



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

# ESTUDIO COMPARADO DEL INFORMALISMO EN ITALIA Y ESPAÑA

Amaia Alonso Sánchez

Grado en Historia del Arte, 2015-2016

Departamento: Historia del Arte y Música

Tutora: Miren Eukene Martínez de Lagos Fernández

## ÍNDICE

Resumen.....	3
Introducción .....	3
Estado de la cuestión.....	5
Origen y evolución del Informalismo .....	7
Informalismo en Italia y España .....	9
Lucio Fontana y Alberto Burri en Italia.....	15
Luis Feito y Manolo Millares en España .....	21
Conexiones, similitudes y diferencias .....	28
Conclusiones.....	29
Bibliografía .....	30
Web grafía.....	32

## **RESUMEN**

Este trabajo se centra en la realización de un estudio comparado del Informalismo en Italia y España, con el objetivo de analizar el papel que jugó Italia en el desarrollo de la carrera profesional de los informalistas españoles y las posibles influencias que los italianos ejercieron sobre ellos.

En primer lugar se han analizado las características generales del Informalismo y se ha realizado un breve estudio de su origen y evolución en Europa señalando los principales focos en los que se desarrolla esta tendencia -foco mediterráneo y norte de Europa- y nombrando a los artistas principales. A continuación se explica el contexto en el que se desarrolla el Informalismo en Italia y España, analizando los principales grupos informalistas que surgen en ambos países: Espacialismo y Grupo Nuclear en Italia y *Dau al Set* y El Paso en España. Ante la extensión del tema se ha optado por centrar el análisis en la obra de dos artistas italianos: Lucio Fontana y Burri, que llevan a cabo un informalismo «espacialista» y un informalismo matérico respectivamente, y de dos artistas españoles: Luis Feito y Manolo Millares, vinculados a la vertiente matérica del informalismo.

Por último y con el objetivo de establecer los nexos en común de su obra se abordan aspectos concretos como el interés por lo matérico y la arpillera en Burri y Millares, la tendencia por la superación de la superficie del lienzo en Fontana y Millares, la predilección por el vacío en Fontana, Millares y Feito o la estética sideral en Fontana y Feito.

## **INTRODUCCIÓN**

Desde mediados del siglo XVII los artistas españoles más aventajados completaron su formación académica realizando un viaje a Italia, el denominado *Grand Tour*. Este viaje de formación podían hacerlo o bien por su cuenta, costeándose ellos mismos el viaje o gracias a una pensión artística. En muy limitadas ocasiones este viaje era sufragado por un mecenas. Los estudiantes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tenían la posibilidad de concursar para obtener una pensión con la que se podían costear dicho viaje de estudios a Roma, que en esos momentos era el centro cosmopolita con el que todo artista soñaba. A partir de la fundación de la Escuela de Bellas Artes en Roma, en 1873 por don Emilio Castelar, grandes artistas españoles

accedieron a los programas de beca que les permitieron estudiar en Roma<sup>1</sup>. Todo esto nos indica la extensa relación cultural que ha tenido España con Italia, y más concretamente, lo que ha significado Italia para los artistas españoles: el centro cultural por excelencia al que ir a formarse.

Sin embargo, con el desarrollo de las Vanguardias a finales del siglo XIX, algunos pintores españoles sintieron la necesidad de imbuirse de la vida bohemia parisina, del ambiente de los Salones y de los círculos de arte en los que se respiraba plenamente la modernidad, lo que les llevó a sustituir Roma por París. En los años finiseculares Roma y París se convirtieron en dos ciudades rivales, los artistas más conservadores siguieron eligiendo como destino Italia, pero los pintores más modernos no dudaron en elegir como destino Francia, y a la larga parece que París ganó la batalla<sup>2</sup>.

A finales de los años cincuenta del siglo XX Italia volvió a jugar un papel decisivo en el desarrollo de la carrera profesional de una joven generación de artistas, artistas que conformaron la vanguardia artística española en su vertiente informalista. No obstante, París siguió siendo el centro artístico de referencia.

Para los jóvenes españoles informalistas Italia se convirtió en un trampolín hacia Europa, debido principalmente al carácter internacional que adquirió la Bienal de Venecia en esta época, pero también porque muchos de los artistas que expusieron en la Bienal de Venecia más determinante para la proyección internacional de la vanguardia española, que como veremos fue la de 1958, ya estaban exponiendo en Italia desde años atrás. «José Guinovart, con exposiciones colectivas en Florencia (Número, 1950) y Trienal de Milán (1951); Rafael Canogar había inaugurado ya una exposición individual en Florencia (Número, 1955); Luis Feito ya había estado en la bienal de 1956, y luego en el Premio Lisone (Milán) de 1957; el Primer Premio Internacional ENIT (Roma) había sido para Joaquín Vaquero Turcios (1952); Juan José Tharrats y Vicente Vela habían realizado sendos viajes de estudio por Italia»<sup>3</sup>; Antonio Saura había realizado dos exposiciones colectivas en las galerías Il Gesto (Milán, 1955) y Spazialismo

---

<sup>1</sup> BONET CORREA, A., «La Real Academia de Bellas artes de San Fernando y su Museo», en González de Amezúa, M.; Círuelos, A.; Fernández, L.; Recio, R. M. (coord.), *Real Academia de San Fernando. Madrid*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012, p. 19 y ss.

<sup>2</sup> BONET CORREA, A., *Ob. cit.*, p. 29 y ss.

<sup>3</sup> SANZ, L., «La vanguardia española del informalismo a la generación del 51: Diálogos con Italia» en Branciforte, L. (Ed.), *Acción política y cultura 1945-1975: Italia y España entre el rechazo y la fascinación*, Madrid, Dykinson, S.L., 2014, p. 214

(Génova, 1956); y Antoni Tàpies había realizado una exposición individual en la Gallerie dell’Ariete (Milán, 1958) y tenía obra en el Museo de Arte Moderno de Venecia<sup>4</sup>. Por lo que los informalistas españoles ya tenían contacto con las galerías de arte en Italia, incluso habían ganado premios italianos, y su obra ya era conocida en el ambiente artístico italiano.

Esto nos hace pensar que el contacto entre los informalistas españoles y los italianos ya existía y que en cierta medida, los jóvenes pintores informalistas españoles, algo aislados del contexto vanguardista europeo por la política cultural franquista, pudieron tomar como referencia las obras de los informalistas italianos.

Mi objetivo en este trabajo es realizar un estudio comparado del Informalismo en Italia y España para estudiar el posible papel que jugó Italia en el desarrollo de la carrera de una joven generación de artistas españoles y las posibles influencias que los artistas italianos pudieron ejercer sobre los españoles. Para ello he seleccionado dos artistas italianos: Lucio Fontana y Alberto Burri, que encarnan el informalismo «espacialista» y el informalismo matérico respectivamente; y dos artistas españoles: Luis Feito y Manolo Millares, a los que se les vincula con la vertiente matérica del informalismo, aunque en el caso de Feito con un matiz mucho más sutil. Con el objetivo de acotar el trabajo me voy a centrar en el periodo que va desde finales de los años cuarenta hasta mediados de los sesenta.

## **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

El Informalismo surge en Europa justo antes de finalizar la Segunda Guerra Mundial, en un periodo al que Valeriano Bozal ha denominado «el tiempo del estupor»<sup>5</sup>, ya que la sensación colectiva que vivía la sociedad que había sufrido tal catástrofe se debía parecer bastante al estupor. Es justamente en esta época de crisis, de muerte, de destrucción y desolación, cuándo la pintura informe se adueña de la superficie del cuadro y aflora ese tipo de arte que el crítico francés Michel Tapié denominó *Art Informel* en 1951, aunque también utilizó el término *Art Autre*, término

---

<sup>4</sup> SANZ, L., *Ob. cit.*, p. 215

<sup>5</sup> BOZAL, V., *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Siruela, 2004, p. 13

que implica una ruptura con el arte tradicional y con las manifestaciones de las primeras vanguardias<sup>6</sup>.

Coincide en el tiempo con el desarrollo del Expresionismo Abstracto norteamericano y en múltiples ocasiones se ha descrito el Informalismo como la versión europea de esta tendencia. Sin embargo, el contexto en el que se desarrollan es completamente distinto. Valeriano Bozal considera que la diferencia entre el Informalismo y la primera vanguardia norteamericana radica en «ese estupor ante los acontecimientos que»<sup>7</sup>, en su opinión, «es decisivo para comprender la época»<sup>8</sup>.

Como señaló Umberto Eco en 1985 «informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación»<sup>9</sup>. Es decir, el Informalismo no trata de negar la forma, sino simplemente de romper con las formas clásicas empleando procesos de creación y destrucción con los que alcanzar la verdad, objetivo primordial de la obra de arte según los postulados existencialistas.

En ocasiones se ha definido el Informalismo como un movimiento sin principios, ni parámetros formativos. No obstante, no es un movimiento que surja de la nada. Juan Eduardo Cirlot, ya en 1957, citaba una serie de fenómenos pictóricos situados a lo largo del tiempo que de alguna manera habían ayudado al nacimiento del Informalismo. Afirmaba que artistas como Jean Dubuffet o Karel Appel habían tomado la impronta del arte prehistórico, del Barroco el interés por la materia *per se* y por lo «informe místico», del Impresionismo la fragmentación y el incremento de la pasta pictórica. Y nombraba también al Romanticismo, Dadá y al Surrealismo<sup>10</sup>.

