



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

**LO NUNCA VISTO  
DE LA PINTURA INFORMALISTA AL  
FOTOLIBRO DE POSTGUERRA (1945-1965)**

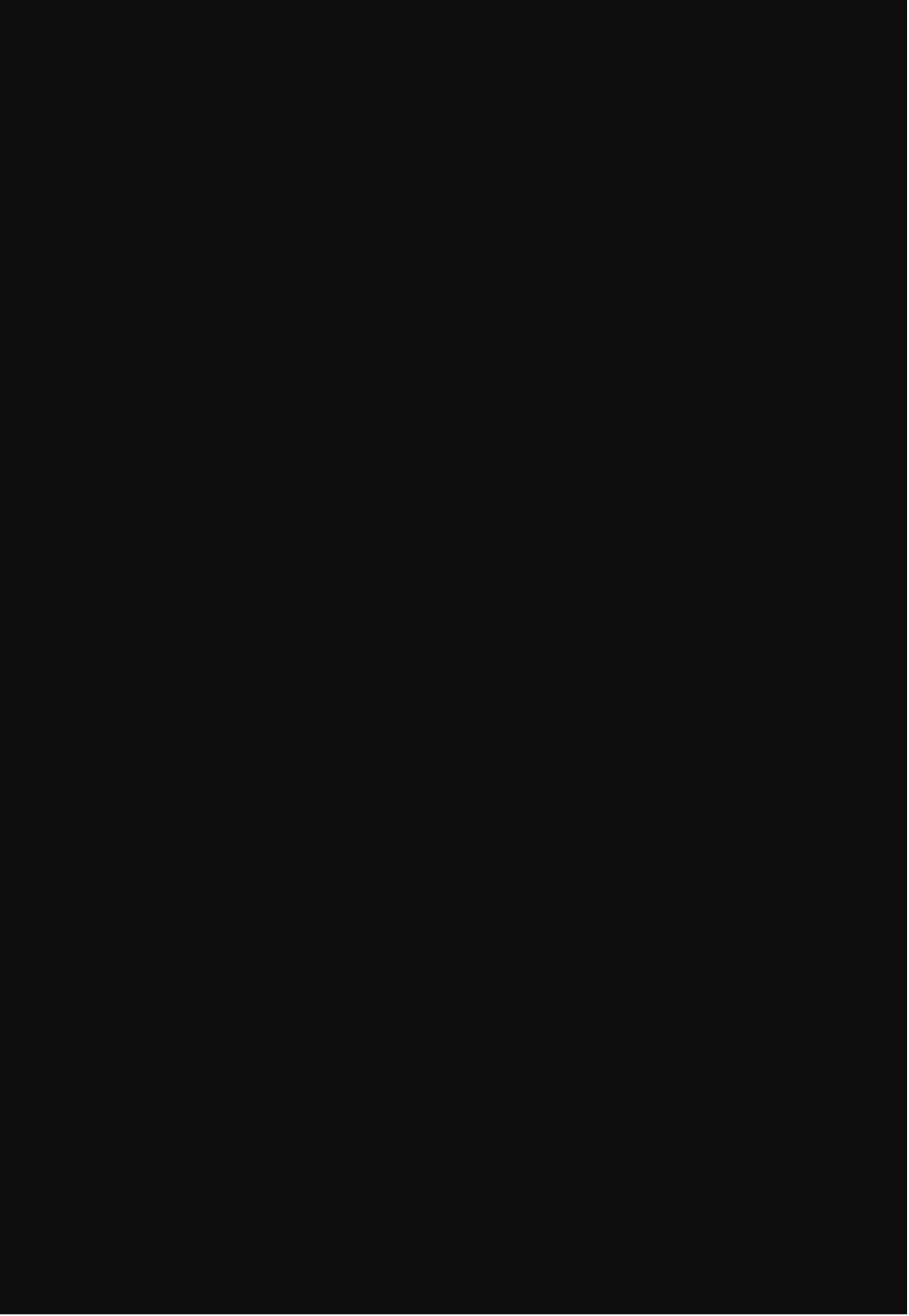
2016

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



# ¿DE QUÉ SIRVEN LAS PALABRAS? ¡ESTOY HARTO DE PALABRAS!

Mr. Wilson (Edward G. Robinson) en la película  
*The Stranger* [El extraño] de Orson Welles, RKO Pictures, 1946

## LO NUNCA VISTO

DE LA PINTURA INFORMALISTA AL FOTOLIBRO DE POSTGUERRA [1945-1965]

Fundación Juan March, Madrid  
Del 26 de febrero al 5 de junio de 2016

### EQUIPO CURATORIAL

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Manuel Fontán del Junco,  
Director de Museos y  
Exposiciones

Inés Vallejo, Coordinadora  
de Exposiciones

COMISARIOS INVITADOS

Horacio Fernández  
(fotografía)

María Dolores Jiménez-  
Blanco (pintura)

Con la colaboración  
especial de Zdenek Primus

Marta Ramírez,  
Asistente de Coordinación,  
Departamento de Exposiciones,  
Fundación Juan March

### PUBLICACIÓN

*LO NUNCA VISTO.*  
*De la pintura informalista  
al fotolibro de postguerra  
[1945-1965]* es una publicación  
conjunta que consta de un  
periódico de 112 páginas y de un  
catálogo-revista de 236 páginas

### Edita

© Fundación Juan March,  
Madrid, 2016

© Editorial de Arte y Ciencia,  
Madrid, 2016

### Textos

© Fundación Juan March

© Fondation Gandur pour l'Art  
(presentación)

© Manuel Fontán del Junco

© Juan José Lahuerta

© María Dolores

Jiménez-Blanco

© Horacio Fernández

© Zdenek Primus

© Julio Crespo MacLennan

© Inés Vallejo

© Carlos Navarro

### Diseño

Guillermo Nagore,  
Fundación Juan March

### Coordinación editorial

Inés Vallejo, Departamento  
de Exposiciones,

Fundación Juan March

Gestión de imágenes y derechos

de reproducción: Marta Díez,

Asistente de Coordinación

en prácticas, Departamento

de Exposiciones,

Fundación Juan March

### Edición y revisión de textos

María José Moreno y Departa-

mento de Exposiciones,

Fundación Juan March

### Traducciones

Alemán/Español: Elena

Sánchez Vigil

Checo/Español: Kepa Huarte

Francés/Español: Blanca Millán

Inglés/Español: Jaime Blasco

y Yolanda Morató

(periódico, pp. 56-57)

Italiano/Español: Carolina

Fernández Castrillo y Juan

Carlos Reche

### Producción editorial

Jordi Sanguino, Departamento

de Exposiciones,

Fundación Juan March

### Fotomecánica

Estudios Gráficos Europeos, S. A.,

Madrid

### Impresión

Catálogo-revista: Estudios

Gráficos Europeos, S. A.,

Madrid

Periódico: Unidad Editorial,

S. A., Madrid

### Encuadernación

Ramos, S. A., Madrid

### Tipografía

Periódico: Franklin Gothic,

Tiempos, Calibre ITC

Cheltenham; facsímil (pp.

56-57): Britannic y Corona,

tipógrafo: Alfonso Meléndez

Catálogo-revista: Franklin

Gothic, Tiempos

### Papel

Periódico: Prensa, 45 gr.

Catálogo-revista: Novatech

ultimat 1.1, 115 gr.

### De las reproducciones autorizadas

© Karel Appel, fig. 6, p. 39;

Věroslav Bergl, fig. 6, p. 79;

fig. 7, p. 79; fig. 8, p. 79;

Rafael Canogar, portada, fig. 10,

p. 42; Olivier Debré, p. 95;

Gérard Deschamps, fig. 4, p. 14;

Jean Dubuffet, fig. 7, p. 40;

François Dufrêne, fig. 15, p. 45;

Max Ernst, fig. 2, pp. 6-7; Jean

Fautrier, fig. 3, p. 37; fig. 8,

p. 26; fig. 9, p. 27; p. 94; Josep

Guinovart, p. 101; Raymond

Hains, p. 100; Georges

Mathieu, fig. 13, pp. 30-31;

fig. 5, p. 38; fig. 8, p. 40; p. 97;

Emila Medková, fig. 13, p. 82;

Pablo Picasso, Sucesión Pablo

Picasso, fig. 5, p. 24; fig. 6, p. 24;

Serge Poliakoff, p. 96; Jackson

Pollock, The Pollock-Krasner

Foundation, fig. 4, p. 38; Pierre

Soulages, fig. 12, p. 29; p. 98;

Antoni Tàpies, fig. 14, p. 44;

pp. 72-73; Maria Helena Vieira

da Silva, fig. 13, p. 44; Wolf

Vostell, fig. 1, p. 2; VEGAP,

Madrid, 2016

© Francis Bacon/The Estate

of Francis Bacon, DACS/VEGAP,

Madrid, 2016; fig. 11, p. 43

© Alberto Giacometti,

Succession Alberto Giacometti

(Fondation Alberto et Annette

Giacometti, Paris/ADAGP,

Paris): fig. 12, p. 43

© Fernando Zóbel/Cortesía

herederos del artista: p. 99

© Fotolibros: sus autores,

sus legítimos herederos y sus

representantes legales

© Salvatore Scarpitta/  
Cortesía Stella Scarpitta

Cartaino: fig. 3, p. 14

© Emilio Vedova/Fondazione

Emilio e Annabianca Vedova,

Venecia: fig. 9, p. 41

### Créditos fotográficos

© AFP/GettyImages: fig. 6, p. 91

© Alfred Eisenstaedt/The LIFE

Picture Collection/GettyImages:

fig. 3, p. 90

© BI, ADAGP, Paris/Scala,

Florenca, 2016; fig. 9, p. 27

© bpk, Berlín/Staatliche

Kunsthalle Karlsruhe/Foto:

Wolfgang Pankoke: fig. 2, pp. 6-7

© Cahiers d'art: fig. 6, p. 24

© Ceci Fimia: fig. 11, p. 59;

fig. 12, p. 59

© Centre Pompidou,

MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand

Palais/Foto: Jean-Claude

Planchet: fig. 8, p. 26

© Centre Pompidou,

MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand

Palais/Foto: Philippe Migeat:

fig. 5, p. 38; fig. 15, p. 45; p. 94

© Christian Schmieder: p. 74;

fig. 13, p. 82; fig. 14, p. 83; fig. 16,

p. 84; fig. 17, p. 84

© Colección Fundación Juan

March, Madrid: fig. 15, p. 63

© Colección Fundación Juan

March, Museo de Arte Abstracto

Español, Cuenca. Foto: Santiago

Torralla: portada; fig. 10, p. 42

© Colección Fundación Juan

March, Museu Fundación

Juan March, Palma. Foto:

Joan-Ramon Bonet/David

Bonet: fig. 14, p. 44; pp. 72-73;

p. 101

© Collection Bibliothèque de

documentation internationale

contemporaine, Nanterre:

fig. 3, p. 23; fig. 4, p. 23

© Fernando Ramajo: fig. 2,

p. 51; fig. 3, p. 51; fig. 4, p. 52;

fig. 5, p. 53; fig. 6, p. 53; p. 56;

fig. 9, p. 58; fig. 10, p. 59; fig. 14,

pp. 62-63; pp. 98-99

© Fondation Gandur pour l'Art,

Ginebra. Foto: Sandra Pointet:

fig. 3, p. 14; fig. 12, p. 29; fig. 13,

pp. 30-31; fig. 3, p. 37; fig. 6,

p. 39; fig. 7, p. 40; fig. 8, p. 40;

pp. 96-98

© Fondation Gandur pour

l'Art, Ginebra. Foto: Cortesía

Sotheby's, Paris/Art Digital

Studio: fig. 4, p. 14

© Galerie Louis Carré & Cie,

Paris. Foto: Adam Rzepka: p. 95

© Gamma-Legends/  
GettyImages: fig. 11, p. 29

© Keystone, Francia/  
Gamma-Keystone/GettyImages:

fig. 7, pp. 92-93

© Keystone, Francia/  
GettyImages: fig. 8, p. 93

© Kunsthaus Zürich: fig. 12,

p. 43

© Lee Miller Archives,

Inglaterra, 2016/www.leemiller.

co.uk: fig. 1, p. 22

© Marcel Rozhoň: fig. 2, p. 77;

fig. 6, p. 79; fig. 7, p. 79; fig. 8,

p. 79; fig. 11, p. 80

© Martin Parr: fig. 13, pp. 60-61;

fig. 16, pp. 64-65; fig. 17,

pp. 66-67

© Mondadori/GettyImages:

fig. 1, p. 35

© Museo Vostell Malpartida:

fig. 1, p. 2

© Paco Gómez/Nophoto: fig. 18,

pp. 68-69; fig. 19, pp. 70-71

© Pat English/The LIFE

Picture Collection/GettyImages:

fig. 4, p. 90

© Paul Schutzer/The LIFE

Picture Collection/GettyImages:

fig. 9, p. 93

© Peggy Guggenheim

Collection, Venecia (Solomon

R. Guggenheim Foundation,

Nueva York): fig. 9, p. 41

© Popperfoto/GettyImages:

fig. 1, p. 88; fig. 5, p. 90

© Tate, Londres/Foto: Scala,

Florenca, 2016; fig. 11, p. 43;

fig. 13, p. 44

© The Auschwitz-Birkenau

State Museum, Oświęcim,

Polonia: fig. 2, p. 36

© The Museum of Modern Art,

Nueva York/Scala, Florenca,

2016; fig. 5, p. 24; fig. 4, p. 38

© The Trustees of the British

Museum/Scala, Florenca, 2016;

fig. 7, p. 25

© Ullstein bild/GettyImages:

fig. 5, p. 16

© Video Mercury Films:

portada; pp. 20-21; fig. 2, p. 22

© William Vandivert/The LIFE

Picture Collection/GettyImages:

fig. 2, p. 89

© Yoshito Matsushige: fig. 8, p. 55

No siempre ha sido posible

localizar o identificar a los

autores o representantes

de los derechos de

propiedad intelectual de

las reproducciones de esta

publicación. En caso de error

u omisión, rogamos contacten

con la Fundación Juan March

a través de: [direxpo@march.es](mailto:direxpo@march.es)

  
FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

 BancaMarch

 ALBA

# LO NUNCA VISTO

Exposición en MADRID

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Del 26 de febrero al 5 de junio de 2016

## ARTE DE "OTRA" FORMA, VISTO DE OTRA FORMA

MANUEL FONTÁN DEL JUNCO

La exposición por la que este periódico y su suplemento ilustrado salen a la calle se

## PINTURA PESE A TODO

MARÍA DOLORES  
JIMÉNEZ-BLANCO

"Llegué a Turín el 19 de octubre, después de treinta y cinco días de viaje: la casa estaba en pie, toda mi familia viva, nadie me esperaba. [...] Encontré a mis amigos llenos de vida, el calor de la comida segura,



Rafael Canogar. Toledo, 1960

el concreto trabajo cotidiano, la alegría liberadora de poder contar. Encontré una cama ancha y limpia, que por las noches (instante de terror) cedía blandamente a mi peso. Pero [...] no ha dejado de visitarme, a intervalos, unas veces espaciados y otras continuos, un sueño lleno de espanto.

