crean una lectura más cercana a su referente, apareciendo el espectro de los paisajes y los personajes de la obra cervantina en un torrente de luz y movimiento. Por el contrario *País de Soleá* (1971) vuelve a situarnos en esa oscuridad imperante sobre la cual el rojo de la pasión se abre creando un espacio en tensión, hostil en su cercanía.

LUCIO MUÑOZ

En los años 60, Lucio Muñoz se había caracterizado por una intervención violenta en el cuadro, tanto creando con los colores más oscuros como deconstruyendo su superficie, lo que devenía finalmente en un entramado de exacerbada gravedad. Y aunque la evolución posterior lo lleva por diversas técnicas, lo cierto es que casi siempre hay una



MANUEL VIOLA. *Don Quijote*.
Óleo sobre lienzo. 1966.



MANUEL VIOLA. *País de soleá*.
Óleo sobre lienzo. 1971.



LUCIO MUÑOZ. *Silius y la noche*.
Técnica mixta sobre tabla. 1975.

violencia subyacente tanto en la forma como en la idea que sustenta el cuadro. Sin embargo, en los años 70 Lucio Muñoz recupera la idea de la figura orgánica, y *Silius y la noche* responde a esa tendencia coincidente con un cierto interés por los temas *paraclásicos* y por la evocación de nombres sugerentes de entidades de un pasado inventado, como *Metis*, *Talus*, *Krampertiscos* y otros, que configuran una mitología personal de seres de difusa entidad incluso en su misma esencia: de hecho, es difícil identificar la naturaleza de la figura representada en el cuadro. Además, la cierta claridad de los tonos empleados desmiente paradójicamente la noche evocada.



FRANCISCO FARRERAS. *Sin título*.
Técnica mixta sobre lienzo. 1959.

FRANCISCO FARRERAS

Durante los años de *El Paso* mostrará un gran interés por el trabajo con estructuras geométricas y con materias gruesas. Resultado de ello es *Sin título* (1959) que podría inscribirse dentro del expresionismo abstracto por sus grandes manchas de color, en este caso de la gama cálida, que apelan al interior del artista a la hora de su composición, y que quiere provocar la impresión individual de aquel que lo contempla. Sensaciones que pueden ir desde la relajación visual dada la sencillez del lienzo, hasta la búsqueda de respuestas para dar un significado más profundo. Esta obra se encuadra entre los primeros años de un artista heterogéneo cuya obra irá evolucionando hacia un interés por los *collages* y la madera como soporte.



DARÍO VILLALBA. *Torso Femenino*.
Técnica mixta sobre lienzo. 1966.

DARÍO VILLALBA

Desde sus comienzos siente una gran preocupación por la capacidad de la pintura para reflejar la realidad y de que la realidad quede reflejada en la pintura. De ahí su interés por la relación simbiótica entre pintura y fotografía, en cuyo uso será uno de los pioneros. Sin embargo, su evolución y su estancia en Harvard lo llevan a conocer otras estéticas, como las que refleja durante los años 60 en las series *La Duquesa de Alba* y *Fósiles, torsos y huellas*.

Torso femenino (1966) es uno de los ejemplos de *pintura matérica* a medio camino entre la figuración y la abstracción, en el que la atención recae sobre ese torso de mujer de textura rugosa en un color marrón que resalta sobre la oscuridad del fondo.

¿SABÍAS QUE...

- La primera exposición en la que participó Antoni Tàpies fue en 1948 en el I Saló d'Octubre de Barcelona, el mismo año en que conoció a Joan Miró con quien entabló una gran amistad. Sin embargo, su primera muestra individual no llegó hasta 1950 en las barcelonesas Galeries Laietanes.
- El uso de las telas de arpillera en la obra de Manuel Millares, nacido en Las Palmas de Gran Canaria, es una evocación de los tejidos en los que se envolvían a las momias de los *guanches*, población originaria de las Islas.
- Parte de la obra de Rafael Canogar se vio influida por la *Action Painting*, corriente y a su vez técnica pictórica usada por el expresionismo abstracto estadounidense que busca reflejar diferentes sensaciones a través de los materiales usados en el lienzo que tienden a formar diferentes texturas y relieves.
- Antonio Saura no tuvo una formación académica en el campo del Arte, sin embargo, por medio de su profundo conocimiento de la obra de Velázquez y sobre todo de Goya, gestará el imaginario de sus pinturas. Destaca su nombramiento como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras por el Ministerio de Cultura Francés en 1981, entre otros muchos reconocimientos a su carrera artística.
- Manuel Viola nació en 1919 en Zaragoza como José Viola, sin embargo cambiará su nombre por el de *Manuel* en 1940 ya exiliado tras la guerra civil española en Francia, donde conocerá a Picasso –otro de los referentes de los artistas adscritos a *El Paso*– con quien trabará amistad.

RELACIONA ESTOS CONCEPTOS:

- | | |
|-------------------|--------------------------------|
| 1. Fauvismo | 1. Sigmund Freud |
| 2. Arte abstracto | 2. Zurich |
| 3. Cubismo | 3. Picasso |
| 4. Dadaísmo | 4. Arte figurativo |
| 5. Futurismo | 5. Vanguardia española |
| 6. Surrealismo | 6. Henri Matisse |
| 7. Ultraísmo | 7. Admiración por las máquinas |

Soluciones: 1-6, 2-4, 3-3, 4-2, 5-7, 6-1, 7-5

RELACIONA ESTOS CONCEPTOS SOBRE LOS AUTORES DE LA EXPOSICIÓN:

- | | |
|--------------------|---------------------------------|
| 1. El Paso | 1. Arte <i>povera</i> |
| 2. Tàpies | 2. Paul Klee |
| 3. Saura | 3. Informalismo |
| 4. Manuel Millares | 4. <i>Accidente</i> |
| 5. Rafael Canogar | 5. <i>Sueño goyesco</i> |
| 6. Manuel Viola | 6. Telas desgarradas, feísmo... |
| 7. Manuel Mompó | 7. Serie El perro de Goya |

Soluciones: 1-3, 2-1, 3-7, 4-6, 5-4, 6-5, 7-2

BIBLIOGRAFÍA

Arte para un siglo. III. Abstracciones-Figuras 1940-1975. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2004.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Tàpies*. Barcelona, Omega, 1999.

HESS, Barbara y UTA Grosenick: *Expresionismo abstracto*. Colonia-Madrid, Taschen-El País, 2008.

ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*. 1925.

Pintura española de vanguardia (1950-1990). Madrid, Visor-Fundación Argentaria, 1998.

Puentes a la abstracción. 50 años del grupo El Paso. Logroño, Cultural Rioja, 2006.



ANTONI TÀPIES. *Cuatro paquetes de paja*. Técnica mixta sobre lienzo. 1969.



**Gobierno
de La Rioja**

Educación, Cultura
y Turismo

© MUSEO DE LA RIOJA

Textos: Ricardo Mora de Frutos y Penélope Ramírez Benito.

Fotos: Colección Yera.

Obras: Colección Yera. Madrid.

Desarrollo Gráfico: REPROESTUDIO, S.A.

Imprime: GRÁFICAS SAN MILLÁN, S.A.L.

Dep. Legal: LR 284-2014 I.S.B.N.: 84-87-209-97-1