Por otro lado, el crítico francés Michel Tapié señaló que las raíces del Informalismo debían buscarse en Dada, que, según él, había actuado como una *tabula rasa*, lo que había posibilitado que floreciesen experiencias innovadoras. Es evidente que Tapié supo ver los puntos de convergencia de ambos movimientos: los dos

---

<sup>6</sup> Dubuffet quiso romper con el marco institucional del arte definiendo con el término *Art Brut* un tipo de arte llevado a cabo por amateurs, niños o enfermos mentales. CIRLOT, L., *Historia universal del arte: últimas tendencias*, Barcelona, Planeta, 1993, p. 26

<sup>7</sup> BOZAL, V., *Ob. cit.*, p. 15

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> ECO, U., *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 218

<sup>10</sup> CIRLOT, J. E., *El arte otro: Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 16 y ss.

surgieron durante un conflicto bélico<sup>11</sup>, lo que quizás motivo a los artistas a buscar nuevas soluciones e introducir en el campo artístico múltiples materiales innovadores. Lourdes Cirlot<sup>12</sup> matiza estas conexiones, señalando que Dada surgió como un movimiento antiartístico, con una actitud nihilista; y advierte que los informalistas siempre consideraron que sus obras eran artísticas.

## ORÍGEN Y EVOLUCIÓN DEL INFORMALISMO

Los antecedentes propiamente dichos del Informalismo debemos situarlos en la abstracción de la primera etapa de Kandinsky, quien realizó sus primeras improvisaciones abstractas entornó a 1913<sup>13</sup>, «basadas en una libertad máxima, en las que atractivos colores contrastados eran, junto a líneas de trazo irregular y manchas, los únicos protagonistas»<sup>14</sup>. Es justamente esta libertad máxima lo que hereda el Informalismo. Del Dadaísmo toman el empleo de materiales extrapictóricos y del Surrealismo el automatismo psíquico, el cual superan.

Gran parte de los artistas que se adhieren a esta tendencia vivieron en el exilio, algunos estuvieron en campos de concentración y otros lucharon en la Segunda Guerra Mundial. Esta situación les llevó a la destrucción de la técnica pictórica tradicional y al abandono de los modelos formales tradicionales, que limitaban su espontaneidad y expresividad. Emplearon la materia para proyectar sus vivencias, trabajando en su construcción y destrucción.

Por lo general, los artistas informalistas comparten dos ideas fundamentales: el interés por la abstracción (no geométrica) y la valoración de la materia por encima de la forma. Abandonaron la calidad imitativa de la pintura, usando la mancha, el gesto, el signo para exaltar la materia en sí misma. Muchos artistas añadieron a los pigmentos un sinfín de materiales extrapictóricos con el objetivo de animar el magma matérico, que fue aplicado con el pincel, brochas, espátulas o la técnica del *dripping* (goteo)<sup>15</sup>. Emplearon infinitud de soportes y en ocasiones los destruyeron con el objetivo de

---

<sup>11</sup> Primera Guerra Mundial (Dada) y Segunda Guerra Mundial (Informalismo)

<sup>12</sup> CIRLOT, L., *Historia universal del arte...*, Ob. cit., p. 28

<sup>13</sup> Una acuarela de Kandinsky, fechada en 1910, fue considerada la primera obra abstracta moderna. Sin embargo, se sabe que Kandinsky fechaba sus trabajos años más tarde de haberlos terminado y algunos especialistas, basándose en los propios escritos del artista, han considerado que en esta acuarela se equivocó en tres años. BLOK, C., *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 21

<sup>14</sup> CIRLOT, L., *Historia visual del arte: las últimas tendencias pictóricas*, Barcelona, Vicens Vives, 1990, p. 6

<sup>15</sup> CIRLOT, J. E., *Informalismo*, Barcelona, Omega, 1959, p. 9 y ss.

superar el espacio pictórico. El objetivo era mostrar una realidad inadvertida, recóndita que se encontraba en el mundo interior del artista y pretendía ser presentada al espectador como expresión del alma y del universo en sí mismo<sup>16</sup>.

Desde el principio se presentó como un movimiento muy heterogéneo, lo que ha posibilitado definir diferentes vertientes o subtendencias: abstracción lírica, pintura matérica, pintura sígnico-gestual, tachismo y pintura espacialista. El Informalismo en sus diferentes vertientes se extendió por toda Europa diferenciándose dos focos fundamentales: el área del mediterráneo y el norte de Europa, donde destaca el grupo Cobra. Y se desarrolló fundamentalmente entre 1945 y principios de los sesenta, momento en el que se consideró que se había agotado el lenguaje informalista.

Se ha considerado que los pioneros del Informalismo fueron los artistas franceses Jean Dubuffet y Jean Fautrier, quienes en torno a 1944 realizaron una serie de obras en las que el empaste se convertía en el protagonista principal. De Fautrier destaca su famosa serie *Otages* (rehenes) que André Malraux, novelista y político francés, definió como «jeroglíficos de dolor»<sup>17</sup>, ya que habían nacido de la experiencia de oír cómo los prisioneros eran fusilados por los soldados alemanes en el exterior de un hospital psiquiátrico donde Fautrier estuvo escondido durante la guerra<sup>18</sup>. Para Anna Moszynska la textura de estas obras «sugiere asociaciones con la carne humana»<sup>19</sup>.

Jean Dubuffet con sus series *Hautes Pâtes* y *Texturologies* contribuyó a ampliar considerablemente la variedad de materiales extrapictóricos que se incluían en los empastes. Destaca por haber contribuido con sus escritos a la teorización del Informalismo y por haber acuñado el término *Art Brut* para designar un tipo de manifestaciones artísticas llevadas a cabo por personas que se encuentran fuera del marco institucional del arte: amateurs, niños o enfermos mentales<sup>20</sup>.

En París en esta época trabajaron multitud de artistas entre los que destacan: los pintores franceses George Mathieu y Pierre Soulages, los alemanes Hans Hartung y Wols, los rusos Nicolas de Stäel y Serge Poliakoff y el francocanadiense Jean-Paul Riopelle. También los pintores estadounidenses Mark G. Tobey y Sam Francis que

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Citado en CIRLOT, J. E., *Informalismo, Ob. cit.*, p. 8

<sup>18</sup> MOSZYNSKA, A., *El arte abstracto*, Barcelona, Destino, 1996, p. 124

<sup>19</sup> MOSZYNSKA, A., *Ob. cit.*, p. 124

<sup>20</sup> *Ibid.*



trabajaron en Europa y que conformaron el foco mediterráneo. A este núcleo debemos añadirle los pintores informalistas italianos y españoles de los que hablaremos en el siguiente apartado.

Dentro del foco del norte de Europa destaca el grupo Cobra (1948-1951) que se fundó en París. Sus miembros más significativos fueron el pintor danés Asger Jorn, el poeta belga Christian Dotremont y los pintores holandeses Constant, Corneille y Karel Appel. En 1949 se unió al grupo el pintor belga Pierre Alechinsky. Los miembros más significativos del grupo por la calidad de su pintura fueron Alechinsky, Appel y Jorn, que transformó el automatismo psíquico surrealista en automatismo físico.

El grupo Cobra desde una ideología marxista apostó por lo colectivo, propugnó un rechazo a la cultura occidental y se interesó por el primitivismo y por lo que Kandinsky y Franz Marc, en su famoso almanaque<sup>21</sup>, habían denominado las formas auténticas de arte. En este sentido se interesaron por Picasso, Miró y Klee.

Publicaron la revista *Cobra* y el boletín de noticias *Le Petit Cobra*. Sus obras rompen con la dicotomía entre figuración y abstracción mediante trazos espontáneos y manchas abstractas que al combinarlas con los elementos figurativos recuerdan la estética mironiana<sup>22</sup>.

## **INFORMALISMO EN ITALIA Y ESPAÑA**

La historia italiana del siglo XX es realmente abrumadora por el sinfín de conflictos bélicos<sup>23</sup> en los que se vio inmersa, por no hablar del ascenso del fascismo en 1922, dictadura que se prolongó durante veintitrés años y que sólo fue depuesta al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando la Alemania Nazi, que había ocupado Italia, se rindió ante las tropas aliadas y la Resistencia partisana<sup>24</sup> y Mussolini y su amante, Clara Petacci, fueron asesinados al tratar de huir<sup>25</sup>.

La sociedad italiana salió de esta espiral profundamente herida y mientras el país se iba recuperando, los artistas italianos trataron de salir del aislamiento cultural en el

---

<sup>21</sup> *El almanaque del Jinete Azul* escrito por Kandinsky y Franz Marc en 1912

<sup>22</sup> CIRLOT, L., *Historia universal del arte...*, *Ob. cit.*, p. 45

<sup>23</sup> Guerra de Libia (1911-12), entrada en la Primera Guerra Mundial en 1915, apoyo a Franco en la Guerra Civil española en 1936, entrada en la Segunda Guerra Mundial en 1940

<sup>24</sup> Movimiento armado de oposición al fascismo que tenía el objetivo de deponer la República de Salò (el último resquicio del gobierno fascista de Mussolini) y expulsar a las tropas de ocupación Nazi.

<sup>25</sup> HEARDER, H., *Breve historia de Italia*, Madrid, Alianza, 2003, p. 309

que estaban inmersos. El régimen fascista había intentado difundir una estética oficial, que aunque no había obtenido el éxito esperado, había dejado una situación cultural de atraso que ahora se intentaba resolver<sup>26</sup>. No obstante, la puesta al día de los artistas no obtuvo la bienvenida esperada y cuando en torno a 1947 surgieron experiencias artísticas innovadoras, fueron recibidas con desconfianza y oposición y sólo consiguieron ver la luz gracias a que los artistas, siguiendo la tradición de las vanguardias históricas, se organizaron por su cuenta redactando manifiestos y promoviendo exposiciones<sup>27</sup>.

A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, entre una amalgama de lenguajes «caducos»<sup>28</sup>, surgieron en Italia dos movimientos informalistas que revolucionaron la cultura milanesa: el Espacialismo y el Grupo Nuclear<sup>29</sup>.

El Espacialismo surgió de la mano de una de las personalidades más ricas del panorama artístico italiano del siglo XX: Lucio Fontana, artista polifacético con una variedad de obra realmente apabullante que se desliza entre la escultura, la cerámica, la pintura y las instalaciones. Trabajó a medio camino entre su Argentina natal y el país de su infancia, Italia, donde se sumergió en el arte espacial.