[...] Al ir avanzando el sueño, poco a poco o brutalmente, todo cae y se deshace a mi alrededor, el decorado, las paredes, la gente; y la angustia se hace más intensa y más precisa. Todo se ha vuelto un caos: estoy solo en el centro de una

continúa en p. 35

ocupa solo de cierta pintura y de cierto tipo de fotografía (y no de otros) hecha en Europa y el Japón entre 1945 y 1965 –y se ocupa de ambas en estricta igualdad de condiciones–.

La pintura es aquella que desde los años cuarenta forma parte de la taxonomía habitual de la historia del arte con la denominación de

continúa en p. 3

## INFORMALISMO CON RESTOS HUMANOS

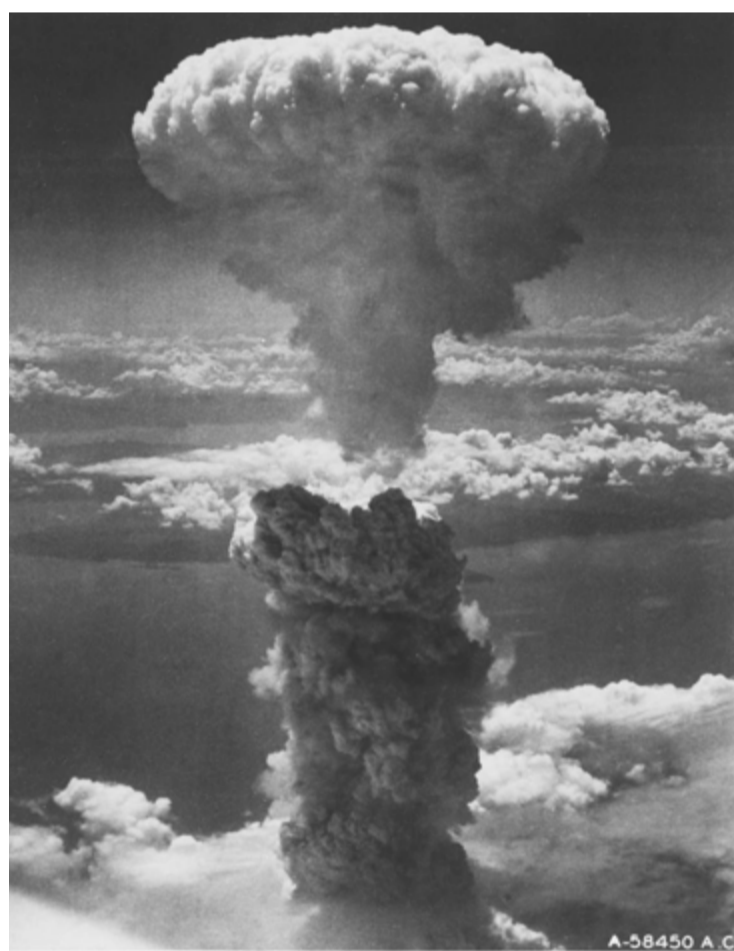
JUAN JOSÉ LAHUERTA

**HIPÓTESIS:** *The Stranger* [El extranjero], rodada a finales de 1945 y estrenada en la primavera de 1946, era la primera película que Orson Welles

continúa en p. 21



Fotograma de *The Stranger* [El extraño] de Orson Welles, RKO Pictures, 1946



La bomba atómica sobre Nagasaki, 9 de agosto de 1945

## NEGRO COMO LA MAÑANA LUMINOSA

HORACIO FERNÁNDEZ

Desde un puesto seguro y alejado era mucho más que impresionante. Según un observador militar faltaban palabras para describir los efectos luminosos, más intensos que el mediodía más espléndido, la exhibición de luces doradas, púrpuras, violetas, grises y azuladas que definían cada detalle de cada cosa, por más lejana que estuviera. Después, inmediatamente des-

pués, una oscura confusión de polvo y humo que se elevaba en el horizonte, violentas corrientes de aire, un rugido atronador. El ensayo de la bomba atómica en el desierto de Nuevo México había sido un éxito!

Los bombardeos aéreos corrientes eran distintos. A salvo de todo riesgo en sus miradores panorámicos, los periodistas podían describir los teatrales

continúa en p. 50

## PINTURA Y FOTOGRAFÍA CHECAS ENTRE 1957 Y 1965

ZDENEK PRIMUS

Una cosa está absolutamente clara: si existe algo auténticamente europeo que nos puede enorgullecer a todos, eso es el arte. Y especialmente el arte que surgió tras la Segunda Guerra Mundial. Después de las vías de sentido único del nacionalsocialismo y del realismo socialista, en el arte hacía falta que los que se consideraban artistas en Europa Occidental y los artistas tras el llamado "telón de acero" hallaran progresivamente un idioma común. Aunque el primer intento no salió del todo bien...

Europa acababa de salir de la catástrofe de la guerra. En todos los países, cada artista intentaba hacer frente a la experiencia bélica indivi-

dualmente y se acercaba a la fatal experiencia de una forma particular, y sin embargo de una manera parecida. En los primeros dos o tres años, cuando se trataba, más que nada, de deshacerse de las imágenes horripilantes de la

continúa en p. 75

## DESPUÉS DEL 45:

BREVE INFORME  
DE LA POSTGUERRA  
EUROPEA

JULIO CRESPO MACLENNAN

En 1945 finalizó la guerra más destructiva de la historia de la humanidad, que constituyó todo un monumento a la capacidad aniquiladora del ser humano. Dio paso a una nueva era que iba a tener un significado muy especial en la historia de Europa por varias razones; en primer lugar porque a partir de entonces Europa dejó definitivamente de dominar el mundo; en segundo porque los

continúa en p. 89

## Y ADEMÁS...

p. 94. **Cronología [1945-1965]:** acontecimientos artísticos, socio-culturales y político-económicos, por Inés Vallejo y Carlos Navarro

p. 104. **Bibliografía**

p. 111. **Exposiciones [1947-2016]:** selección de exposiciones en torno a la pintura informalista

PARDESSUS SOUPLES et CHAUDS Trous importés d'Angleterre à partir de 350 F JACQUES DEBRAY TAILLEUR

0.30 F

LE FIGARO

Le Gaule

PHILIPS TELE 2 chaînes 1190 F RTH

138<sup>e</sup> ANNÉE N° 6.204

MARDI 24 NOVEMBRE 1964

DIRECTEUR : Pierre BRISSON

328<sup>e</sup> JOUR DE L'ANNÉE

Sup. 10 x 11 cm - Poids 630 g - Abon. 600 F/an - Vente au détail 1,50 F

Cet après-midi, au Palais-Bourbon

DÉBUT de la discussion sur le V<sup>e</sup> Plan

M. VALLON, RAPPORTEUR GÉNÉRAL:

« Il faut faciliter l'évolution rapide de nos structures économiques »

L'absence de toute réforme du circuit de distribution est particulièrement regrettable

LE PONT CONDAMNÉ

LA CRISE AGRICOLE

EN PATROUILLANT dans nos campagnes

par Max OLIVIER-LACAMP

QUEL sera véritablement le grand fait de cette année ? Quel événement marquera les esprits ? Les élections municipales ? Les élections départementales ? Les élections législatives ?

LA SITUATION AU CONGO

AU MOMENT OU S'OUVRENT DE NOUVELLES NEGOCIATIONS A NAIROBI

Horrible chantage des insurgés contre les otages blancs de Stanleyville

Ils menacent de les « manger »

Après les nouveaux incidents de frontières, l'isolement de la Syrie devant Israël, la R.A.U. et l'Irak

CAVALIER SEUL

Contradiction

Le Français, pionnier et le Français, élu, sont comme deux frères ennemis. A l'heure où nous sommes en train de célébrer le centenaire de la République, nous sommes en train de célébrer le centenaire de la République.

LONDRES : P. BERTRAND

LE TAUX d'escompte de la livre

RELEVÉ DE 5% A 7%

Cette consolidation n'est pas un préalable à d'autres mesures de caractère financier

PAGE 18 : l'article de Jean LECERF

CATASTROPHE AÉRIENNE A ROME

Un « Boeing 707 » explose au décollage

SOIXANTE-DOUZE PERSONNES ÉTAIENT A BORD : QUINZE SURVIVANTS

Les survivants ont été évacués à l'hôpital de la Caserma

PRÉMIÈRE PAGE : l'information

GEORGES CONCHON

Prix Goncourt



A Jean-Pierre Foye le Renaudot

au grand cœur

par Jean GUITTON



UN « CANON A TRIFURC » des projectiles à 6 km



Cartier JOUBERT 1875

MOQU Pure laine anti-mites 28 F le m TAPIS d'OR BROCHANT REGENC FEMMES FO TILLI

fig. 1. Wolf Vostell, Dé-coll/age Le Figaro [Despe/gando Le Figaro], 1964. Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura [cat. 157]

---

# ARTE DE “OTRA” FORMA, VISTO DE OTRA FORMA

MANUEL FONTÁN DEL JUNCO

*viene de portada*

“informalismo”<sup>1</sup>. La fotografía elegida –buena parte de ella publicada en fotolibros y, por tanto, sin la autonomía de que ha gozado y aún goza hoy la pintura– responde también a esa denominación, aunque incluye ejemplos de la influyente *Subjektive Fotografie* de Otto Steinert y sus discípulos, además de a cultivadores de la fotografía abstracta o de la fotografía experimental.

De todo ello da buena cuenta el subtítulo de la muestra. Pero, ¿y su título? ¿De verdad queda, a estas alturas de la incontenible, ubícua y continua avalancha de imágenes de la iconosfera digital en la que vivimos, algún resto, por minúsculo que sea, de lo que fue el mundo entre 1945 y 1965 que *nunca se haya visto*? ¿No resulta exagerado (y quizá hasta circense) titular así una exposición?

1. Cf. Michel Tapié, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. París: Gabriel-Giraud et fils, 1952. Cf. infra [nota 6]. En España, la fuente clásica es Juan-Eduardo Cirlot, *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*. Barcelona: Seix Barral, 1957. Cf. también Lourdes Cirlot, *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona: Anthropos, 1983.

Decididamente no. No, si bajo esa expresión, bajo esa frase hecha, hay un potencial de comprensión (respecto de lo pretendido por esta publicación y por la exposición a la que acompaña) lo suficientemente eficaz y fecundo como para justificar el riesgo de su elección. Y lo hay.

Para empezar, la expresión “lo nunca visto” se justifica porque nunca hasta entonces se habían visto una pintura y una fotografía como las que se empezaron a practicar tras la Segunda Guerra Mundial, durante la postguerra y hasta bien entrada la década de los sesenta. Las dos supusieron un *novum* en relación a las poéticas y las prácticas de la pintura y de la fotografía del período de entreguerras.

En segundo lugar, ese título se refiere a un acontecimiento que, con toda exactitud, nunca se había visto hasta los años cuarenta del pasado siglo y –con toda exactitud también– no se ha vuelto a ver desde entonces: precisamente el espectáculo literalmente nunca visto de la Segunda Guerra Mundial y de la postguerra, de la guerra a escala universal y global<sup>2</sup>. Es verdad que antes hubo una Primera Guerra Mundial, la *Grand Guerre*, pero aquella primera guerra limitó casi todas sus atrocidades a carnicerías cuya topografía se reducía básicamente a campos de batalla como Verdún, el Marne o Passchendaele y tantos otros. La sucesión de batallas en que la guerra consistía (o el lento paso del tiempo en posiciones y trincheras casi inamovibles) tenía lugar, sobre todo, en campos de batalla y tierras de nadie. La guerra tenía sus espacios –y eran casi exclusivos–.