En 1946 en Buenos Aires fundó la Academia Altamira, que se convirtió en punto de encuentro y exposiciones de jóvenes artistas vanguardistas. En este ambiente surgió el *Manifiesto Blanco* (1946), que fue redactado por Fontana en colaboración con sus alumnos -aunque sólo está firmado por ellos-. En él quedaron reflejadas sus inquietudes artísticas. Abogaban por «un arte en posesión de valores propios». Consideraban que se requería «la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música». Para realizar «un arte mayor acorde con las exigencias del espíritu nuevo», ya que «las antiguas imágenes inmóviles no satisfacían las apetencias del hombre nuevo formado en la necesidad de la acción»<sup>30</sup>. Y reivindicaban el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y el espacio, como suma de los elementos

---

<sup>26</sup> VERZOTTI, G., «La obra en cuestión», en Celant, G., Gianelli, I. (Coord.), *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra* [catálogo de exposición], Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1990, p. 167

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Fronte Nuovo delle Arti, Forma I, Movimento d'Arte Concreta*, etc.

<sup>29</sup> PRATS, LL., *La pintura italiana: del barroco pleno a la pintura del siglo XX*, Barcelona, Carraggio, 2006, p. 134 y ss.

<sup>30</sup> CVAA, Centro Cultural Recoleta, Documentos, «Manifiesto Blanco» (1946), [Consulta: 8/3/16]: <[http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05\\_docs\\_13.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05_docs_13.php)>

físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio<sup>31</sup>. El manifiesto remite claramente a los manifiestos futuristas, de los que tomaron esa urgencia por crear un arte acorde a las necesidades del momento.

El clima cultural argentino donde había surgido este manifiesto fue reprimido con el inicio del régimen peronista en 1946. Sin embargo, la llegada de Fontana a Italia en 1947 supuso el inicio del Espacialismo, movimiento que fundó con el marchante Carlo Cardazzo, el crítico y editor Giampiero Giani, el filósofo y pintor Beniamino Joppolo, los filósofos y críticos Giorgio Kaiserlian y Antonio Tullier y la escritora Milena Milani. Ese mismo año redactaron el Primer Manifiesto Espacialista, al que le seguirían otros cinco<sup>32</sup>, donde hacían suyas las ideas del futurismo y las modificaban.

Las obras espacialistas no tienen ningún elemento común que las defina y según algunos autores el único artista propiamente espacialista fue Lucio Fontana<sup>33</sup>, quien a partir de 1949 denominó a sus obras Concepto espacial.

El *Movimento Arte Nucleare* (1952-57) se empezó a gestar en las exposiciones de Gianni Dova (Millione, Milán) y Giovanni Bertini (Número, Florencia), donde se anticipaba un tipo de pintura que eclosionó en la exposición que Enrico Baj y Sergio Dangelo organizaron en la Galleria San Fedele (Milán), bajo el título *Pittura Nucleare*. El *Manifiesto della Pittura Nucleare* fue presentado oficialmente en 1952 en Bruselas<sup>34</sup>. El movimiento partía de los supuestos del Espacialismo y estaba influenciado por las exposiciones de Wols y Pollock, que se habían celebrado en las galerías Milione y Naviglio respectivamente.

En Bruselas entraron en contacto con Jorn y Alechinsky, miembros del grupo Cobra, y participaron en el Movimiento Internacional de una Bauhaus Imaginista. Al movimiento se adscribieron: G. Dova, G. Bertini, J. Colombo, E. Sordini, A. Verga y los hermanos escultores Pomodoro. En 1957 se unieron Lucio Fontana y Piero Manzoni. Y contó con la participación de artistas internacionales como: Arman, Klein, Saura y Jorn. Sus concepciones fueron recogidas en la revista *Il Gesto* (1955-59).

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Segundo Manifiesto del Espacialismo en 1948, Propuesta de Reglamento en 1950, Manifiesto Técnico del Espacialismo, Manifiesto del Arte Espacialista en 1951 y Manifiesto del Movimiento Espacialista para la Televisión en 1952 (firmado por Fontana y Burri entre otros artistas)

<sup>33</sup> PRATS, LL., *Ob. cit.*, p. 137

<sup>34</sup> ABARTE, Galleria d'Arte Moderna e Contemporánea, «Movimento nucleare», [consulta: 24/6/16]: <[http://www.abarte.it/index\\_file/Movimentonucleare.htm](http://www.abarte.it/index_file/Movimentonucleare.htm)>

La Pintura Nuclear pretendía ser «un acercamiento *temático* al mundo de la ciencia, al espacio subatómico de la materia (partículas, hongos nucleares, estructuras atómicas) y al subhumano de la biología (fetos, embriones, virus) que las revistas divulgaban y que los artistas representaban sirviéndose a menudo de un lenguaje tomado del automatismo surrealista, del *tachisme*, el *frottage*, y el *collage*»<sup>35</sup>.

A partir de 1957, se transformó en un movimiento internacional con la publicación del manifiesto *Contro lo stile* con el que pretendían destruir el estilo manierista y el movimiento pasó a denominarse *Gruppo Nucleare Internazionale* (1957-c. 1960).

Al margen del Movimiento de Arte Nuclear, pero en contacto con el Espacialismo, se sitúa uno de los artistas informalistas italianos más destacados, Alberto Burri, del que hablaremos en el siguiente apartado.

En España el estupor del que hablaba Valeriano Bozal se vivió en la época de la Guerra Civil, cuando la muerte, el exilio y la represión acabaron con la incipiente cultura liberal de la República. Con el ascenso del régimen totalitario franquista España se vio inmersa de pronto en un aislamiento internacional del que no salió hasta la década de los cincuenta. Los artistas españoles en el intento de restauración artística y de conexión con su pasado se toparon con las manifestaciones artísticas europeas y estadounidenses. En París los artistas españoles encontraron en el surrealismo onírico y en el primitivismo el signo de identidad del que partir.<sup>36</sup>

En los años cincuenta una joven generación de pintores, formados inmediatamente después de la guerra, empezó a realizar obras de una gran originalidad y en el seno de una actitud crítica hacia lo establecido: Antoni Tàpies, Antonio Saura, Manolo Millares, Luis Feito, Modest Cuixart, Joan Ponç, etc, artistas que podemos situar en el marco del Informalismo.

La situación política y cultural que se vivía en España propició que aquí el Informalismo adquiriese unas características concretas y que los artistas volviesen «a cumplir el papel que la historia había adjudicado a las vanguardias clásicas del periodo

---

<sup>35</sup> SAN MARTÍN, F. J., *Piero Manzoni*, Madrid, Nerea, 1998, p. 16

<sup>36</sup> BOZAL, V., *Ob. cit.*, p. 123 y ss.

de entreguerras en Europa: rebelarse contra lo establecido, criticarlo, afirmar la posibilidad de una sociedad distinta, de un ser humano diferente»<sup>37</sup>.

La llegada de Miró a Barcelona en 1942, impulsó a los artistas catalanes a ahondar en nuevos lenguajes. En 1948 surgió en Barcelona un grupo denominado *Dau al Set* (1948- c.1952), cuyo significado –la séptima cara del dado- hace alusión a concepciones surrealistas y dadaístas. Fue fundado por los artistas A. Tàpies, M. Cuixart y J. Ponç, el pintor y escritor Joan-Josep Tharrats, el poeta Joan Brossa y el filósofo y crítico Arnau Puig. Meses después se unió al grupo el escritor y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot. Entre sus actividades como grupo destaca la publicación de la revista *Dau al Set* (1948-1956)<sup>38</sup>, en la que se pueden rastrear influencias de las publicaciones de las primeras vanguardias como el Dadaísmo, el Surrealismo y *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul)<sup>39</sup>.

Su obra inicial manifestó una clara influencia surrealista, principalmente de Dalí y Miró, pero también de Klee y Ernst<sup>40</sup>, que posteriormente en la mayor parte de los componentes del grupo derivó hacia el Informalismo. Este es el caso de Tàpies, Cuixart y Tharrats. Al margen de *Dau al Set*, pero en esta línea informalista catalana están también los pintores: J. H. Pijuan, J. Guinovart, A. R. Casamada y M. H. Mompó<sup>41</sup>.

A comienzos de los años cincuenta se empezó a observar en el ámbito cultural un cierto aperturismo por parte del régimen franquista e incluso una cierta voluntad de modernización. Las instituciones oficiales favorecieron que se llevaran a cabo certámenes como la I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid (1951). Y en 1953 se llevó a cabo el primer Congreso Internacional de Arte Abstracto en Santander<sup>42</sup>.

A raíz de estos contactos se fue organizando la vida artística en España. En 1957 se crearon varios grupos artísticos<sup>43</sup> entre los que destaca El Paso (1957-60), que se

---

<sup>37</sup> BOZAL, V., *Ob. cit.*, p. 125

<sup>38</sup> Aunque la revista se publicó hasta 1956 de la mano de J. J. Tharrats, lo cierto es que el grupo ya se había disuelto hacía años. Tàpies inició su camino en solitario en 1952, Ponç emigró a Brasil en 1953 y Cuixart en 1955 celebró su primera exposición individual

<sup>39</sup> En 1951 con la muerte de Arnold Schoenger – que había intervenido en el *Almanaque* de *Der Blaue Reiter*- se dedicó un número entero de la revista a su figura

<sup>40</sup> GRANEL, E., «*Dau al Set*, una conjunción de volcanes desconocidos», en Gómez González, C. (com.), *El mundo de Dau al set* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ibercaja, 2009, p. 43

<sup>41</sup> ARTIUM, Biblioteca y Centro de Documentación, «Informalismo», [Consulta: 23/6/16]: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/antoni-tapies/obra/informalismo>>

<sup>42</sup> TOUSSAINT, L., *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cuadernos de Arte Catedra, 1983, p.13

<sup>43</sup> Equipo 57 en Córdoba, Grupo Parpalló en Valencia

fundó en Madrid bajo la firma de un manifiesto en el que exponían su principal objetivo: «vigorizar el arte contemporáneo español»<sup>44</sup>.

Los fundadores de El Paso en un principio fueron: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Antonio Suárez y los críticos Manuel Conde y José Ayllón. En pocos meses los artistas: Serrano, Francés, Suárez y Rivera abandonaron el grupo y en 1958 se unieron al grupo el escultor Martín Chirino y el pintor Manuel Viola<sup>45</sup>.

A pesar de que en su manifiesto fundacional no se adscribieron a una tendencia artística en concreto, lo cierto es que desde el principio se inclinaron hacia el lenguaje informalista. En líneas generales el Informalismo que se desarrolló en Madrid, más expresionista y gestual, fue muy distinto del Informalismo que se llevó a cabo en Cataluña, donde adquirió más importancia la materia y las texturas<sup>46</sup>. En Madrid el único informalista matérico pleno fue Manolo Millares.

A mediados de los años cincuenta el régimen franquista continuó dando pasos en favor de una apertura cultural. Y el Ministerio de Asuntos Exteriores le encomendó a Luis González Robles seleccionar a los artistas que iban a representar a España en las Bienales de Venecia, São Paulo y Alejandría<sup>47</sup>. Promovió además una serie de exposiciones oficiales en diferentes países europeos y americanos, lo que tuvo como consecuencia la promoción del arte vanguardista español en su vertiente informalista y la incorporación de España al panorama artístico internacional<sup>48</sup>.

Debo destacar la trascendencia que tuvo la XXIX Bienal de Venecia (1958) para el Informalismo Español, ya que en este certamen «el pabellón español –conformado en gran parte por artistas informalistas- se consagró como la estrella indiscutible que sorprendió a artistas, intelectuales y críticos de todo el mundo por su modernidad e innovación»<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> Manifiesto El Paso, en TOUSSAINT, L., *Ob. cit.*, p. 15

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> ARTIUM, *Ob. cit.*

<sup>47</sup> I Bienal de Alejandría (1955), la IV Bienal de São Paulo (1957), la II Bienal de Alejandría (1957), la XXIX Bienal de Venecia (1958) y la V Bienal de São Paulo (1959)

<sup>48</sup> TUSSEL, G., «La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones Oficiales en el exterior (1955-1964)», en Cabañas Bravo, M. (coord.), *Biblioteca de Historia del Arte (VI)*, Madrid, CSIC, 2003, p. 122

<sup>49</sup> *Ibid.*

## LUCIO FONTANA Y ALBERTO BURRI EN ITALIA

Lucio Fontana ha sido definido como un visionario, precisamente porque se adelantó a muchos de los debates artístico-filosóficos actuales. Vivió las dos guerras mundiales, fue testigo de las nuevas conquistas de la técnica y la industria, de los hallazgos de la física nuclear y de los experimentos en el espacio<sup>50</sup>. Todo ellos influyó de manera determinante en su obra.

Nació en Rosario de Santa Fe en 1899 y falleció en Varese en 1968. A medio camino entre Argentina e Italia, se crio en el seno de una familia de artistas. Tras diplomarse en la Academia de Bellas Artes de Brera (Milán), donde recibió las influencias de la escultura académica de su maestro Wildt, empezó a romper con el lenguaje académico y a experimentar con materiales realizando obras de inclinación abstracta.

Sus influencias van desde el academicismo de Wildt, hasta el expresionismo de Arturo Martini y el experimentalismo matérico de Medardo Rosso. No obstante, sintió interés también por O. Zadkine, H. Laurens, J. Lipchitz, A. Archipenko y U. Boccioni<sup>51</sup>.

En 1947 en Milán fundó el *Movimento Spazialista*, aunque tardó dos años en desprenderse de la materia y abordar la dimensión del espacio plenamente, con la invención de los *buchi* (agujeros). En 1949 empezó a realizar perforaciones sobre el reverso o el anverso de un papel, que más tarde trasladó al lienzo. Con este gesto pretendía investigar las posibilidades espaciales del material. A partir de entonces denominó a todas sus obras Concepto espacial. Uno de sus primeros *buchi* es *Concetto Spaziale* (49 B 1) de 1949 (fig. 1), en él los agujeros se disponen en la zona central del lienzo monocromo blanco creando constelaciones. Si comparamos esta obra con *Concetto spaziale* (60 B 21) de 1960 las



1. Fontana, *Concetto spaziale*, 1949

<sup>50</sup> NORI, F., «Entre Materia y Espacio», en Nori, F.; Joppolo, G.; García, A.; *Lucio Fontana: entre materia y espacio* [catálogo de exposición], Palma de Mallorca-Madrid, Fundación La Caixa-MNCARS, 1999, p.19

<sup>51</sup> JOPPOLO, G., «Lucio Fontana: ¿Quién sabe cómo es Dios?», en Nori, F.; Joppolo, G.; García, A.; *Ob. cit.*, p. 28

diferencias son notables. El fondo blanco se transforma en amarillo, las constelaciones de agujeros en líneas uniformes delimitadas por una línea blanca. Fontana realizó los *buchi* durante toda su vida y en una entrevista que le concedió a Carla Lonzi decía: «Mi descubrimiento es el agujero; punto. Y después de ese descubrimiento puedo morir tranquilo...»<sup>52</sup>.

Fontana encontró en la desmaterialización de la obra de arte un nuevo camino de expresión artística. Para Aurora García los *buchi* eran «cavidades a rellenar de ansia de conocimiento, espacios inmensos que horadar para avanzar en la trayectoria de la vida humana, que incluye el avance del pensamiento»<sup>53</sup>. Ese gesto agresivo de agujerear el lienzo responde a la necesidad de traspasar los límites primero psicológicos y luego físicos, para conectar el lenguaje artístico con el espacio real<sup>54</sup>. Como ya apuntaba Giovanni Joppolo «el agujero, del cual deriva el corte, es la tautología del espacio y nos lleva inmediatamente a las preocupaciones arquitectónicas de Fontana, pero también y sobre todo a la certeza absoluta de que el espacio es cosa mental»<sup>55</sup>.

En los años cincuenta continúa la idea de los *buchi* en varias series con diferente materiales y en diversas direcciones. En su serie *Le Petre* (1952-1956) introdujo piezas de vidrio de colores que al sobresalir de la superficie del lienzo contrastan con los agujeros y refuerzan su espacialidad y efecto lumínico. En *Concetto spaziale* (55 P 28) de 1955 la superficie monocroma y lisa de la etapa anterior se transforma en una gama de colores terrosos que empieza a adquirir materia, anunciando la serie *Barrocchi* (1954-1957), donde la materia pictórica adquiere densidad al mezclarse con arena, lentejuelas, purpurinas, etc. Un ejemplo es *Concetto spaziale* (57 BA 31) de 1957. La gestualidad con la que Fontana ha dispuesto la materia y su cualidad táctil nos hace relacionarla con la vertiente tachista del informalismo<sup>56</sup>. Otras variantes de estas series son *Gessi* (1954-1958) y *Gli Inchiostri* (1956-1959).

En 1958 Fontana dio un paso más en su investigación sobre el espacio al cortar o rajar la tela con decisión, sin titubeos, en una o varias ocasiones. Nacían así los *tagli*, serie en la que trabajó hasta el final de sus días. En algunas ocasiones, como en

---

<sup>52</sup> Citado en HESS, B., *Lucio Fontana. 1899-1968. «Un hecho nuevo en escultura»*, Colonia, Taschen, 2006, p. 7

<sup>53</sup> GARCÍA, A., «La lucidez de Fontana», en Nori, F.; Joppolo, G.; García, A.; *Ob. cit.*, p. 39

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> JOPPOLO, G., *Ob. cit.*, p. 32

<sup>56</sup> HESS, B., *Ob. cit.*, p. 41



*Concetto spaziale, attese* (59 T 1) de 1959, los cortes conviven con los agujeros sobre una lona trabajada con anilinas rosas. Ugo Mulas, quién fotografió a Fontana mientras trabajaba en 1964, consideraba que el título *attese* (expectativas) debía entenderse como una explicación a ese momento previo de concentración, justo antes de que rajar la tela. Guido Ballo en 1970 explicaba que las anilinas al secarse dejaban una nebulosa, que aludían al cielo argentino que tanto le fascinaba a Fontana. En efecto, Fontana realizaba los *tagli* con el lienzo húmedo, que al secarse se contraía y los bordes de los cortes se abombaban<sup>57</sup>.



2. Fontana, *Concetto spaziale, attese*, 1962

En esta serie vemos su predilección por la monocromía, por la desmaterialización y simplificación de la obra de arte, influido quizás por los monocromos cuadros azules de Yves Klein, que había expuesto en la galería Apollinaire (Milán) en 1957, o quizás por los blancos *Achromes* de Piero Manzoni<sup>58</sup>. En cualquier caso, con los *tagli* abandona ese estilo sobrecargado de la etapa anterior, evidenciando un mayor interés por el espacio, por el vacío. Esto lo podemos ver en obras como *Concetto spaziale, attese* (62 T 35) de 1962 (fig. 2).

Aunque escapa a los límites de este trabajo debo mencionar los ambientes espaciales -como el *Ambiente spaziale a luce nera* presentado en la Galleria del Naviglio en 1949- en los que Fontana trabajó con luz de Wood, luz negra. En este tipo de obras Fontana llevó a su fase activa la polémica espacial con la que alcanzó una autentica superación de los límites de la pintura, la escultura y la arquitectura anticipando las instalaciones minimalistas y el arte povera de los años sesenta y setenta<sup>59</sup>. La fusión entre los ambientes espaciales y los *tagli* llegaron en la XXXIII Bienal de Venecia (1966) –donde ganó el gran premio internacional de pintura- y en la Documenta 4 de Kassel (1968), donde el blanco se presenta como la expresión de lo infinito y la liberación de la materia<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> JOPPOLO, G., *Ob. cit.*, p. 33

<sup>59</sup> JOPPOLO, G., *Ob. cit.*, p. 32

<sup>60</sup> HESS, B., *Ob. cit.*, p. 82

En series como *Gli Olli* (1957-1968), *Metali* (1961-1968), *Quanta* (1959-1960), *La Fine Di Dio* (1963-1964), *Teatrini* (1964-1966) y *Le Ellissi* (1967) investiga sobre las cualidades expresivas de los *buchi* y los *tagli* en diferentes soportes y técnicas.