La Segunda Guerra Mundial ya fue una guerra *otra*: una guerra total en la que casi todo se puso en pie de guerra en casi todo el globo, con una fiera universalidad nunca vista hasta entonces. En los campos de batalla, desde luego, pero también en las ciudades y en los pueblos, las carreteras, los bosques y caminos, las fábricas y los parques, la naturaleza, el mar, los ríos y el aire; estaban en guerra los militares y los civiles, los hombres, desde luego, pero también las mujeres y los niños y las máquinas y los animales domésticos y los salvajes.

Pero hay más: porque, a su vez, eso que no se había visto nunca *tampoco se había visto nunca*. La guerra no se había “visionado” a la

escala global que el desarrollo de la fotografía y la imagen en movimiento permitieron en los años cuarenta: la Segunda Guerra Mundial añadió, a la fotografía casi pictorialista y a los románticos *war artists* de los ejércitos de la Primera, el teleobjetivo, la telemetría, el cinematógrafo, la fotografía y el corresponsal de guerra, los documentales y las películas de propaganda con filmaciones reales. La guerra se convirtió en una especie de gigantesco espectáculo negativo difundido casi en tiempo real en los cines, los tabloides y las revistas ilustradas de los principales periódicos del mundo: por primera vez no solo ocurrió que todo estuvo en estado de guerra y todos estaban en guerra, sino que todos “veían” esa guerra o, al menos, parte de ella<sup>3</sup>.

Como la diferencia entre los campos de batalla y el resto de la geografía humana y de la naturaleza, también la diferencia entre combatientes y civiles –actores y espectadores– se esfumó en la segunda gran guerra. En cierto sentido, el carácter mundial de la guerra consistió precisamente en la eliminación de esa diferencia y el establecimiento de una especie de hecho bélico total, un espacio de conflicto potencialmente absoluto. No es casual que esa guerra total comenzara con la exigencia alemana de ampliar no tanto su “territorio” como, más bien, su “espacio vital” (su *Lebensraum*, la expresión literalmente usada por Hitler) y terminara con un reparto del mundo entre las grandes potencias vencedoras.

Por último, tampoco se ha visto nunca la modesta pero decidida pretensión de este proyecto, tanto en el espacio de la exposición como en la forma peculiar que han adquirido intencionadamente estas páginas: la de ver “de otra forma” el informalismo; la de mezclar con toda la intención la fotografía, el libro y la pintura, en igualdad de condiciones y hasta sus últimas consecuencias. Tampoco eso se ha visto, porque no se las ha “expuesto” (en el doble sentido de esta palabra: el de exhibirlas y el de dejarlas arriesgadamente “expuestas”) como se las ha mostrado y hecho públicas en nuestro caso.

Claro que, por supuesto, la pintura informalista, la fotografía de postguerra y el contexto sociopolítico de la Europa de postguerra<sup>4</sup> han

2. Para un relato amplio de la postguerra europea, puede leerse con provecho: Tony Judt, *Postwar. A History of Europe since 1945*. Londres: Penguin, 2005 (ed. en castellano: *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2012) y, en estas mismas páginas, el informe de urgencia de Julio Crespo MacLennan. El acontecimiento de la guerra total no ha vuelto a darse: no ha habido una tercera guerra mundial. Pero, desde la segunda, nuestras posibilidades de asistir a las guerras de otros, lejanas y cercanas, disponiendo de las imágenes de esas guerras, no ha hecho más que aumentar. Primero con la televisión y ahora, con una progresión que parece imparable, con los recursos de la web. Esa contemplación de las imágenes de la guerra, vicarias de una experiencia real que no tenemos aunque nos sea contemporánea, no necesariamente faculta para poder imaginarnos la Segunda Guerra Mundial y su postguerra. Al contrario: es probable que el flujo inflacionario, constante y ubicuo, de imágenes en el que vivimos produzca el efecto de inmunizarnos también respecto a las del pasado. Por lo demás, la otra cara de esta guerra de imágenes es, obviamente, la del uso preferente del video por parte del terrorismo islamista como la forma “artística” más eficaz para universalizar su guerra, un recurso al que solo los atentados indiscriminados y suicidas preceden en importancia.

3. Y la oían, porque no se puede minusvalorar la importancia capital de la radio durante la guerra.

4. Con fenómenos encadenados como el duelo inicial, el hambre y la reconstrucción de las ciudades, la regeneración de la población, el existencialismo, la descolonización, la Guerra Fría casi inmediata, la ruptura del mundo en dos bloques, el desarrollismo, la amenaza nuclear y, por último, el nuevo espíritu que se produce ya en la década de los sesenta.

---

**LA SEGUNDA  
GUERRA MUNDIAL  
YA FUE UNA  
GUERRA OTRA:  
UNA GUERRA TOTAL  
EN LA QUE  
CASI TODO  
SE PUSO EN PIE DE  
GUERRA EN  
TODO EL GLOBO,  
CON UNA FIERA  
UNIVERSALIDAD  
NUNCA  
VISTA HASTA  
ENTONCES.**





fig. 2. Max Ernst. *Europa nach dem Regen I* [Europa después del diluvio I], 1933. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



recibido, en publicaciones y exposiciones, la atención que merece cada una y también las tres categorías combinadas la han recibido y la siguen recibiendo aún hoy<sup>5</sup>.

Pero *LO NUNCA VISTO. De la pintura informalista al fotolibro de postguerra [1945-1965]* ha pretendido articularlas de una forma particular y con un objetivo específico. La exposición presenta la pintura del informalismo escoltada por la fotografía (y viceversa) con el deseo de que ambas sean vistas de otra forma. ¿De qué forma? Precisamente de un modo no “formalista” y con el doble objetivo específico de intentar “curarlas” por anticipado (o de curar su comprensión a día de hoy) de los estragos del tiempo y de los estragos –más eficaces porque resultan inadvertidos– del espacio.

La respuesta de pintores y fotógrafos a la formidable ruptura bélica de las formas que supuso la guerra se quiere mostrar aquí así porque tanto el tiempo transcurrido desde la experiencia radical de la postguerra como las formas convencionales de presentar el arte en los aislados, neutros y “objetivos” espacios museísticos tienden a reducirla, paradójicamente, al mero formalismo que nunca fue. Ningún arte ha sido nunca “solo” arte –y quizá el informalismo sea, de todos, el que más se resista a ello–.

## UN ARTE NUNCA VISTO PARA UN MUNDO NUNCA VISTO

Lo cierto es que el mundo posterior a la Segunda Guerra Mundial vio nacer una pintura y una fotografía radicalmente distintas a las del período de entreguerras. Ambas se cuestionaron la noción misma de “forma”, y no únicamente como un experimento formal, sino también porque la realidad había superado una vez más al arte: la guerra, como se ha dicho, no fue otra cosa más que un gesto destructivo a escala global de las formas de lo humano y de la naturaleza. Y a eso nunca visto hasta entonces en esa proporción respondieron pintores y fotógrafos desde 1945 hasta bien entrados los años sesenta con las extremas –pero proporcionadas– formas de lo informe que llamamos genéricamente “informalismo”.

Por supuesto que, como siempre, los artistas, que “vienen hasta nosotros desde el futuro” (Wyndham Lewis) ya habían presagiado antes

de los años cuarenta esa guerra a escala global y la devastación de la historia y de la geografía que iba a traer consigo. En este sentido, la pura tematización de la guerra por parte de la pintura y la fotografía a partir de 1945 no fue algo nunca visto, no empezó a partir de esa fecha: tuvo precedentes. El futurismo y el surrealismo, por ejemplo, ya habían anunciado (y celebrado) la guerra como un acto de “verdadera higiene del mundo” (F. T. Marinetti), que limpiaría eficazmente la realidad de su anticuado pasado para hacer sitio, de una vez por todas, a lo radicalmente nuevo.

Más cercano a nuestra época, quizá uno de los ejemplos más significativos y menos conocidos de esa presciencia sea el de una obra de Max Ernst titulada *Europa nach dem Regen I* [Europa después del diluvio I], de 1933 [fig. 2]. Ernst presenta en esta obra, pintada aún bajo la impresión de la Primera Guerra Mundial, aunque casi quince años después, una geografía vagamente reconocible: percibimos la fisonomía desfigurada de un continente en la que, como ha escrito un comentarista recientemente, “por más que lo intento, no puedo descubrir Europa”<sup>6</sup>. No reconozco a Europa en su mapa: otra vez “lo nunca visto”.

El mapa de Max Ernst combina la inocente apariencia de un mapa físico casi escolar (con sus colores ocres y vegetales, y lo que parecen itinerarios o fronteras en líneas discontinuas rojas), con una geografía surrealista que anticipa proféticamente algo que se haría muy real muy pronto: las nuevas costuras de un mapa de Europa que empezaría a ser irreconocible a partir de la acelerada invasión alemana de Polonia que dio comienzo a la guerra.

Pero la pintura de Ernst (incluso a pesar de que su aspecto de densa masa encefálica extendida por el lienzo recuerde las texturas de un fautrier, los materiales de un tãpies o las torturas al soporte de un burri) es aún un ejemplo típico del paisaje surrealista de los años treinta, el que se consigue con la introducción de elementos extraños en un espacio cuya forma, al menos inicialmente, nos resulta familiar, en continuidad histórica con la poética y los postulados de la vanguardia surrealista.

Esa continuidad la interrumpiría abruptamente la Segunda Guerra Mundial: porque al cubismo, los expresionismos o el surrealismo

5. Cf. la exhaustiva literatura citada en la bibliografía en estas mismas páginas, especialmente en los apartados dedicados en ella a la pintura y la fotografía, así como en las múltiples referencias a catálogos de exposición, además de en nuestro listado cronológico de las exposiciones más destacadas en torno al informalismo (pp. 104-11).

6. Werner Spies, “Ich kann beim besten Willen Europa nicht entdecken”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, jueves, 8 de noviembre de 2007, p. 35. Ralph Ubl ha interpretado esta obra de Ernst como un ejemplo del deseo de los surrealistas por un cambio profundo en la civilización europea, un cambio que esperaban conseguir mediante una catástrofe tras la que Europa sería anunciada como la *terra incognita* de la vida revolucionaria; Ralph Ubl, en *Patrimonia*, n.º 327, noviembre de 2007, *passim*.

---

**LO NUNCA  
VISTO  
PRESENTA  
LA PINTURA DEL  
INFORMALISMO  
ESCOLTADA  
POR LA  
FOTOGRAFÍA  
(Y VICEVERSA)  
CON EL DESEO  
DE “CURAR”  
A AMBAS  
DE LOS ESTRAGOS  
DEL TIEMPO  
(Y DEL ESPACIO).**

les sucedió una forma de pintura que se cuestionó pictóricamente y de un modo muy radical precisamente eso: su “forma”. A ese “otro” arte dio voz ya desde 1952 el crítico francés Michel Tapié en su libro *Un art autre* [Otro arte], cuyo subtítulo, *Où il s’agit de nouveaux dévidages du réel* [Cuando se trata de nuevos vaciados de lo real], ya avanzaba el deseo de tratar las nuevas formas, los nuevos *dévidages* [vaciados] que habían acontecido a lo real<sup>7</sup>.

El cuestionamiento de la forma, por supuesto, afectó enseguida a lo más visible: la materia. La pintura de postguerra en toda Europa, en efecto, empezó a servirse de “otros” materiales, de baja extracción y muy distintos a los serios y convencionales materiales de la noble pintura moderna: arenas, yesos, cartones, papeles, arpilleras, trapos y tejidos y toda clase de residuos y despojos; los artistas los utilizaron torturándolos, combinándolos, fragmentándolos, destruyéndolos o construyendo con ellos sobre el lienzo superficies y masas –en ocasiones muy densas– de materiales heteróclitos de apariencia informe o deformada, y trabajados de formas también nuevas: con las manos, con espátulas y paletas; embadurnándolos, cosiéndolos, rasgándolos, pegándolos (y despegándolos), manchándolos o pintando con ellos.

La fotografía, por su parte, fijó su objetivo sobre objetos materiales y texturas semejantes, frecuentemente fotografiados en vertical, sin disponerlos ni levantarlos del suelo. Los gestos de la pintura y la fotografía, en fin, cambiaron tanto como sus materiales y sus soportes, porque su tema había pasado a ser ella misma y sus formas –o mejor: sus deformaciones–. La mirada más distraída a las obras seleccionadas para esta exposición no dejará de reparar en esto. Desde el punto de vista de los materiales, a lo que más se asemeja la catalogación de muchas de las pinturas escogidas es al inventario de un almacén de derribos y desechos, a un taller de desguace o a una empresa de desahucios. Y las fotografías, muchas de ellas, podrían constituir –salvando su especificidad– el registro de imágenes más fiel de ese repertorio de residuos.

Naturalmente, esa transformación de la pintura no respondió solo a experimentos puramente “formales”: el deseo por hacer “otro” arte

por parte de los pintores informalistas no fue, en absoluto, ajeno a la experiencia universal de la guerra, porque, de una manera muy evidente, la guerra –esta vez verdaderamente “mundial”– había dado a prácticamente todo el globo, desde Europa a Japón, otro “vaciado”. Literalmente, la potencia destructora de la guerra había hecho pedazos, desfigurándola y deformándola, la fisonomía material y espiritual de todas las formas civilizadas, desde las de los seres humanos hasta las de los monumentos, las ciudades e incluso las de la propia naturaleza.