Sus propuestas influyeron en las corrientes artísticas italianas e internacionales más destacadas desde finales de los años veinte hasta mediados de los sesenta. La crítica italiana Carla Lonzi lo consideraba un «precursor» del arte povera y el comisario Thomas M. Messer lo calificó de «proto-conceptual»<sup>61</sup>.

Alberto Burri es el otro informalista italiano que voy a analizar en este trabajo. Su trayectoria artística ha sido definida como un *viaggio al termine della materia*<sup>62</sup> (viaje al límite de la materia), precisamente por esa libertad ilimitada a la hora de elegir materiales y medios expresivos únicos. Nació en Città di Castello en 1915 y murió en Niza en 1995. Mientras servía como médico oficial en la Segunda Guerra Mundial cayó prisionero en Túnez (1943) y al año siguiente fue trasladado al campo de Hereford (Texas), donde empezó a pintar. Al regresar a Italia en 1946 se encontró con un país vencido y humillado<sup>63</sup>.

Las influencias de Burri son diversas. Maurizio Calvesi señaló el polimaterismo del futurista Enrico Prampolini como un ingrediente imprescindible del materismo y su espacialidad<sup>64</sup>. Otros autores contemporáneos añadieron los *collages* cubistas, el polimaterismo surrealista y dadaísta, especialmente de Schwitters, e incluso las obras de Fautrier, Dubuffet y Miró<sup>65</sup>, que pudo ver en París en 1948. De las obras renacentistas y barrocas tomó: el gusto por la sastrería que lo vemos en sus *Sacchi*, el interés por la superficie de los frescos que vemos en sus *Bianchi* y la fascinación por las superficies de los lienzos agrietados que vemos en los *Cretti*<sup>66</sup>.

Instalado en Roma, pronto se volcó hacia una redefinición radical de la pintura que huía de la abstracción decorativa con el único propósito de investigar las cualidades expresivas de la materia. Su obra se decantó por el empleo de materiales tan insólitos

---

<sup>61</sup> Citado en HESS, B., *Ob. cit.*, p. 90

<sup>62</sup> KLANDESTINOS, Mekoart, «Alberto Burri» [Consulta: 5/07/16]: <<http://klandestinos.mekoart.net/artistas/burri/000.html>>

<sup>63</sup> CALVESI, M., *Alberto Burri* [catálogo de exposición], Madrid, MNCARS, 2006, p. 25

<sup>64</sup> PIRANI F., «El artista lacónico y el crítico locuaz. Historia de la fortuna crítica de Burri», en Calvesi, M., *Ob. cit.*, p. 136

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, Exhibitions, «Alberto Burri: The Trauma of Painting» [Consulta: 29/6/16]: <<http://exhibitions.guggenheim.org/burri/home>>

como alquitrán, vinavil, cementite, serrín, piedra pómez, polvo de aluminio, arena, arpillera, el juego que actúa sobre planchas de metal, madera y plásticos, paneles aislantes de celotex, etc., dando lugar a una «metamorfosis lenta y gradual de la materia pulsante»<sup>67</sup>. Su producción artística ha transcurrido más o menos por ciclos cronológicos y sus series a menudo reciben el nombre de la materia empleada, la técnica o un adjetivo: *Catrame* (alquitrán), *Gobbi* (jorobados), *Muffe* (moho), *Bianchi* (blancos), *Sacchi* (sacos), *Combustioni* y *Legni* (combustiones y madera), *Ferri* (planchas), *Combustione Pastiche* (combustiones de plástico), *Cretti* (grietas), *Cellotex* (celotex), etc.

En 1951 junto a Ettore Colla, Giuseppe Capogrossi y Mario Balloco fundó el *Gruppo Origine*. En su manifiesto establecen un claro rechazo tanto a la pintura figurativa, como a la abstracción formal y una voluntad de volver a los fundamentos expresivos del arte<sup>68</sup>. No obstante, el Grupo sólo expuso una vez en Roma y pronto se disolvió. En 1952 junto con Fontana y otros artistas firmó el Manifiesto del Movimiento Espacialista para la Televisión.

Sus primeras obras matéricas pertenecen a los ciclos de los *Catrami* y los *Muffe* realizados a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. En ellos la pintura adquiere el valor de un organismo vivo. Los *Catrami* adquieren una fuerte influencia de los *collage* de papel alquitranado de Miró y los fondos empastados de Dubuffet<sup>69</sup>. Un ejemplo es *Catrame Nero* de 1950 realizada en alquitrán, óleo y piedra pómez, cuyo resultado es una pasta densa y pegajosa. La serie de los *Muffe* centra toda su atención en los efectos visuales, un ejemplo es *Muffa T.* de 1952 realizada con aceite, PVA, piedra pómez, arena y goma laca. En ella el lienzo toma la textura de una pared envejecida, agrietada y cubierta de moho. En esta serie, igual que en los *Bianchi*, destaca la influencia de las superficies de los frescos degradados por el paso del tiempo<sup>70</sup>. En *Bianco* de 1952 la amalgama de materiales -óleo, esmalte, pintura metalizada, tela, PVA, alquitrán, papel, hilo y pan de oro- conforma una sólida compaginación compositiva y espacial.

---

<sup>67</sup> KLANDESTINOS. *Ob. cit.*

<sup>68</sup> KLANDESTINOS. *Ob. cit.*

<sup>69</sup> SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. *Ob. cit.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

Los *Sacchi* surgen a partir de 1950. La arpillera era un material que Burri ya había empleado como soporte para sus pinturas figurativas durante su reclusión en el campo de Hereford, pero ahora recupera el material con toda su simbología. En la Italia de posguerra el abastecimiento llegaba en sacos de arpillera con letras impresas, letras que en ocasiones podemos apreciar en la obra de Burri como signo de la reutilización



3. Burri, *Grande Sacco*, 1952

del material. Este es el caso de *Grande Sacco* de 1952 (fig. 3). La obra se compone de dos bandas horizontales con remiendos y costuras, que hacen las veces de heridas cicatrizadas. Abajo a la derecha se pueden apreciar esas letras impresas de su vida primigenia y a la izquierda las letras B A señalan la autoría de Alberto Burri. Calvesi destaca

la dialéctica existente entre construcción (pulsión de vida) y destrucción (pulsión de muerte). Y señala los cortes y las laceraciones como símbolos destructivos y el equilibrio de espacios concisos como símbolo constructivo<sup>71</sup>. La arpillera exalta la estética de la pobreza y anticipa la protesta contra el consumismo del *arte povera*. No obstante, para Calvesi las arpilleras implícitamente protestan «contra el paternalismo “americano” y contra la Italia de los niños limpiabotas»<sup>72</sup>.

A mediados de la década de los cincuenta Burri empezó a experimentar con el fuego por medio de un proceso de combustión de la materia. Aunque los surrealistas en los años treinta ya habían experimentado con el hollín o el *fumage*, Burri desarrolla ahora una técnica pictórica de pleno derecho<sup>73</sup>. Nacieron así los *Legni*, los *Ferri* y los *Pastiche*. El fuego sobre la madera y el hierro dejaba huellas negras dibujando las mismas cavidades inquietantes que hemos visto en los alquitranes y en los sacos cargados de una simbología inconsciente<sup>74</sup>. Esto lo podemos ver en obras como *Legno Combustione* de 1955 y en *Grande Ferro M 4* de 1959 (fig. 4).



4. Burri, *Ferro M 4*, 1959

<sup>71</sup> CALVESI, M., *Ob. cit.*, p. 23

<sup>72</sup> CALVESI, M., *Ob. cit.*, p. 26

<sup>73</sup> SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. *Ob. cit.*

<sup>74</sup> CALVESI, M., *Ob. cit.*, p. 23

A partir de los años sesenta la obra de Burri empieza a alejarse de esos ecos existencialistas, dejando de lado los materiales detritus y empieza a experimentar con materiales tecnológico-industriales o artificiales, que darán como resultado series como los *Pastiche*, los *Cretti* y los *Cellotex*<sup>75</sup>, obras que se escapan a nuestra cronología.

Burri convirtió la materia en el color de su pintura, centrando toda su atención en el carácter multisensorial de los materiales y anticipándose al postminimalismo de los años sesenta. Con la manipulación de la materia presenta el daño real y la reparación de la Europa de la posguerra.

Su carrera transitó entre Roma, Estados Unidos y Francia e influyó en artistas estadounidenses como Rauschenberg y Twombly, quienes vivieron en Roma hasta 1953. De hecho Rauschenberg visitó el estudio de Burri en dos ocasiones y atribuía a los europeos y a Burri en concreto el descubrimiento del valor expresivo de los materiales y el uso de las técnicas de montaje<sup>76</sup>.

## **LUIS FEITO Y MANOLO MILLARES EN ESPAÑA**

Luis Feito es sin duda uno de esos artistas que revolucionaron el panorama artístico español a mediados del siglo XX. Nació en Madrid en 1929, en el seno de una familia de carniceros y actualmente vive y trabaja en Madrid. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando que le permitió aprender el oficio de pintor desde donde pudo dar el salto a la abstracción. En 1954 recibió una beca del Ministerio de Educación Español, que le permitió viajar a París, donde vivió durante casi treinta años. Instalado en París nunca rompió sus contactos con España, ni perdió la voluntad de impulsar el arte contemporáneo español. Prueba de ello es su participación activa en el grupo El Paso. En los años ochenta sintió una profunda necesidad de romper con la larga tradición europea, apartarse de la extenuante vida de pintor y se trasladó a América. Vivió dos años en Montreal y ocho en Nueva York. En 1991 fijó su residencia en Madrid.

Con una trayectoria ininterrumpida de más de sesenta años ha conseguido un estilo personal y cosmopolita, sin renunciar por ello a sus raíces españolas. Juan Eduardo Cirlot en 1959 lo definía como el artista más contenido de El Paso. Manuel

---

<sup>75</sup> CALVESI, M., *Ob. cit.*, p. 25

<sup>76</sup> PIRANI, F., *Ob. cit.*, p. 140

Conde y Juan Manuel Bonet lo han calificado de místico y Moreno Galvan en 1960 lo tildaba de sideral. Pero si algo define la pintura de Feito es sin duda *la luz*. De sus imágenes brota un resplandor, una brillantez que está por encima de la forma y el color y que se extiende hasta los márgenes del cuadro<sup>77</sup>. Una luz que empieza a ser patente a finales de los cincuenta, pero que no abandona nunca.

En una entrevista que le concedió a Stéphane Ciancio en 2001, Feito afirmaba que entre los artistas que más le interesaban estaban Poliakoff, Fautrier, Dubuffet, Malevitch y Rothko con el cual comparte esa visión espiritual del arte<sup>78</sup>. Feito ha afirmado: «Hay en mis lienzos cierto misticismo, cierta contemplación. Intento dar a la gente materia de meditación»<sup>79</sup>. Y es que como ha afirmado Rut Martín su obra «nace para ser vivida, para ser sentida, para ser compartida, con unos códigos que avalan la primacía de lo pictórico frente a todo lo demás»<sup>80</sup>. Feito siempre se ha mostrado reacio a hablar de su obra y así en la revista *Papeles de Son Armadans* en 1959, en un artículo bajo título *Yo no quiero escribir* expresaba: «Mi justificación, mi postura, mis ideas, posibilidades, etc, están en mi pintura, si existen en mi trabajo serán percibidas por quienes sepan verlo»<sup>81</sup>.

Nunca se ha considerado un artista informal –ni siquiera en su etapa más vinculada a dicha tendencia a finales de los cincuenta y principios de los sesenta– y afirma que en su obra, aunque no se vea, siempre hay «un esqueleto, un dibujo, una intención de forma»<sup>82</sup>. En sus primeras obras abstractas, realizadas entre 1952 y 1956, predomina la línea sobre fondos pastosos. Esto lo podemos ver en obras como *Nº 16* de 1955. Poco a poco estas líneas desaparecen y la superficie del cuadro va ganando en corporeidad, un ejemplo es *Nº 16 B* de 1957.

A finales de los años cincuenta empieza a realizar una serie de obras en blanco y negro con una fuerte densidad matérica conseguida a través de la mezcla del óleo con arenas, que se concentra en determinadas zonas del cuadro conformando círculos,

---

<sup>77</sup> ROMERO, M., «Feito: fulgor ígneo», en Gómez-Acebo, E. (Com.), *Feito* [catálogo de exposición], Madrid, SEACEX, 2002, p. 31

<sup>78</sup> CIANCIO, S., «El cuerpo de la pintura: entrevista con Luis Feito», *Arte, Individuo y Sociedad*, 16 (2004), pp. 222-221

<sup>79</sup> Entrevista a Luis Feito en TOUSSAINT, L., *Ob. cit.*, p. 177

<sup>80</sup> MARTÍN, R., «Expresión del estado puro. Un recorrido por la obra de Luis Feito», *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 20 (2012), [Consulta: 8/4/16]: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=697>>

<sup>81</sup> FEITO, L., «Yo no quiero escribir», *Papeles de Son Armadans*, nº XXXVII, Palma de Mallorca, 1959

<sup>82</sup> CIANCIO, S., *Ob. cit.*, p. 213

elementos siempre recurrentes en su obra. Este es el caso de la pintura *Nº 215 B* de 1960 (fig. 5). El empleo de contrarios -que se va a convertir en otro de sus rasgos distintivos- como blanco y negro, genera una tensión, un equilibrio inestable. No obstante, mantiene sutilmente los colores tierra castellanos, que en palabras de Michel Ragon «evocan irresistiblemente los paisajes de España»<sup>83</sup>.



5. Feito, *Nº 215 B*, 1960

El empleo de gamas cromáticas contrarias contribuye a que aparezca esa luz sideral de la que hablábamos antes. Crea diferentes niveles de luminosidad y en este caso los blancos brillan, resplandecen captando toda nuestra atención. Otro de sus rasgos distintivos en esta etapa es el empleo de zonas con una gran concentración nuclear de la materia y zonas donde predomina el espacio vacío, que es la base espiritual de sus cuadros<sup>84</sup>. De esta época destaca *Nº 300 M* de 1960 donde el blanco adquiere el máximo protagonismo y la luminosidad nos invade.

Pronto empieza a introducir el rojo que entra en conflicto con el negro. En cuadros como *Nº 374* de 1962 la gestualidad, la inmediatez y el magma matérico están



6. Feito, *Nº 495*, 1965

muy presentes. Las líneas negras tratan de escapar de los límites del lienzo y el rojo puro se concentra en un único punto. A principios de los sesenta la gama cromática se reduce a dos o tres colores mayoritarios, no obstante, a mediados de los sesenta la gama cromática se amplía y los violetas entran en escena en obras tan dinámicas como *Nº 495* de 1965 (fig. 6).

En dípticos como *Nº 538* de 1966 el empleo de contrarios, genera una tensión que es la base de su creación, en ella dialogan el caos y el orden, la acción, el gesto y la reflexión, la materia y el espíritu, otorgándole un gran dinamismo a la obra<sup>85</sup>. El lienzo superior pintado en un tono amarillo monocromo, contrasta con el inferior trabajado en diferentes densidades matéricas con una combinación de rojo, amarillo, violeta y negro.

<sup>83</sup> Citado en MARTÍN, R., *Ob. cit.*

<sup>84</sup> MARTÍN, R., *Ob. cit.*

<sup>85</sup> *Ibid.*

Feito consigue con el color y el gesto esa violencia contenida que otros artistas sólo han conseguido rasgando y arañando el cuadro<sup>86</sup>.

Otro punto clave en la obra de Feito es su interés por el orientalismo, no por el arte chino o japonés, sino por el budismo zen con el que entró en contacto a finales de los años cincuenta a raíz de unos dolores de espalda que tuvo como consecuencia de trabajar en sus cuadros en horizontal. Los ejercicios mentales le estimulaban a ahondar en lo más profundo de su ser y materializarlo de la forma más pura y directa posible. Aunque la influencia zen es mucho más visible en su obra en papel, Feito considera que inconscientemente dicha influencia ya es patente en las obras de esta época<sup>87</sup>.

A finales de los sesenta la densidad matérica de Feito va disminuyendo paulatinamente en favor del gesto y el color. Tiende a una simplificación formal que alcanza su cenit a finales de los años setenta en obras que trascienden nuestra cronología.

Por su parte Manolo Millares construyó uno de los «universos plásticos más singulares de la historia del arte español del siglo XX»<sup>88</sup>. Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1926 y falleció en Madrid con tan sólo cuarenta y seis años de un tumor cerebral. Creció en el seno de una familia de literatos, fuertemente impresionado por la época trágica que le tocó vivir. Tras un breve periodo de influencia daliniana y vangoghiana y con un profundo interés por la arqueología y el arte guanche<sup>89</sup>, su obra se empezó a nutrir de los signos de las «pintaderas» del Museo Canario de los que nacieron sus *Pictografías canarias*<sup>90</sup>. A partir de entonces -años cincuenta- su obra es de una intensidad extrema, nos muestra todo su repertorio plástico que transcurre por sus *Muros*, sus *Arpilleras*, sus *Homúnculos*, sus *Artefactos para la paz*, sus *Humboldt en el Orinoco*, sus *Antropofaunas*, sus *Neanderthalios*, etc<sup>91</sup>.

---

<sup>86</sup> Citado en MARTÍN, R., *Ob. cit.*

<sup>87</sup> CIANCIO, S., *Ob. cit.*, p. 220 y ss.

<sup>88</sup> BONET, J. M., «Manolo Millares: Misión cumplida», en De la Torre, A. (Coord.), *Manolo Millares. Pinturas. Catálogo razonado*, Madrid, Umbral, 2004, p. 26

<sup>89</sup> Arte prehispánico del archipiélago canario

<sup>90</sup> GUIGON, E., «El cuerpo de la pintura», en Millares, E. (Com.), *Millares. Luto de oriente y occidente* [catálogo de exposición], Madrid, SEACEX, 2003, p. 46

<sup>91</sup> BONET, J. M., «Manolo Millares: Misión...», *Ob. cit.*, p. 26



Su compromiso con el arte le llevó a colaborar en la fundación de dos grupos: LADAC<sup>92</sup> (1950-1952) en Las Palmas y El Paso (1957-1960) ya en Madrid, ciudad a la que se mudó en 1955. Publicó numerosos textos a lo largo de su vida, entre los más destacados están «El homúnculo en la pintura actual» publicado en 1959 en *Papeles de Son Armadans* y «Destrucción-construcción en mi pintura» publicado en 1961 en *Acento Cultural*. Entre sus múltiples proyectos debemos destacar una película autobiográfica grabada junto a su mujer en 1970, donde se intercalan planos de la obra de Millares con fotografías de la guerra, Franco y Mussolini.<sup>93</sup>

Las influencias de Millares están claras ya que él mismo las definió en 1963: «Miró, Goya, Castilla. El arte contemporáneo, la sociedad actual»<sup>94</sup>. No obstante, debemos añadir el carácter mágico de Klee, el surrealismo de Óscar Domínguez y Eduardo Westerdahl, el constructivismo de Torres García y la pulsión destructiva del *dripping* pollockiano<sup>95</sup>. Sentía admiración por artistas como Dubuffet, Fautrier, Appel y de Kooning<sup>96</sup>.