Ni el arte podía obviar esa destrucción ni quiso tratarla con formas del pasado. Tras la contienda, rotas las formas de lo real, pintores y fotógrafos buscaron nuevas posibilidades plásticas: el canon de las vanguardias había sido, de algún modo, una víctima más del conflicto. Responder al holocausto y a los campos de exterminio y trabajo, a Auschwitz y a Siberia, a Hiroshima<sup>8</sup> o a las fotografías que la prensa gráfica y los documentales publicaban sobre los horrores acontecidos –masivas masacres de civiles, bombardeos incendiarios sobre Londres y Berlín o sobre ciudades con poca o ninguna importancia militar como Coventry, Dresde o Hamburgo<sup>9</sup>, deportaciones en masa, desolación, muerte y destrucción– no era tarea fácil; pero tanto la pintura como la fotografía se aplicaron a ello con obras que aún hoy impresionan y conmueven, como relatan en sus respectivas contribuciones a esta publicación los ensayos de Juan José Lahuerta, María Dolores Jiménez-Blanco, Horacio Fernández y Zdenek Primus.

### **CURAR A LAS IMÁGENES DE LOS ESTRAGOS DEL TIEMPO (Y DEL ESPACIO)**

Y sin embargo, es muy posible que hoy, setenta años después del final de la Segunda Guerra Mundial –cuando la memoria ya no está viva y apenas hay testigos oculares de la catástrofe–, esas deformadas y abstractas formas de arte sean percibidas –precisamente hoy y precisamente al ser “expuestas”– sobre todo “formalmente”: como una corriente pictórica más que añadir a la historia del arte, separada del terrible contexto al que respondía y al que se sobrepuso con gestos de una fuerza casi sin precedentes.

7. Cf. Michel Tapié, *op. cit.* [nota 1].

8. John Hersey, *Hiroshima*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1946 ed. en castellano: *Hiroshima*. Madrid: Turner, 2002.

9. Cf., entre otros, Hans Brunswig, *Feuersturm über Hamburg*. Stuttgart: Motorbuch Verlag, 1994. Wolfgang Kil, *Hinterlassenschaft und Neubeginn. Fotografien von Dresden, Leipzig und Berlin in den Jahren nach 1945*. Leipzig: Fotokinoverlag, 1989.

El tiempo, como es sabido, es una eficaz máquina de producir olvido: se olvida y se pierde el sentido originario de lo que ya pasó. Ese olvido, claro está, no solo no nos permite comprender lo que algo significó en el pasado, sino que ni siquiera nos deja ser conscientes de que debamos comprenderlo –porque lo hemos olvidado–. El principal estrago del tiempo es que aleja los hechos de nosotros y, antes o después, convierte todo en algo que nadie ha vivido ni experimentado. Si sabemos algo de lo que ocurrió, desde luego no lo sabemos por experiencia propia, y muy frecuentemente ni siquiera lo sabemos. Ocurre que lo hemos olvidado, es decir: que no sabemos que no lo sabemos.

Por su parte, el principal estrago del espacio no se produce porque aleje los acontecimientos (o, más bien, los objetos y las imágenes y las palabras ligados a los acontecimientos, como las obras de arte), sino más bien porque los acerca. Ocurre que en determinados espacios los objetos son “acercados” –incluso si se hace con el deseo de recuperarlos y hacerlos presentes “aquí y ahora”– imponiendo unas condiciones que precisamente nos los alejan. Esos espacios son, aparentemente, inocentes; en realidad, si no se toma conciencia de que no lo son (o no se los pone en cuestión), su efecto sobre imágenes y objetos es violento, como lo sería dejar a un herido en una morgue o a un enfermo leve en una unidad de cuidados intensivos. En ambos casos el espacio causaría una especie de herida o afrenta doble al herido y al enfermo –una herida o una enfermedad encima de la que ya padecen–. Aunque no lo parezcan, un museo o una exposición pueden y deben (y por eso suelen) ser espacios de ese tipo.

La cura contra “el ataque del presente al resto del tiempo” (la frase es el título de una de las películas de Alexander Kluge) es, como se sabe, la conciencia histórica, la recuperación de la memoria y, en suma, la puesta en práctica del pensar como un “ver en el tiempo” (la expresión es de Mijaíl Bajtín, quien la hizo sinónima de la capacidad de juzgar y de comprender el pasado).

Por su parte, la cura de los estragos del espacio en los objetos del pasado es más difícil, porque esa cura no solo tiene que ver con las formas de comprender esos objetos en el

tiempo, sino, precisamente y sobre todo, con la forma de exponerlos en el espacio. Y esa cura es tan especialmente pertinente como ardua en el caso de esos objetos tan peculiares que son las obras de arte.

#### **FORMAS DE EXPONER, DE EXPONERSE Y DE HACERSE PÚBLICO**

Los ensayos de Juan José Lahuerta, María Dolores Jiménez-Blanco y Horacio Fernández recogidos en esta publicación se ocupan de la pintura y la fotografía del informalismo desde ángulos distintos, pero todos tienen en común –desde sus títulos– que las obras de arte interpretadas, comentadas y analizadas en ellos en ningún caso han sido sometidas a análisis puramente formalistas, iconológicos o iconográficos: en sus aproximaciones –en las que se oyen ecos del *Pictorial Turn* y la *Bildwissenschaft* de autores como Boehm, Didi-Huberman o Freedberg– a las pinturas y las fotografías se las indaga desde el punto de vista de su uso, de su poder, de su situación en el tiempo histórico –de su mezcla con los asuntos humanos–<sup>10</sup>. Esa aproximación “impura” desde el punto de vista metodológico es la que ha impregnado la modesta pero decidida investigación cuyo resultado son estas páginas y la exposición a la que acompañan.

Hay un punto, en nuestra opinión, en el que podrían solaparse la dialéctica que plantea Juan José Lahuerta entre la imagen y la palabra en torno a esa pintura “con restos humanos” que quiere representar lo aparentemente irrerepresentable; y esa humanidad doliente de la pintura que describe María Dolores Jiménez-Blanco en su texto; y la discreta referencia de Horacio Fernández, en el suyo, a la experiencia kantiana de lo sublime (aquello aterrador que podría destruirnos, pero cuya contemplación nos fascina y remueve estéticamente porque lo contemplamos desde un lugar seguro, como la cabina del *Enola Gay* sobrevolando Hiroshima).

Ese punto común podría consistir en la convicción de que, probablemente, en el presente blanco y objetivo de los espacios neutros del museo, tan aptos para la contemplación ensimismada de las obras de arte, no hay, ni para las pinturas “pese a todo” y “con restos humanos” ni para la “negra mañana luminosa” de cierta fotografía, posibilidad alguna de ser

10. Un buen ejemplo de acercamientos de este tipo es el de David Alan Mellor (ed.), *A Guide for the Protection of the Public in Peacetime*. Londres: Archive of Modern Conflict, 2014, publicado con motivo de la exposición *Conflict · Time · Photography* [cat. expo.]. Londres: Tate Publishing, 2014.

entendidas, juzgadas y apreciadas de acuerdo a la originaria voluntad que las hizo ser, a menos que ese espacio “sublime”, neutro y “objetivo” se convierta en un espacio impregnado de historia.

Esa es la razón por la que *LO NUNCA VISTO. De la pintura informalista al fotolibro de postguerra [1945-1965]* presenta juntos la pintura, la fotografía y el fotolibro de postguerra, con la pretensión de que el espectador se sumerja en el contexto histórico del momento y pueda entender la ruptura que los artistas llevaron a cabo tras la contienda coincidiendo en una especie de *lingua franca* pictórica.

Por eso, la selección de obras se ha llevado a cabo teniendo en cuenta la relación entre ellas y dando cabida a un tipo de fotografía que insinúa planteamientos paralelos a los de la pintura, con trabajos como *Chizu - The Map* [El mapa] de Kikuji Kawada [cat. 20]; a la relación existente entre la abstracción europea de postguerra y los artistas de la *Subjektive Fotografie* alemana, con fotógrafos como Hermann Claasen, Helmut Lederer, el propio Otto Steinert o el español Francisco Gómez; al fotolibro y a aquella fotografía que se mueve en el territorio mixto del documento fotográfico y la forma artística.

El deseo de dotar de contexto a las obras de arte (que obviamente también exigen su derecho a ser juzgadas como tales, con la autonomía que no tendrían si fueran puros índices documentales de un contexto histórico) se ha llevado también a la forma del catálogo: una de sus partes recoge con toda la acribia necesaria y aplicando todos los usos metodológicos habituales las obras en exposición; y otro –este– en el que se publican los textos interpretativos, se presenta como un periódico que abraza a aquel y lo dota del contexto histórico que dieron a esas obras de arte los sucesos diarios que daban cuenta y modulaban el mundo en el que fueron creadas.

En pintura, la muestra compagina la presencia de artistas y fotógrafos muy conocidos (como Pierre Alechinsky, Karel Appel, Alberto Burri, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Pierre Soulages, Wols o los españoles Antonio Saura, Rafael Canogar, Manolo Millares, Fernando Zóbel, Gustavo Torner o Luis Feito, entre otros muchos) con magníficos desconocidos (Natalia Dumitresco, André Marfaing o

Georges Noël), entre los que además destacan un vigoroso grupo de artistas checos (Jan Koblasa, Jan Kubíček, Pavla Mautnerová o Jiří Valenta, entre otros) que vienen a representar la vigencia de la respuesta informalista desde aquella parte de Europa que, al acabar el conflicto, quedaría cortada en frío y separada en otro bloque, bajo el dominio soviético.

En la exposición y en el catálogo, la fotografía de postguerra, que aliada con el libro produjo con doloroso talento, tanto en Europa como en Japón, verdaderos documentos de la catástrofe que son, al mismo tiempo, genuinas formas artísticas completamente nuevas, se mezcla continuamente con la pintura. Ambas comparten un destino común que es el típico de las formas artísticas de la postguerra: que aunque el arte siempre se haya abierto paso tras la devastación, creando nuevas formas con los restos del pasado, cuando lo que se deforma es la forma misma de lo real, los artistas pueden decidir –en vez de representar la destrucción de las formas– escenificar el drama de lo informe en el propio arte. Y eso hicieron tras la guerra, con variada radicalidad y hasta terrible belleza, los pintores y fotógrafos aquí reunidos.

El contenido de la exposición no es ajeno a los cambios que se produjeron en el mundo entre las dos fechas que marcan el lapso temporal de esta exposición, la postguerra inmediata de 1945 y la mitad de los años sesenta. Quizá uno de los documentos más significativos del cambio de mentalidad que va modulándose a lo largo de esos diez años sea “Bomb”, el poema de 1958 de Gregory Corso [cat. 11], con su ambigua fascinación ante el paradigma del terror que había puesto fin a la guerra: la bomba atómica.

Empuje de la Historia  
Freno del Tiempo  
Tú Bomba  
Juguete del universo  
El más grandioso arrebató al cielo  
No puedo odiarte  
[...]  
Te canto a ti, Bomba  
extravagancia de la Muerte  
jubileo de la Muerte  
Gema del azul supremo de la muerte  
[...]

Los estremecedores versos de Corso no tienen ya solo el dramatismo de las materias y los gestos pintados y fotografiados bajo la

---

**CUANDO  
LO QUE SE DEFORMA  
ES LA FORMA MISMA  
DE LO REAL,  
LOS ARTISTAS  
PUEDEN DECIDIR,  
EN VEZ DE  
REPRESENTAR  
LA DESTRUCCIÓN  
DE LA FORMA,  
ESCENIFICAR  
EL DRAMA DE  
LO INFORME  
EN LAS MISMAS  
OBRAS DE ARTE.**



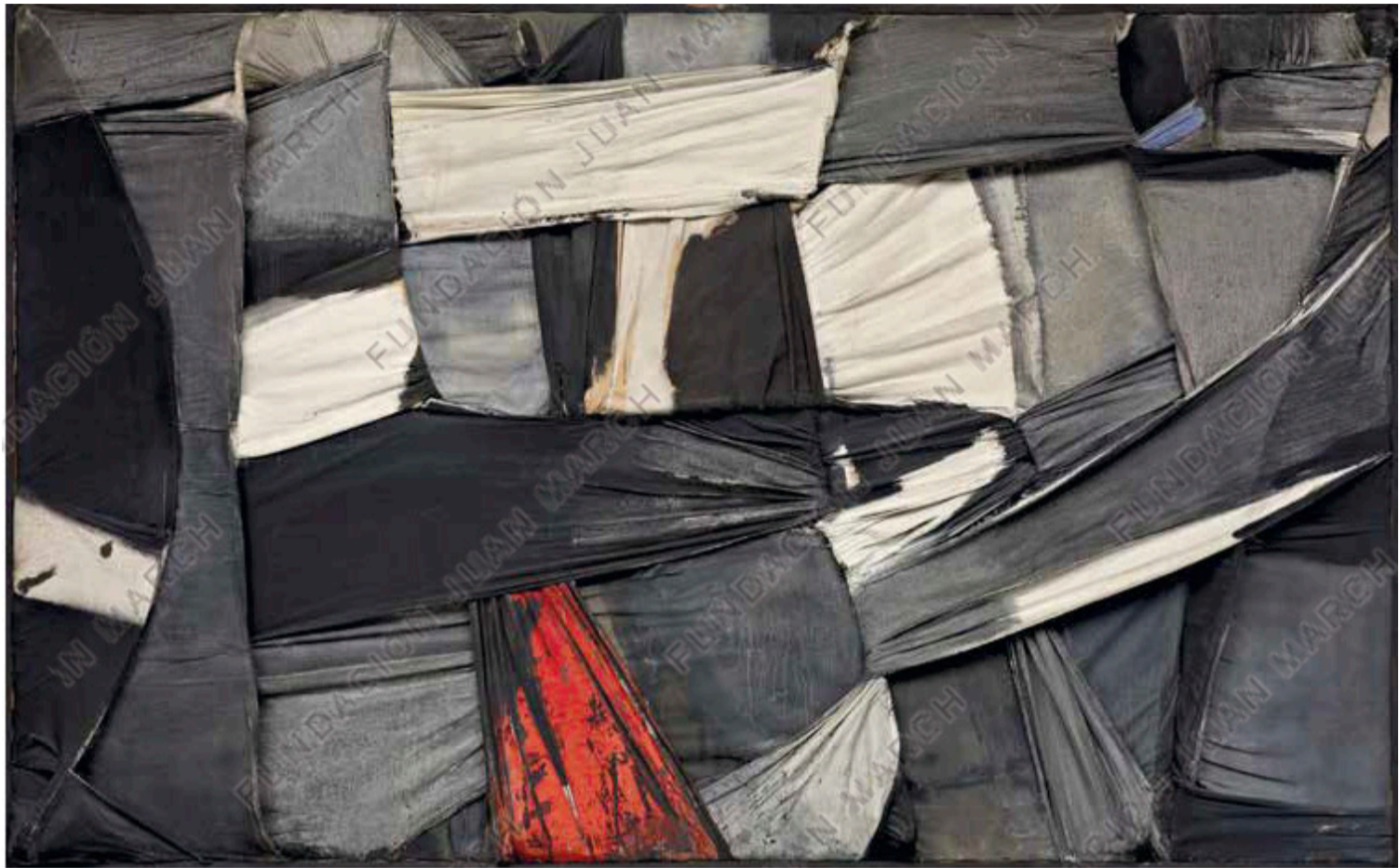


fig. 3.  
Salvatore Scarpitta. *Trapped Canvas*  
[Lienzo atrapado], 1958.  
Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra [cat. 74]

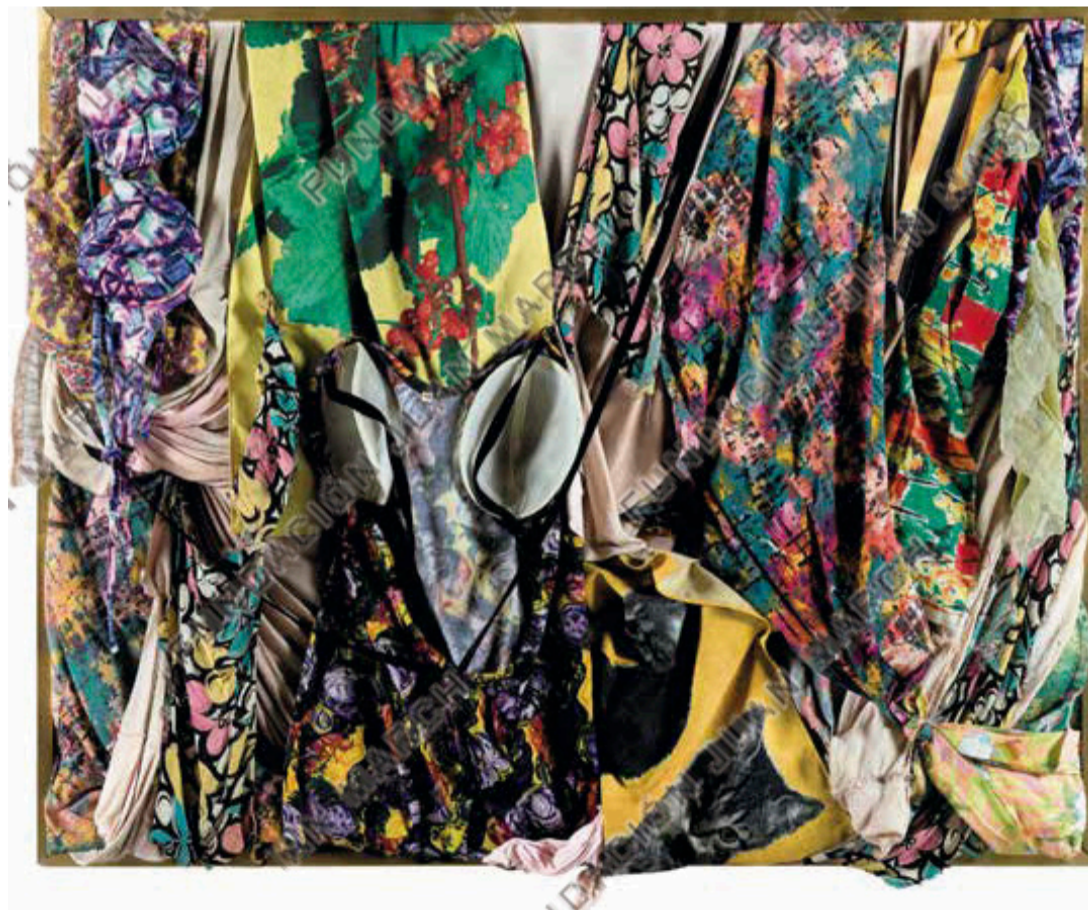


fig. 4.  
Gérard Deschamps. *Un jour à Amsterdam*  
[Un día en Ámsterdam], 1962.  
Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra [cat. 159]

inmediación del final de la contienda. En ellos se despereza una sensibilidad –la de los años sesenta– que, aunque todavía comparte con la pintura y la fotografía de postguerra la fijación por el vaciamiento de las formas, ya está configurando formas nuevas: es obvio que entre *Trapped Canvas* [Lienzo atrapado], de Salvatore Scarpitta [fig. 3], y *Un jour à Amsterdam* [Un día en Ámsterdam], de Gérard Deschamps [fig. 4], hay un mundo en transición: las ropas sucias, viejas y desechadas del primero ya han dejado paso a los bikinis estampados y la ropa veraniega y festiva del segundo.

### **DE LA CARESTÍA AL CONSUMO EN VEINTE AÑOS: DEL MUNDO QUE HABÍA HECHO ¡BUM! AL QUE IBA A HACER ¡POP!**

La exposición no podía no incluir la obra de Wolf Vostell y de los pintores del Nouveau Réalisme francés (François Dufrêne, Raymond Hains, Mimmo Rotella o Jacques Villeglé, entre otros), cuyos *décollages* de carteles publicitarios sobre cine, política y comercio anticipan –como en una especie de negativo fotográfico de lo que enseguida sería el *pop*– el cambio de conciencia que advendría en Europa a partir de mediados de los años sesenta, y que se materializaría en formas artísticas más bien celebratorias de una realidad social que había pasado de las privaciones de la postguerra al ambiente fuertemente impregnado por el consumo y la publicidad, el propio del capitalismo global, la economía social de mercado y el estado del bienestar, en el que hoy seguimos viviendo.

Como un lejano eco de los grafitis con caracteres cirílicos que los soldados del Ejército Rojo realizaban en las paredes reducidas a ruinas del *Reichstag* berlinés [fig. 5], en los “*affichistes*” aún hay un gesto, el de desgarrar y “despegar” (que tan bien encarna, aprovechando la noticia del *décollage* del avión en una de las noticias de su primera página, el *Le Figaro* de Vostell [fig. 1]), más cercano a la conciencia viva de la destrucción que a la celebración del presente. El *pop* pronto se serviría de esos mismos soportes de la publicidad comercial e ideológica, no para deformarlos, sino para transfigurarlos en objetos de la alta cultura.

Veinte años después del final de la guerra, el “aprendizaje del dolor” (Carlo Emilio Gadda) de la postguerra empezaba a ser un expediente cerrado: había llegado el turno de otro tipo de milicia, la del ejército psicodélico de la banda de los corazones solitarios del Sargento Pepper [fig. 6] con una nueva sensibilidad.

\*\*\*

Nadie sale indemne de una guerra ni de una postguerra –tampoco el arte–. Pero las instituciones del arte –su historia y sus museos, sus espacios de colección y exhibición– son instituciones que precisamente “indemnizan”, que expiden a las obras de arte inmunidad frente al desgaste, la deformación y el paso del tiempo. Por eso, a la vez, deben forzar su naturaleza para que las obras de arte no “pierdan su tiempo” al ser acogidas en esos espacios atemporales.

En uno de sus numerosos cuadernos de apuntes, el pintor Fernando Zóbel dejó copiada a mano una misteriosa frase de Walter Benjamin: “La realidad quema la imagen”<sup>11</sup>. Quizá la pintura y la fotografía de postguerra se salven de ese *dictum* con la mayor justeza: la realidad nunca vista de la Segunda Guerra Mundial “quemó” la imagen que de la guerra se había tenido hasta ese momento; quemó sin vuelta atrás las posibilidades de hacer representable el horror y lo terrible como se había hecho hasta entonces, por la vía de la representación o la mimesis. Así que la pintura decidió reaccionar dando un paso más y tomando la precaución de inmolarse, que es la forma no ya de representar los padecimientos de la forma, sino de escenificarlos en carne propia. Y así consiguen llegar esas obras hasta nosotros, porque las únicas imágenes que la realidad no acaba quemando son las que se adelantan ellas mismas a hacerlo. Hacerse el muerto, al fin y al cabo, es una forma de seguir vivo. Esas imágenes han sobrevivido sobre el papel fotográfico y sobre los materiales más diversos y así han llegado hasta nosotros y nos piden, con toda seguridad, que las miremos y las entendamos sin olvidarnos de aquellas duras fechas que nos recuerdan cada uno de sus cumpleaños.

11. Walter Benjamin, citado por Fernando Zóbel en: *Cuaderno de apuntes, n.º 121*, 1977. Colección Fundación Juan March, en depósito en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca [inv.: 1430D].

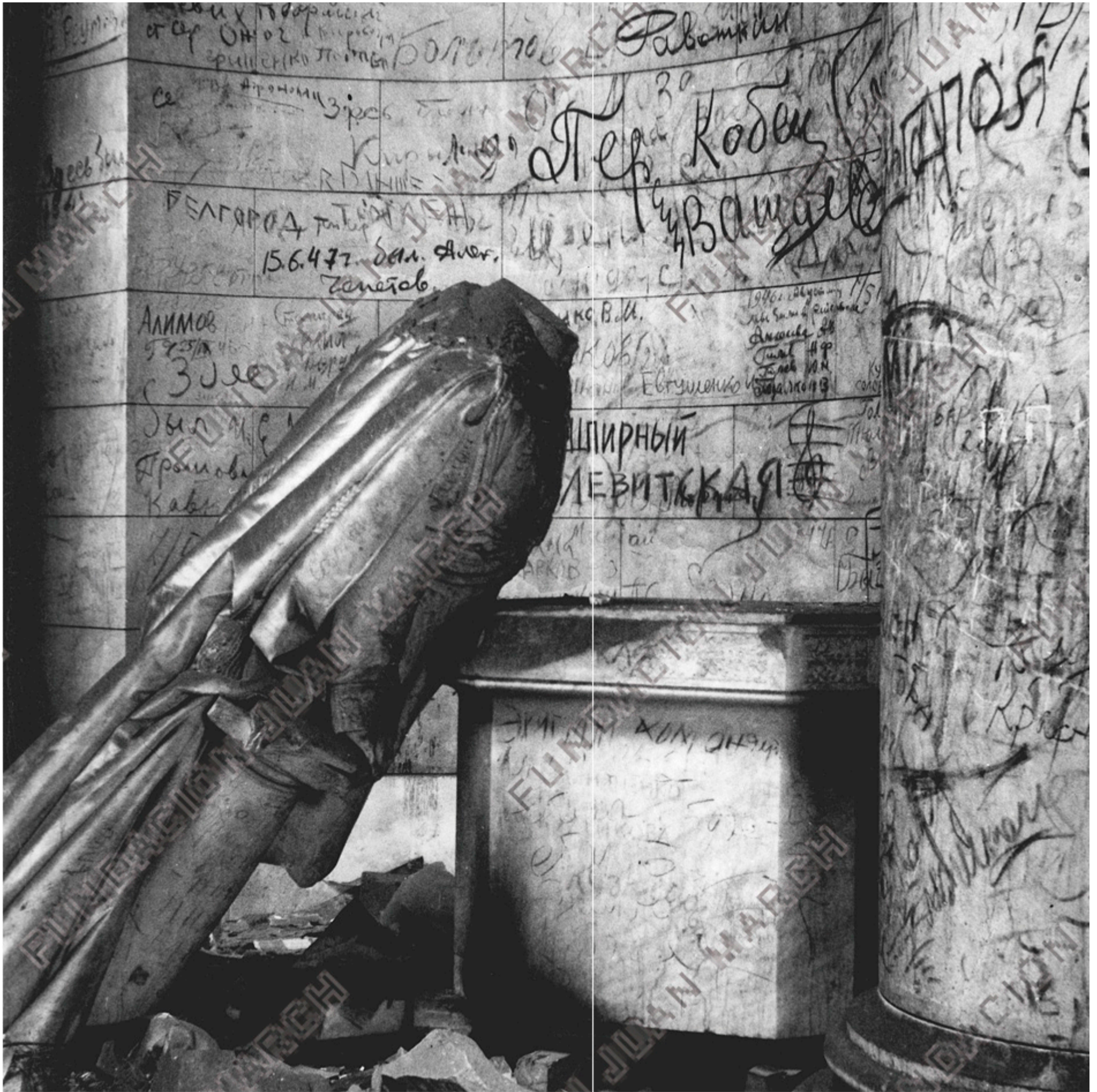


fig. 5.  
Inscripciones en cirílico hechas por soldados  
soviéticos sobre las paredes del *Reichstag* en ruinas. Berlín,  
al final de la Segunda Guerra Mundial, 1945.  
Fotografía de Albert Weinsheimer/V. Pawlowski



fig. 6.  
Peter Blake. Cubierta del álbum de  
los Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*  
[La banda del club de corazones  
solitarios del sargento Pepper], 1967