A partir de 1956 Millares empleó la arpillera, material con el que estaban envueltas las momias guanches del Museo Canario y que ya había empleado Burri en su obra. La arpillera empieza a cobrar especial relevancia en su obra a partir de 1957, año de la fundación de El Paso. Para Juan Manuel Bonet son precisamente las arpilleras de esta época «las más violentas, las más expresivas, las más descoyuntadas y rotas de cuantas pintó Millares a lo largo de su carrera»<sup>97</sup>. Un ejemplo es *Cuadro 6* de 1957, en la que según Cirlot se manifiesta esa voluntad de destrucción, revelada por de las perforaciones; pero en ella también hay construcción, manifestada por los burdos cosidos con cordel y la combinación de la mancha y el gesto que estructura la obra<sup>98</sup>. Los cosidos quedan visibles como si fuesen las cicatrices de una sociedad profundamente herida. La gama cromática de fuerte carga simbólica queda limitada al

---

<sup>92</sup> LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), grupo al que pertenecieron: E. Escobio, P. Fleitas, J. Ismael, J. Julio, A. Manrique, M. Millares y F. Monzón. Tomó como símbolo un arquero de una cueva de Levante y publicaron la revista *Los Arqueros*. La iniciativa surgió en conexión con el proyecto de la Escuela de Altamira (1948-1950).

<sup>93</sup> FRANÇA, J. A., «Autorretrato como película», en Millares, E. (Com.), *Millares. Luto de oriente...*, *Ob. cit.*, p. 131 y ss.

<sup>94</sup> CRISPOLTI, E., «Manolo Millares responde a Enrico Crispolti», en Dorival, B., *Los Pintores Célebres* (III), Barcelona, Gustavo Gili, 1963, p. 186

<sup>95</sup> BONET, J. M., «Manolo Millares: Misión...», *Ob. cit.*, p. 27

<sup>96</sup> ASTHON, D., «Millares», en Millares, E. (Com.), *Millares: Luto de oriente...*, *Ob. cit.*, p. 30

<sup>97</sup> BONET, J. M. (Com.), *Millares* [catálogo de exposición], Madrid, MNCARS, 1991, p. 26

<sup>98</sup> Citado en DE LA TORRE, A. (Coord.), *Ob. cit.*, p.119

color natural de la tela de saco (tierra), al blanco (cal) y al negro (muerte)<sup>99</sup>. Incluso son patentes las inscripciones impresas en el saco –muestra de su vida primigenia- que podemos apreciar en la parte baja derecha del cuadro. Los *drippings* de influencia pollockiana acentúan el expresionismo, no obstante, sus obras muestran siempre un equilibrio signo de un trabajo de reflexión y composición.

A partir de 1958 empiezan a gestarse sus *homúnculos*: una «figura embrionaria de un hombre en toda su degradación y dolor»<sup>100</sup>, que de alguna manera «sintetiza su visión del destino del cuerpo humano»<sup>101</sup> y nos muestra el carácter realista y agresivo de la obra de Millares. En 1959 en su texto «El homúnculo en la pintura actual» afirmaba: «El arte no debe serlo porque agrade (que no andamos en tiempo de buenas digestiones ni de reír por tonterías) sino más bien porque duela rabiosamente»<sup>102</sup>. «El arte no puede ser el cómodo asiento de lo inteligible, sino el camastro pavoroso de los pinchos donde nos acostamos todos para echarle un saludo temporal a la aguardadora muerte»<sup>103</sup>.



7. Millares, *Homúnculo*.  
*Cuadro 68*, 1959

Uno de sus primeros ejemplos de esta serie es *Homúnculo. Cuadro 68* de 1959 (fig. 7). En ella Millares retuerce la arpillera hasta sus últimas consecuencias, la rasga, la perfora, la hiere para después construir con ella una figura desgarrada y convulsa, víctima de la situación política de la época. Para José-Augusto França los *Muros* de la etapa anterior de Millares eran los paredones y ahora los *homúnculos* son los caídos que reciben las balas de una ametralladora<sup>104</sup>. La materia se concentra en el centro de la arpillera y el negro que poco a poco empapa toda la superficie del cuadro. Los *dripping* de nuevo aportan al conjunto ese expresionismo.

A partir de los años sesenta el rojo entra en escena en la obra de Millares. Esto lo podemos ver en obras como *Cuadro 151* de 1961, donde el negro inunda todo el cuadro, a excepción de los ligeros toques de blanco y el rojo (sangre) que se desparrama por la superficie del cuadro, haciendo más patente, si cabe, su dramatismo.

<sup>99</sup> BONET, J. M. (Com), *Millares, Ob. cit.*, p. 26

<sup>100</sup> ASTHON, D., *Ob. cit.*, p. 30

<sup>101</sup> BONET, J. M. (Com.), *Millares, Ob. cit.*, 30

<sup>102</sup> MILLARES, M., «El homúnculo en la pintura actual», *Papeles de Son Armadans*, año IV, tomo XIII, nº 37, Madrid-Palma de Mallorca, 1959

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> FRANÇA, J. A., *Millares*, Barcelona, La Polígrafa, 1977, p. 104

En ocasiones -a partir de los años sesenta- incorpora a sus composiciones elementos que hacen referencia al cuerpo humano, como pueden ser zapatos, objetos de desecho que nos vinculan al artista con el campo de la arqueología<sup>105</sup>. También son frecuentes los tubos de cartón que crean orificios y afianzan el concepto de perforación, de herida, de vacío del cuerpo humano. Esto lo podemos ver en obras como *Animal de Fondo* de 1963.

Para Bonet una de sus obras más importantes de los años sesenta es *Sarcófago para Felipe II* de 1963 (fig. 8). Está estructurada en un díptico del que sobresale una caja metálica que nos conduce visualmente al sudario que ocupa la parte central. Julián Gallego nos recuerda que no es más que una arpillera envuelta con cordones, pero el título del cuadro nos induce a visualizar un cadáver<sup>106</sup>. El negro se convierte en el tema principal del discurso pictórico que alude sin duda a la España negra que Millares quiere enterrar. En esta obra se evidencia de nuevo la fascinación de Millares por la arqueología, los despojos, las ruinas que para Bonet afloran como una crítica, que no es de raíz política sino de base ética<sup>107</sup>.



8. Millares, *Sarcófago para Felipe II*, 1963

Esta crítica la encontramos también en obras como *La Mina* de 1964, que debemos situar en el contexto de la represión franquista de las huelgas mineras de 1962, y en *Mutilado de paz* de 1965 que hace referencia a la propaganda franquista que alardeaba de veinticinco años de paz<sup>108</sup>.

La última etapa de Millares –en las que predominan obras de las series *Personaje Caído*, *Antropofauna* y *Neanderthalios*- se ha definido como la «victoria del blanco» porque en sus últimas obras el blanco le gana la batalla al negro, numerosos autores quisieron ver en el blanco un símbolo de esperanza, sin embargo, Eva Millares define esta etapa como el momento más dramático de toda su trayectoria<sup>109</sup>.

<sup>105</sup> GUIGON, E., *Ob. cit.*, p. 50

<sup>106</sup> Citado en DE LA TORRE, A. (Coord.), *Ob. cit.*, p. 348

<sup>107</sup> Citado en DE LA TORRE, A. (Coord.), *Ob. Cit.*, p. 349

<sup>108</sup> ASTHON, D., *Ob. cit.*, p. 33 y ss.

<sup>109</sup> MILLARES, E. (Com.), p. 22

## CONEXIONES, SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

Antes de abordar un análisis plástico comparativo de la obra de estos cuatro autores, quiero señalar las conexiones que tuvieron Feito y Millares con Italia. Como ya mencionaba en la introducción, Luis Feito expuso en la Bienal de Venecia en 1956, en 1957 participó en el Premio Lissone, en 1958 volvió a estar en Venecia con una sala individual y expuso dos años consecutivos en la galería Apollinaire (Milán), en 1959 exponía en la galería l'Attico (Roma) y ganaba el Premio Lissone y en 1960 de nuevo estuvo en Venecia<sup>110</sup> en una sala individual con la que ganó el premio David Bright.

Los contactos de Millares con Italia son más escasos, destaca un viaje que hizo por Italia en 1959. Como Feito estuvo en las ediciones de Venecia de 1956 y 1958, en 1959 participó en el Premio Lissone, en 1963 expuso en la galería Odyssia (Roma), en 1964 y 1965 participó en una exposición itinerante por Italia que se titulaba *España Libre*<sup>111</sup>.

Con este análisis pretendo hacer hincapié en la importancia que tuvo Italia para el desarrollo de la carrera artística de estos dos jóvenes españoles, que vieron como su carrera artística despegaba internacionalmente<sup>112</sup> a partir del éxito que obtuvo el pabellón español en la Bienal de Venecia de 1958.

En cuanto a la plástica, cuando Millares empezó a trabajar con la arpillera en 1956, Burri llevaba trabajando con ella seis años, por lo que la crítica italiana enseguida le acusó de plagio. Si bien es cierto que Millares ya conocía su trabajo porque conservaba el artículo de Milton Gendel titulado «Burri makes a picture» (*Art News*, diciembre de 1954), su obra tiene más diferencias que similitudes. Ambos creadores mostraron interés por Klee y Miró y trabajaron con la arpillera en el seno del informalismo matérico. Sin embargo, en Millares hay un interés por los sígnico y gestual, que no se da en Burri ya que su trabajo se centra en la reacción de diversos materiales a su acción. En cuanto a la composición Juan Ignacio Ruíz<sup>113</sup> apunta que la de Burri es de base cubista, mientras que la de Millares es constructivista. El interés por

---

<sup>110</sup> En esta edición también participó Burri que ganó el premio de la crítica

<sup>111</sup> Enmarcada en las celebraciones del vigésimo aniversario de la resistencia italiana. Recorrió Rimini, Florencia, Ferrara, Reggio, Emilia y Venecia

<sup>112</sup> Un ejemplo de ese despegue es su participación en exposiciones como *Young Spanish Painting* en el MOMA de Nueva York (itinerante por varios museos de EEUU) y *Before Picasso, After Miró* en el Solomon R. Guggenheim Museum. Ambas en 1960

<sup>113</sup> RUIZ, J. I., «Signo, gesto, letra. El trazo en la obra de Millares», *Imafronte*, 15 (2000), p. 316

la arpillera de Burri es transitorio, mientras que en Millares no desaparecerá nunca. Y por último, la obra de Millares tiene unas connotaciones ideológicas de base moralista que no presenta la de Burri. Si bien es cierto que a priori las obras de la primera etapa de Millares deben bastante estéticamente a las de Burri, Michelle Vergniolle<sup>114</sup> apunta que los cuadros del italiano son un placer lúdico y sensual, mientras que los de Millares son pura tensión de heridas imposibles de cerrar.

Según Laura Sanz<sup>115</sup> el espacialismo de Lucio Fontana y su desafío a las dos dimensiones del lienzo tiene mucho que ver con la obra de Millares y Feito. Lo cierto es que aunque visualmente las obras de los tres autores no se parecen, el interés por el vacío en la obra de Fontana está muy presente en las perforaciones de Millares, así como ese interés por traspasar la superficie del lienzo. También el interés por el espacialismo y las constelaciones de los *buchi* de Fontana están de alguna manera presentes en las composiciones siderales de Luis Feito de los años sesenta, en las que la concentración nuclear de la materia contrasta con el vacío espiritual.

## CONCLUSIONES

El Informalismo en Italia y España nació en contextos muy distintos. Mientras que en Italia surgió a finales de los años cuarenta poco después de la caída del fascismo en un ambiente de desconfianza y oposición, en España surgió a finales de los cincuenta en pleno franquismo, y aunque en un principio también generó rechazo, el régimen franquista supo aprovechar el éxito que estaba teniendo el informalismo en certámenes como la Bienal de Venecia para salir del aislamiento cultural y político. En ambos países la guerra y la dictadura habían generado una situación cultural de atraso, por lo que los artistas siguiendo la tradición de las vanguardias históricas se organizaron en grupos, redactaron manifiestos y promovieron exposiciones.

En Italia el Espacialismo de la mano de Lucio Fontana revolucionó la cultura milanesa, propiciando el nacimiento de grupos como Movimiento Nuclear y abriendo el camino a artistas como Alberto Burri y Piero Manzoni. En España ese impulso lo generó *Dau al Set* y artistas como Antoni Tàpies, que pronto fue seguido por los miembros del grupo El Paso, entre los que destacan Antonio Saura, Manolo Millares y Luis Feito.

---

<sup>114</sup> Citado en SANZ, L., Ob. cit., p. 210

<sup>115</sup> SANZ, L., Ob. cit., p. 210

Para los informalistas españoles Italia fue sin duda el punto de partida de su éxito internacional. Si bien es cierto que París siguió siendo el centro artístico de referencia, recordemos que Luis Feito vivía allí desde 1954, el carácter internacional que adquirió la Bienal de Venecia en los años cincuenta propició que Italia recuperase en parte su antiguo prestigio como centro artístico de referencia.

El análisis de la obra de Fontana, Burri, Feito y Millares me ha llevado a pensar que hablar de influencias quizás es demasiado arriesgado, por eso he preferido hablar de similitudes y diferencias. Millares pudo tomar de Burri el interés desgarrador por la materia, que en ambos artistas conecta en la arpillera, no obstante la obra de ambos evoluciona por sendas opuestas. Tanto Millares como Feito pudieron tomar de Fontana sus concepciones de la obra de arte. Hemos visto que el interés de Fontana por ir más allá de la superficie del lienzo está presente en las arpilleras de Millares, no obstante, en Fontana ese interés tiene una base espacialista y espiritual, mientras que en Millares el interés es de base convulsa y moralista. La predilección por el vacío de Fontana lo veíamos en las heridas de la obra de Millares y en las obras más siderales de Feito y el gusto por lo astral lo hemos visto tanto en Fontana como en Feito.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ASTHON, D., «Millares», en Millares, E. (Com.), *Millares. Luto de oriente y occidente* [catálogo de exposición], Madrid, SEACEX, 2003
- BONET, J. M. (Com.), *Millares* [catálogo de exposición], Madrid, MNCARS, 1991
- BONET, J. M., «Manolo Millares: Misión cumplida», en De la Torre, A. (Coord.), *Manolo Millares. Pinturas. Catálogo razonado*, Madrid, Umbral, 2004
- BONET CORREA, A., «La Real Academia de Bellas artes de San Fernando y su Museo», en González de Amezúa, M.; Ciruelos, A.; Fernández, L.; Recio, R. M. (coord.), *Real Academia de San Fernando. Madrid*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012
- BLOK, C., *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Madrid, Cátedra, 1999
- BOZAL, V., *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Siruela, 2004
- CALVESI, M., *Alberto Burri* [catálogo de exposición], Madrid, MNCARS, 2006
- CIRLOT, J. E., *El arte otro: Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, Barcelona, Seix Barral, 1957

- CIRLOT, J. E., *Informalismo*, Barcelona, Omega, 1959
- CIRLOT, L., *Historia visual del arte: las últimas tendencias pictóricas*, Barcelona, Vicens Vives, 1990
- CIRLOT, L., *Historia universal del arte: últimas tendencias*, Barcelona, Planeta, 1993
- CIANCIO, S., «El cuerpo de la pintura: entrevista con Luis Feito», *Arte, Individuo y Sociedad*, 16 (2004), pp. 209-226
- CRISPOLTI, E., «Manolo Millares responde a Enrico Crispolti», en Dorival, B., *Los Pintores Célebres (III)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1963
- DE LA TORRE, A. (Coord.), *Manolo Millares. Pinturas. Catálogo razonado*, Madrid, Umbral, 2004
- ECO, U., *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985
- FEITO, L., «Yo no quiero escribir», *Papeles de Son Armadans*, nº XXXVII, Palma de Mallorca, 1959
- GARCÍA, A., «La lucidez de Fontana», en Nori, F.; Joppolo, G.; García, A.; *Lucio Fontana: entre materia y espacio* [catálogo de exposición], Palma de Mallorca-Madrid, Fundación La Caixa-MNCARS, 1999
- FRANÇA, J. A., *Millares*, Barcelona, La Polígrafa, 1977
- FRANÇA, J. A., «Autorretrato como película», en Millares, E. (Com.), *Millares. Luto de oriente y occidente* [catálogo de exposición], Madrid, SEACEX, 2003
- GRANEL, E., «Dau al Set, una conjunción de volcanes desconocidos», en Gómez, C. (Com.), *El mundo de Dau al set* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ibercaja, 2009
- GUIGON, E., «El cuerpo de la pintura», en Millares, E. (Com.), *Millares. Luto de oriente y occidente* [catálogo de exposición], Madrid, SEACEX, 2003
- HEARDER, H., *Breve historia de Italia*, Madrid, Alianza, 2003
- HESS, B., *Lucio Fontana. 1899-1968. «Un hecho nuevo en escultura»*, Colonia, Taschen, 2006
- JOPPOLO, G., «Lucio Fontana: ¿Quién sabe cómo es Dios?», en Nori, F.; Joppolo, G.; García, A.; *Lucio Fontana: entre materia y espacio* [catálogo de exposición], Palma de Mallorca-Madrid, Fundación La Caixa-MNCARS, 1999
- MILLARES, M., «El homúnculo en la pintura actual», *Papeles de Son Armadans*, año IV, tomo XIII, nº 37, Madrid-Palma de Mallorca, 1959
- MOSZYNSKA, A., *El arte abstracto*, Barcelona, Destino, 1996

- NORI, F., «Entre Materia y Espacio», en Nori, F.; Joppolo, G.; García, A.; *Lucio Fontana: entre materia y espacio* [catálogo de exposición], Palma de Mallorca-Madrid, Fundación La Caixa-MNCARS, 1999
- SAN MARTÍN, F. J., *Piero Manzoni*, Madrid, Nerea, 1998
- SANZ, L., «La vanguardia española del informalismo a la generación del 51: Diálogos con Italia» en Branciforte, L. (Ed.), *Acción política y cultura 1945-1975: Italia y España entre el rechazo y la fascinación*, Madrid, Dykinson, S.L., 2014
- PIRANI F., «El artista lacónico y el crítico locuaz. Historia de la fortuna crítica de Burri», en Calvesi, M., *Alberto Burri* [catálogo de exposición], Madrid, MNCARS, 2006
- PRATS, LL., *La pintura italiana: del barroco pleno a la pintura del siglo XX*, Barcelona, Carraggio, 2006
- ROMERO, M., «Feito: fulgor ígneo», en Gómez-Acebo, E. (Com.), *Feito* [catálogo de exposición], Madrid, SEACEX, 2002
- RUIZ, J. I., «Signo, gesto, letra. El trazo en la obra de Millares», *Imafronte*, 15 (2000), pp. 312-326
- TOUSSAINT, L., *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cuadernos de Arte Catedra, 1983
- TUSELL, G., «La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones Oficiales en el exterior (1955-1964)», en Cabañas Bravo, M. (coord.), *Biblioteca de Historia del Arte (VI)*, Madrid, CSIC, 2003
- VERZOTTI, G., «La obra en cuestión», en Celant, G.; Gianelli, I. (coord.), *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra* [catálogo de exposición], Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1990

## **WEB GRAFÍA**

- ABARTE, Galleria d'Arte Moderna e Contemporánea, «Movimento nucleare», [consulta: 24/6/16]: <[http://www.abarte.it/index\\_file/Movimentonucleare.htm](http://www.abarte.it/index_file/Movimentonucleare.htm)>
- ARTIUM, Biblioteca y Centro de Documentación, «Informalismo», [Consulta: 23/6/16]: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/antoni-tapies/obra/informalismo>>
- CVAA, Centro Cultural Recoleta, Documentos, «Manifiesto Blanco» (1946), [Consulta: 8/3/16]: <[http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05\\_docs\\_13.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05_docs_13.php)>
- KLANDESTINOS, Mekoart, «Alberto Burri» [Consulta: 5/7/16]: <<http://klandestinos.mekoart.net/artistas/burri/000.html>>



MARTÍN, R., «Expresión del estado puro. Un recorrido por la obra de Luis Feito», *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 20 (2012), [Consulta: 8/4/16]: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=697>>

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, Exhibitions, «Alberto Burri: The Trauma of Painting» [Consulta: 29/6/16]: <<http://exhibitions.guggenheim.org/burri/home>>