---

**AL IR AVANZANDO  
A POCO O BRUTAL  
Y SE DESHACE A  
EL DECORADO, L  
GENTE; Y LA ANGU  
INTENSA Y MÁS P  
HA VUELTO UN C  
EN EL CENTRO DE  
TURBIA, Y PRECISA  
ELLO QUIERE DEC  
LO QUE HE SABID  
OTRA VEZ EN EL L  
LO QUE HABÍA FUE  
VERDAD.**

---

---

**EL SUEÑO, POCO  
MENTE, TODO CAE  
MI ALREDEDOR,  
AS PAREDES, LA  
STIA SE HACE MÁS  
RECISA. TODO SE  
AOS: ESTOY SOLO  
UNA NADA GRIS Y  
MENTE SÉ LO QUE  
IR, Y TAMBIÉN SÉ  
O SIEMPRE: ESTOY  
AGER, Y NADA DE  
RA DEL LAGER ERA**

**PRIMO LEVI, “IL RISVEGLIO”, EN *LA TREGUA*.**

Turín: Einaudi, 1963 (ed. en castellano: “El despertar”, en *La tregua*. Barcelona: El Aleph editores, 2005, p. 470). Traducción de Pilar Gómez Bedate

---

# INFORMALISMO CON RESTOS

## HUMANOS



¿A qué juegan las imágenes de la  
pintura informalista? No representan nada.

Son la figura que se pierde,  
muestran el cadáver mancillado del arte,  
víctima también de la gran matanza.

*JUAN JOSÉ LAHUERTA*



Programa de la película *The Stranger*. El extraño de Corso Welles. RKO Pictures, 1946

*viene de portada*

dirigía en cuatro años, y la única en que aceptó la imposición de un guión, un presupuesto, unos plazos y, en general, unas condiciones leoninas de control del producto final –montaje, etc.– típicamente hollywoodianas. Si para él se trataba de demostrar a la industria que podía ser tan eficiente como cualquier otro director, con esta película de encargo parecía haberlo conseguido: no solo cumplió escrupulosamente con todas las exigencias del contrato, sino que, por una vez en su carrera, obtuvo un éxito comercial más que aceptable. Sin embargo, como bien sabemos, las cosas siguieron otros derroteros, y Welles nunca fue el director de fiar que *The Stranger* presagiaba. Él mismo, en fin, declaró en más de una ocasión que esta película no tenía interés, y la crítica siempre la ha considerado un caso aparte, una obra de Welles en la que Welles, propiamente, está ausente. No creo, ni mucho menos, que haya para tanta condescendencia, pero esta no es la cuestión aquí. Lo que me interesa, de entrada, es insistir en algo que siempre ha llamado la atención de este *film noir*: que por primera vez en una película comercial –en Hollywood, por decirlo así– aparezcan fragmentos de los documentales que el ejército americano había rodado en los campos nazis después de su liberación. Ciertamente, a esas alturas de 1946, el público había podido ver esas imágenes del horror –la “epifanía negativa” que evocaba Susan Sontag en *On Photography*<sup>1</sup>– tanto en la prensa como en los noticiarios cinematográficos, y de hecho el propio Welles había quedado impresionado por uno de esos noticiarios, al punto de dedicarle una columna en su sección del *New York Post*<sup>2</sup>. Welles escribía “The war has strewn the world with corpses, none of them very nice to look at”<sup>3</sup>, e insistía en la imposibilidad de apartar la mirada de unas imágenes que constituían “the proof of the nightmare”<sup>4</sup>, esforzándose por encontrar palabras y expresiones que, más que describirlas, pudiesen golpear al lector como las imágenes al espectador: “The heaped-up dead in evidence. The burdened ovens. The ingenious machinery for the pit of pain. The eyeball blinking in the open grave. The tawdry skeleton that turns out to be still alive. The survivor squatting among the cadavers opening his toothless mouth, naming the guilty without speech”<sup>5</sup>, etc. etc. Si la cuestión es aportar pruebas, en esa lucha entre la imagen y la palabra es la segunda la que lleva las de perder, porque el objetivo, en última instancia, no es estético –permítanme que lo diga así– sino táctil. “The stench is unendurable”<sup>6</sup>, escribe también Welles, pero mencionar la insoportabilidad del hedor no basta para hacerlo sentir, mientras que contemplar en una de aquellas tardes ya caldeadas de finales de primavera o principios de verano de 1945, en la oscuridad del cine, los montones de cadáveres en blanco y negro de los *newsreels* de la gran pantalla, puede ayudar a verlo. Welles publicó su columna pocos días después de haber asistido por primera vez a la proyección de uno de esos documentales, y Susan Sontag recuerda que fue en julio de ese mismo año cuando descubrió por



## “BELIEVE IT”

Lee Miller cables from Germany



This is Buchenwald Concentration Camp at Weimar. The photograph on the left shows a pile of starved bodies, the one above, a prisoner banged on an iron bunk, his face clubbed.

Lee Miller has been with American Armies almost since D-Day last June; she has seen the freeing of France, Luxembourg, Belgium, and Alsace, crossed the Rhine into Cologne, Frankfurt to Munich. Saw the Dachau prison camp. She called: “No question that German civilians knew what went on. Railway siding into Dachau camp runs past villas, with trains of dead and semi-dead deportees. I usually don’t take pictures of horrors. But don’t think that every town and every area isn’t rich with them. I hope Vogue will feel that it can publish these pictures...”

Here they are.

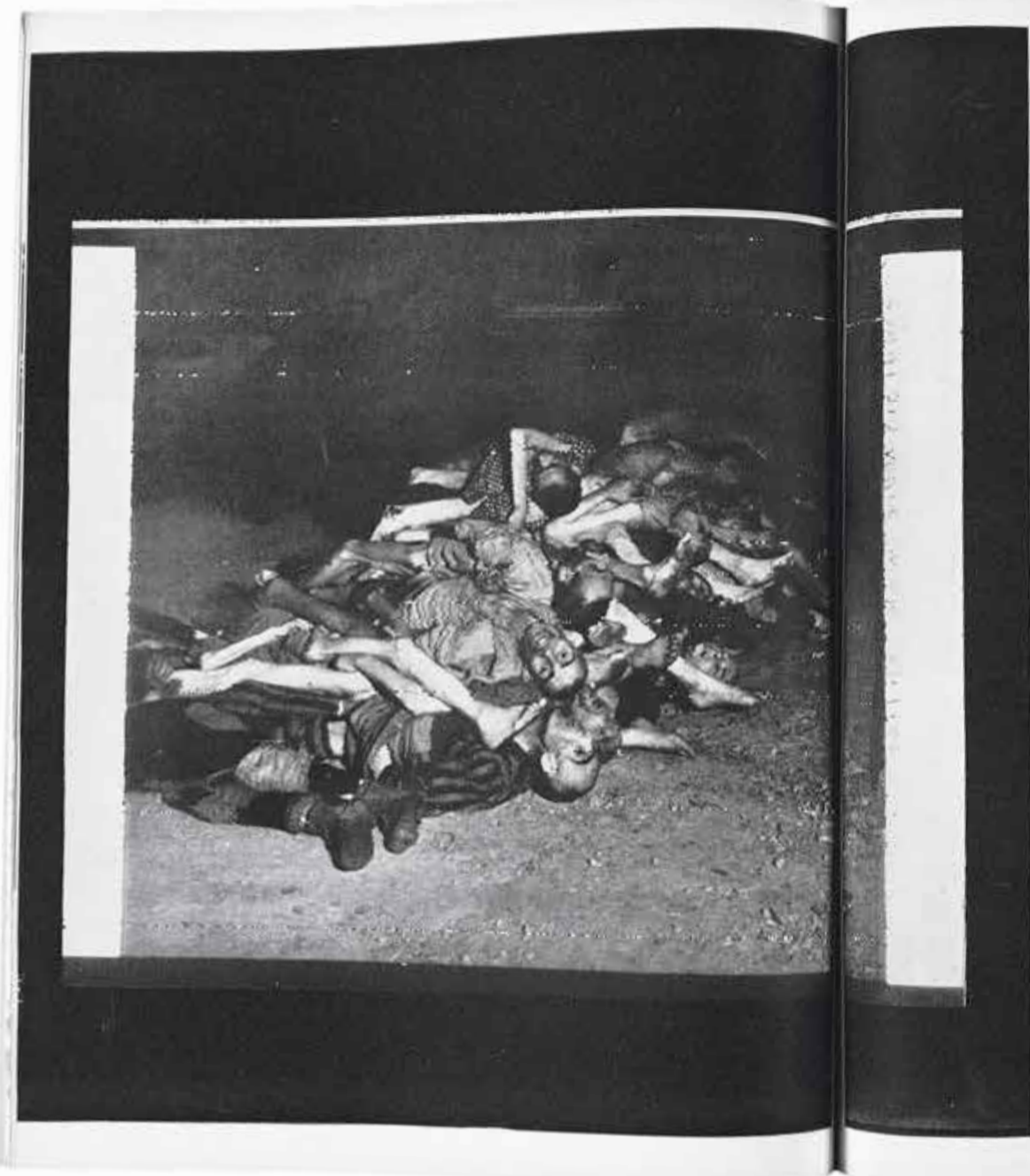


fig. 1. Lee Miller.  
“«BELIEVE IT»: Lee Miller  
cables from Germany”,  
artículo publicado  
en la revista *Vogue*,  
junio de 1945, pp. 104-05

fig. 2. Fotograma de la  
película *The Stranger*  
[El extraño] de Orson  
Welles, RKO Pictures, 1946



casualidad, en una librería de Santa Mónica, las fotografías de los campos que, como acabo de mencionar, evocó mucho más tarde como “epifanía negativa”: la aparición repentina y cierta, en forma de *shock* –tal como la fotografía es capaz de hacer– de lo nunca visto. Entre las muchas revistas ilustradas que Sontag pudo haber tenido en sus manos justo en ese momento está el número de la edición americana de *Vogue* de junio del 45 [fig. 1]. En él aparecía un reportaje fotográfico de Lee Miller del campo de Buchenwald –en realidad Sontag, en sus recuerdos, habla de Bergen-Belsen y Dachau– que se abría con una doble página: a la izquierda un amontonamiento de cadáveres desde cuyo centro un rostro volteado nos interroga atravesándonos con su mirada desorbitada; a la derecha el busto de un guardián de las SS ahorcado. Ambas fotografías aparecen rodeadas por un ancho marco negro, como si las estuviéramos contemplando al fondo de un cuarto oscuro. Un breve texto recoge el desafío de Lee Miller a sus editores: “I hope *Vogue* will feel that it can publish this pictures”<sup>7</sup>, y la respuesta de estos: “Here they are”<sup>8</sup>. El título, en fin, un escueto “BELIEVE IT” [CREEDLO] escrito con letras capitales, no significa sino el reconocimiento de la pérdida de la elocuencia de las palabras ante el poder de las imágenes –o, mejor, de esas imágenes–. En esta imagologomaquia el resultado está cantado; lo que se deriva de él no.

Los tres ejemplos célebres a los que me he referido –Welles, Miller, Sontag– son solo la punta del iceberg del breve período –mayo, junio, julio de 1945– en el que la difusión de esas imágenes alcanzó su punto culminante, después de que en abril de ese año Eisenhower y otros generales visitasen el campo de Ohrdruf recién liberado y el alto mando americano decidiese no ya eliminar la censura que hasta entonces había planeado ambiguamente sobre ese tipo de “material”, sino promover decididamente su divulgación. Un año más tarde, cuando se estrenó *The Stranger*, esa ola ya había pasado, y tal vez fuera esta distancia, aún tan corta en cualquier caso, lo que impulsó a Welles en su extraña –como intentaré explicar– interpretación de esa guerra

de palabras e imágenes. El guión, ya lo he dicho, estaba dado –y lo estaba, justamente, según el sentido *necesario* de esa guerra: un criminal nazi, Franz Kindler (interpretado por el propio Welles), se oculta en un pacífico pueblecito de Connecticut casado con Mary Longstreet (Loretta Young), hija de una más que respetable familia; Mr. Wilson (Edward G. Robinson), enviado por la Comisión Aliada de Crímenes de Guerra, necesita convencer a Mary de su error y, al no lograrlo con las palabras, lo intenta con las imágenes–. Aquí, claro, es donde, en la tranquilidad del *entertainment*, los espectadores veían de repente, cuando ya habían transcurrido dos tercios de la película, la tensa escena en la que, en una pequeña pantalla dentro de la pantalla grande –*mise-en-abîme* de imágenes y multiplicación de potencias “beyond speech”<sup>9</sup>–, Wilson enseña a Mary los cortes de los documentales de los campos: una panorámica de cadáveres acumulados en una zanja, otra del interior de una nave que Wilson describe como cámara de gas, una tercera de unos soldados americanos ante una fosa de cal y, en fin, una última en la que un superviviente recibe cuidados en una camilla. El primer fragmento, el de los montones de cadáveres, el más impresionante –en el sentido de que es el que, evidentemente, no necesita palabras–, dura unos escasos tres segundos, aunque luego, mientras Wilson continúa con sus explicaciones interpuesto entre el proyector y la pantalla, vuelve a proyectarse borroso y deformado sobre su cuerpo, dando lugar a una espectral obviedad: la que relaciona la mancha –que se extiende informe y ondulante sobre todas las superficies– con el mal y el pecado. Nada permanece inmaculado, pues, pero, ¿con qué juegan, en verdad, esas imágenes? ¿Con las explicaciones de Wilson, mudo durante el primer corte? ¿Con la pregunta de Mary: “Why do you want me to look at these horrors?”<sup>10</sup> ¿O con la perfectamente complementaria exclamación de Wilson, de nuevo, justo al inicio de la película: “What good are words? I’m sick of words!”<sup>11</sup> Estos son, evidentemente, los polos que el guión preveía y los que certifican el triunfo de la imagen, pero no de una imagen cualquiera, sino

de una –digamos– convulsa, perturbadora, siempre en movimiento. Guerra en la guerra y pantalla en la pantalla: todo en *The Stranger*, pues, se amplifica en la dirección que exalta sus propios medios, los del cine de masas, el corazón de la imagen triunfante. Pues bien: a todo eso, ya perfectamente obvio cuando se filmó *The Stranger*, Welles superpone, sin embargo, otra interpretación, oculta y frágil, que tal vez intenta desvelar el rastro de ese triunfo de la imagen o, mejor aún, del crimen que lleva implícito. Llama la atención, en efecto, la inmensa cantidad de palabras escritas que aparecen por todas partes en los primeros compases de la película, un prólogo que explica los precedentes y sienta las bases de la historia<sup>12</sup>: desde la primera escena, que muestra una puerta en contrapicado con un gran cartel en letras capitales que dice “ALLIED WAR CRIMES COMMISSION” [COMISIÓN ALIADA DE CRÍMENES DE GUERRA] [fig. 2], pasando por los letreros del muelle, por los primeros planos de portadas de libros, primeros planos de tarjetas postales, letreros de la compañía de autobuses de Connecticut, rótulos de la tienda del pueblo (“POTTER’S DRUGS” [DROGUERÍA POTTER]) en la que se desarrollará gran parte de la trama, tapicerías con anuncios (“THE GRAY LINE” [LA GRAY LINE]) en primer plano también, más letreros publicitarios en el interior de la tienda, el anuncio de “PUBLIC TELEPHONE” [TELÉFONO PÚBLICO], los carteles con avisos junto al teléfono (“GENTLEMEN, DO NOT DEFACE WALLS” [SEÑORES, RESPETEN LAS PAREDES]), los que aparecen en la persecución hacia el gimnasio de la escuela (“HARPER SCHOOL FOR BOYS” [COLEGIO MASCULINO DE HARPER]) o en sus pizarras (“BASKETBALL. HARPER VS TODD” [BALONCESTO. HARPER VS TODD]), en el ataque a Mr. Wilson (“KEEP THIS SPACE CLEAR” [MANTENGAN ESTE ESPACIO DESPEJADO], “FIRE EQUIPMENT” [EXTINTOR]) y, en fin, en la escapada (“ANYONE USING APPARATUS IN THIS ROOM...” [TODO AQUEL QUE UTILICE LOS APARATOS DE ESTA SALA...]). En los primeros escasos ocho minutos de la película, los más intensos, los que comportan más acción y, según se han puesto de acuerdo todos los críticos, los más “wellesianos”, los dos personajes que van invirtiendo los papeles de perseguido y perseguidor circulan literalmente entre grandes letras impresas –rótulos, carteles, anuncios, portadas...– que no desaparecen ni un momento: la prisión, el viaje con sus medios de transporte –barco, autobús–, la tienda y la escuela del tranquilo pueblecito de Connecticut se convierten de repente en un laberinto de letras, en un collage inmenso o, en fin, en una inesperada “city of scrambled alphabets”<sup>13</sup>. Tras la agobiante intensidad tipográfica de esos primeros minutos, las letras, que parecían haberse escapado de donde estaban guardadas, se retirarán a su discreta segunda fila, esperando la puntilla de las imágenes terribles de los campos. Pero, ¿no ha sido también terrible esa invasión de las letras? Todo lo que nos dicen es perfectamente banal –advierten, indican o informan de lo que es obvio– y, como simples rótulos, anuncios y carteles publicitarios que son, tienen que leerse en vertical. En *Einbahnstrasse* Walter Benjamin hablaba de la “diktatorische vertikale” [verticalidad dictatorial] a la que la escritura era sometida en los tiempos modernos –ella, que durante siglos había descansado en la sosegada inclinación de la mesa o el atril–, y ponía como ejecutores principales de esa dictadura, además de al periódico, al cartel publicitario y a la pantalla cinematográfica<sup>14</sup>. Se diría que en los primeros minutos de *The Stranger* Welles quiso mostrar un corolario de esa misma situación: por última vez la escritura lo invade todo, pero, alcanzando su definitiva verticalidad, no dice nada. Guerra en la guerra, pantalla en la pantalla y, también, verticalidad en el medio vertical... “Commit a crime and the earth is made of glass”<sup>15</sup>; ya hacia el final de la película Mr. Wilson cita estas palabras de Ralph Waldo Emerson; pues bien, sobre esa cristalera Welles quiso que –al menos– constasen las huellas del crimen.

## LA INMENSA MAYORÍA DE LOS DIBUJOS REALIZADOS POR LOS PRISIONEROS EN LOS CAMPOS MUESTRAN MÁS BIEN ESCENAS DE LA VIDA COTIDIANA.

fig. 3. Paul Goyard. *Les morts* [Los muertos], abril de 1945. Boceto realizado en el patio del crematorio de Buchenwald. Collection Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Nanterre [inv.: OR 000858]

fig. 4. Paul Goyard. *Tragédie de la déportation* [La tragedia de la deportación], abril de 1945. Boceto de cadáveres a la espera de ser recogidos realizado en el Petit Camps de Buchenwald. Collection Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Nanterre [inv.: OR 000870]

Aunque se hicieron dibujos en los campos, ninguno de ellos hubiera servido a Mr. Wilson para convencer a Mary de los terribles crímenes que allí se habían cometido [fig. 3-4]. No solo por lo que resulta obvio –el poder probatorio de la huella fotográfica cuando se trata, no ya de representar, sino de provocar el shock de la verdad del que hablaba Susan Sontag en sus recuerdos–. Pero también, o sobre todo, porque la inmensa mayoría de los dibujos realizados por los prisioneros en los campos muestran más bien escenas de la vida cotidiana. Como los objetos y las pequeñas esculturas de madera o de alambre, esos dibujos no servían para probar nada, sino para ocupar las manos allí donde el simple paso del tiempo acumulaba ya mucho más horror del que pueda imaginarse. Otros prisioneros supervivientes dibujaron el horror tal como lo vieron en el momento de la liberación o lo recordaban posteriormente, pero resulta terrible advertir cuánto deben esos dibujos a las fotografías que los reporteros o los soldados tomaron en los campos, por un lado, y, por otro, a las propias tradiciones iconográficas de la historia del arte; lo difícil, en fin, que les resulta escapar de la fijación impuesta por la huella –sobre



todo– o el aprendizaje y encontrar el *lugar* –nada de espacio– desde el que el arte, necesariamente liberado de sus propios medios, aún podría interpretar el mundo, por increíblemente aterrador que este fuera. No hablo de la condición metafísica de lo irrepresentable o de lo indecible –ni voy a referirme tampoco, claro está, a la manida sentencia de Adorno–, sino de

la particular imagologomaquia que explota en la visión de las fotografías y filmaciones documentales de los campos, las cuales *prueban*, justamente, que lo irrepresentable y lo indecible existen. Lo que me interesa aquí, pues, es recalcar esta conclusión: que si había un momento en el que acabar de una vez por todas con la escritura imponiéndole definitivamente aquella “verticalidad

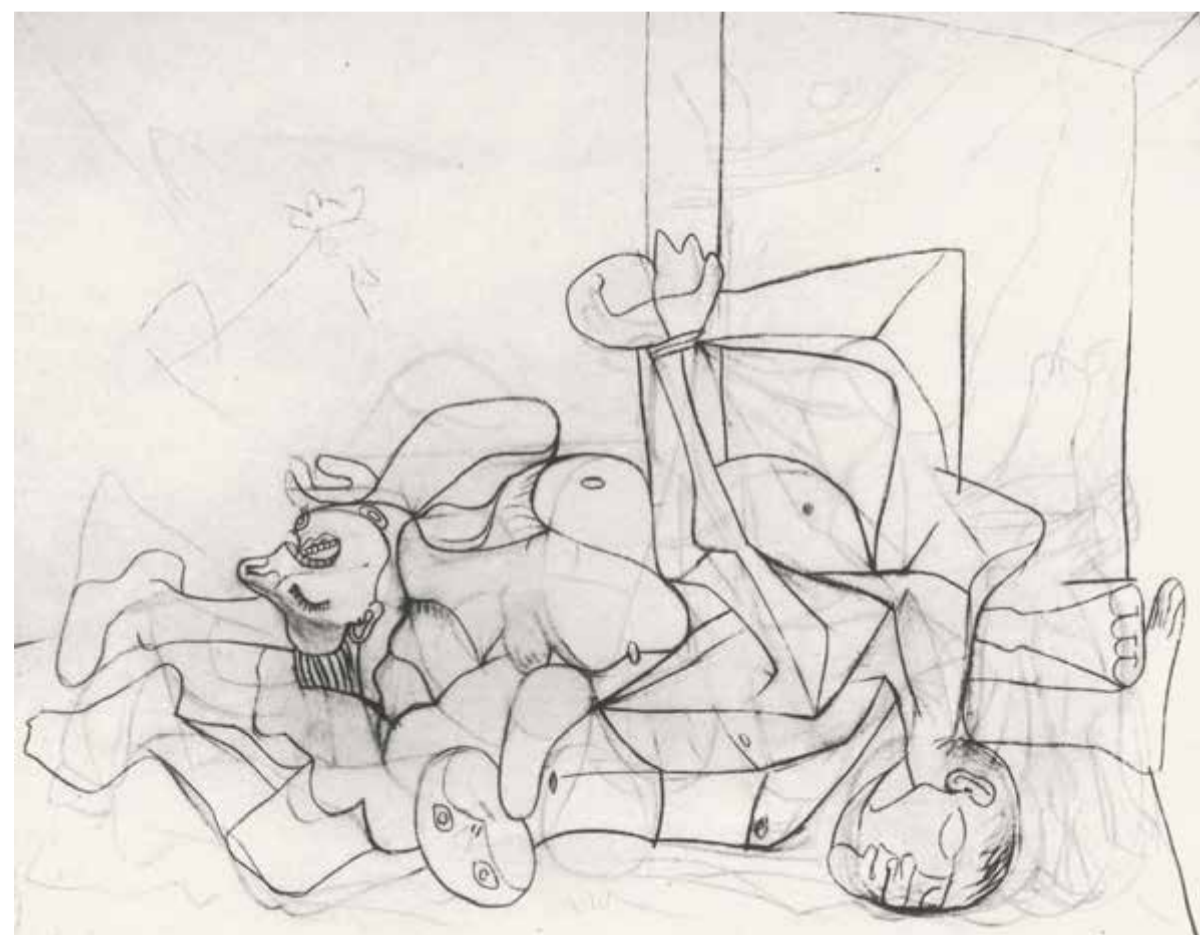
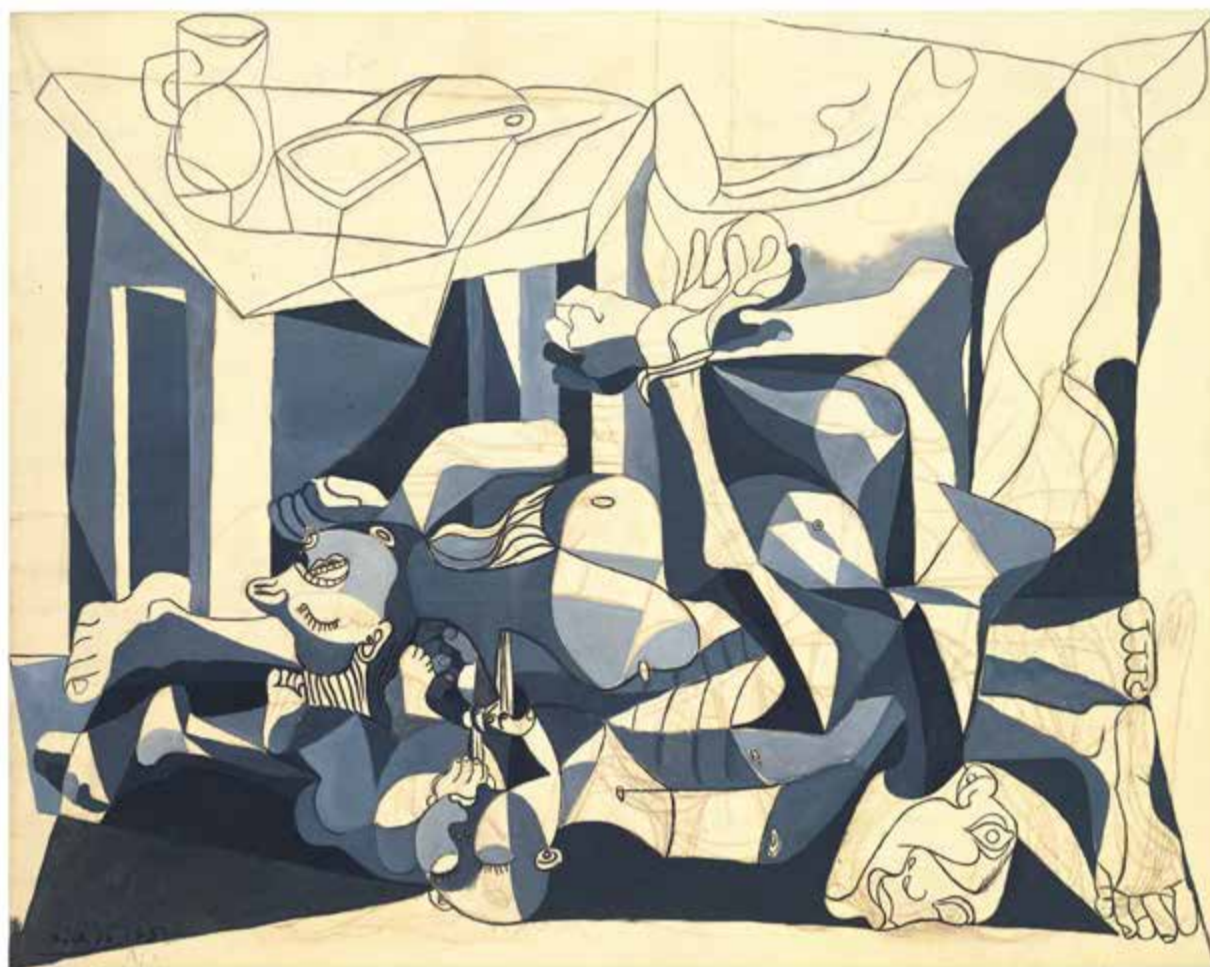
dictatorial” durante tanto tiempo preparada –el periódico, la pantalla cinematográfica, el cartel propagandístico... todo aquello, en fin, que había anunciado apocalípticamente Kraus, que había constatado Benjamin, que analizaría Klemperer sin dejar títere con cabeza–, ese momento había llegado. ¿Y el arte? Dentro de la imagologomaquia hay otra guerra, solo de imágenes, en la que el arte lleva las de perder, pero, en todo caso, no es esa exactamente la cuestión, porque lo que el arte pudiera hacer o no ante el horror de los campos es una cosa, y otra es lo que pudiera hacer ante su propia sentencia de muerte, que venía también de lejos, como la de la escritura –en este caso era la tela la que se había convertido en (*grand*) *verre*–, pero que ahora parecía que iba por fin a ejecutarse.

En 1945, al tiempo que ocurría todo lo que comentábamos arriba, en un París que no era aún “América”, pero que ya lo era demasiado, tenían lugar dos acontecimientos *puramente* artísticos que nos ayudarán a continuar: por un lado durante todo el año estuvo Picasso trabajando en *Le Charnier* [El osario] [fig. 5], una obra de grandes dimensiones que presentaría a principios de 1946 en la muestra *Art et Résistance* [Arte y Resistencia]; por otro, entre el 26 de octubre y el 17 de noviembre se celebraba en la Galerie René Drouin una exposición de Jean Fautrier: *Les Otages* [Los rehenes]. Pero empecemos por Picasso. Su pintura muestra un interior con un bodegón arriba a la izquierda y una cortina ondulante a la derecha; abajo, formando una pirámide en cuya cúspide se acalamburan unas manos atadas, vemos los cadáveres enredados de un niño, una mujer y un hombre. Ese enredo viene, por un lado, de la técnica del propio pintor, basada en el dibujo –o, más propiamente, el *disegno*–, bien perceptible en los diversos estadios de la evolución de la obra, fotografiados por Christian Zervos: en febrero [fig. 6] ya vemos lo esencial de esos cadáveres yacentes en una habitación estrecha y vacía –solo un gallo fantasmal, que luego se desvanecerá del todo, surge al fondo; en mayo la mesa, el bodegón y la cortina ya han aparecido, y el movimiento de esta última parece haberse transmitido a los cadáveres, que destacan como calcados sobre un dibujo de líneas enmarañadas, difíciles de desenredar, puro garabato en el que Picasso, como si la tela fuese una inmensa lámina para colorear, extenderá, sin salirse de la raya, las capas planas de los distintos tonos de gris que darán consistencia de pintura a la obra. Por otro lado, la posición de esos cuerpos, gualdrapedos, dispuestos los grandes pies contra las cabezas, es la misma que podemos ver en los amontonamientos de cadáveres tantas veces fotografiados tras la liberación de los campos, tal como aparecen por ejemplo en aquella foto que Lee Miller publicó en *Vogue*, justo en el momento en el que Picasso empezaba a “colorear” su obra, entre junio y julio: de ahí, pues, también el enredo –y el blanco y negro–. Sin embargo, esos dos polos no acaban de encajar. *Le Charnier* es un título sin duda oportunista, pero incongruente, puesto que obviamente no representa uno de esos osarios repletos de cadáveres anónimos que las fotografías de los campos han puesto ante los ojos de todo el mundo, sino un interior doméstico en el que yace una familia torturada y asesinada. La jarra, el tazón y el pan cortado sobre la mesa son las señales de cuán inesperadamente la vida ha quedado inte-

## PICASSO PINTÓ EL GUERNICA EN TRES SEMANAS; EN LE CHARNIER ESTUVO TRABAJANDO CASI TODO EL AÑO HASTA DEJARLO “DEFINITIVAMENTE INACABADO”.

fig. 5. Pablo Picasso. *Le Charnier* [El osario], 1944-45. The Museum of Modern Art, Nueva York [inv.: 93.1971]. Legado de la Sra. de Sam A. Lewisohn (por intercambio), y fondo de la Sra. Marya Bernard, en memoria de su marido el Dr. Bernard Bernard, y fondos anónimos

fig. 6. Christian Zervos. Fotografía del lienzo de Pablo Picasso *Le Charnier* [El osario] en un primer estado de realización, febrero de 1945. Reproducida en Christian Zervos, *Pablo Picasso: vol. 14, œuvres de 1944 à 1946*. París: Éditions Cahiers d'art, 1963, n.º 72, p. 34





rrumpida en su transcurrir cotidiano, en la propia cocina, y la cortina que agita el viento es el fantasma del abandono que sigue al crimen. Cuando la guerra llegaba a su fin Picasso quiso pintar la imagen patética de la muerte y el dolor provocados por aquella, pero sin referirse a nada concreto más que a los propios recursos que el arte retórico había utilizado siempre para conmovir: esa “sagrada” familia, ese pan “recién” cortado, esa cortina que se agita en el silencio de después... Más que a Goya, como se dijo y se ha dicho tantas veces por una especie de obligación genealógica, esta pintura hay que relacionarla con la célebre litografía de Daumier *Rue Transnonain, le 15 avril 1834* [Calle Transnonain, 15 de abril de 1834] [fig. 7], que muestra a los miembros de una familia obrera asesinada por la policía de noche, en la tranquilidad de su dormitorio. No es cuestión de enumerar aquí los elementos del grabado de Daumier que Picasso interpreta, desde la mesa con la jarra al fondo hasta la cabeza del niño saliendo como una esfera por debajo del cuerpo de su padre, sino más bien de señalar la gran diferencia: la escalofriante frialdad de Daumier frente al agitado patetismo de Picasso. Este asunto no se ventila con solo señalar que Daumier quería documentar un hecho y Picasso, en cambio, como se dice ahora, crear un icono, porque esa segunda era también, claro está, la aspiración de Daumier –y bien que la alcanzó–. La cuestión puede plantearse mejor de otro modo: fijándonos en que a Daumier no le hizo falta titular su grabado, sino decir simplemente “aquí y ahora”. Los recursos

retóricos del arte, ¿qué pueden con eso, a aquellas alturas de 1945? Picasso tenía que titular esa pintura o, propiamente, *someterla* a un título. En las fotografías de los cadáveres cuidadosamente apilados en los campos lo encontró: *Le Charnier*. Pero, ¿por qué esa obligación? Vamos a explicarlo así: en *Le Charnier* todos vieron, o quisieron ver, un nuevo *Guernica*, pero estaba claro que más allá de las cuestiones técnicas, cromáticas o compositivas, o más allá también de los discursos moralizantes sobre las obligaciones y compromisos del arte, el *Guernica* y *Le Charnier* estaban muy lejos. Una cosa pasaban por alto esos comentarios: en 1945, cuando los pintores abstractos de Nueva York empezaban a reivindicar al artista como *myth-maker*<sup>16</sup>, “el” *Guernica*, levantándose imponente –tal como ellos mismos lo habían decidido– en el corazón de su propia ciudad erigida en centro del mundo, era ya, sobre todo, un título mítico –en efecto–, una palabra llena de resonancias sagradas, de misteriosa *auctoritas*. ¿Y cómo podía ser de otro modo si había sido tantas veces impresa en letras capitales, vista tantas veces entre signos de admiración, exhibida tantas veces *en vertical*? Un poema de Winthrop Palmer, titulado “Guernica” y publicado en Nueva York, empezaba así: “Gray as a negative this bastard of photography / Gallops and gawks twelve feet of horror tale. / Here’s tragedy. Picasso paints a headline on the wall”<sup>17</sup>. Ningún poeta menos mediocre lo hubiera expresado mejor: ahí están el título, la fotografía, el cuento de terror y el titular; falta la pintura. Consecuencias

de aquella verticalidad dictatorial: cuanto más crece el título –cuanto más se transforma en *titular*–, más desaparece la obra en su propia multiplicación, en su dispersión idéntica, en su *mito*. En *Le Charnier* la incongruencia era demasiado obvia, pero la cuestión de la elocuencia del arte quedaba crudamente planteada. Picasso pintó el *Guernica* en tres semanas; en *Le Charnier* estuvo trabajando casi todo el año hasta dejarlo “definitivamente inacabado”: ¿podía ser de otro modo a aquellas alturas?

Pero hablemos ya de la obra de Fautrier. *Les Otages* [fig. 8-9] son pinturas nacidas directamente de su propia experiencia –había sido arrestado por la Gestapo en 1943–, de las matanzas de los últimos momentos de la guerra –en particular la de Oradour-sur-Glâne, que le sirvió para fechar retrospectivamente algunas de las obras– y de las imágenes del horror que surgieron tras la liberación de los campos. No estará de más resumir el proceso que sigue Fautrier para crear esas obras íntimas, de pequeño formato: primero encola con aparente descuido sucesivas capas de papel de estraza; luego, cuando el papel se ha endurecido –Michel Tapié se referirá a ese momento como el del fósil<sup>18</sup>, aplica sobre su masa, con una espátula, una cuchara, un cuchillo, etc., un denso pigmento blanco; el papel absorbe el óleo y el pigmento, resecado, se solidifica y cuartea sobre sus relieves irregulares; en esa masa, con colores ahora muy disueltos, dibuja un primer motivo vagamente identificable –en el caso de *Les Otages* una forma oblonga: la primera marca; y de

fig. 7.  
Honoré Daumier.  
*Rue Transnonain, le 15 avril 1834*  
[Calle Transnonain, 15 de abril de 1834], 1834.  
The British Museum, Londres  
[inv.: 18621011.676]



fig. 8.  
Jean Fautrier. *Tête d'otage*  
[Cabeza de rehén], 1944-45. Centre Pompidou.  
Musée national d'art moderne/Centre de création  
industrielle, Paris [inv.: AM 1999-117]



fig. 9.  
Jean Fautrier.  
*Otage n.º 17* [Rehén n.º 17], 1945.  
Colección particular

nuevo la masa, y de nuevo el pigmento ligero, a veces extendido con un pincel, otras dejando simplemente que gotee la pintura, en un proceso de estratificación que puede repetirse varias veces, hasta que, por fin, Fautrier decide que la obra está acabada, reconocible como figura. Si Miguel Ángel pensaba que el único digno es el “*arte di levare*”, el que permite, gracias al esfuerzo titánico del artista, hacer surgir la forma que se esconde en el bloque inerte, está claro que Fautrier cree justo lo contrario. El suyo es un “*arte di porre*” por excelencia, ya que no solo consiste en añadir materia sobre materia, capa sobre capa, sino que esa materia es la más pobre que se pueda imaginar, y no solo por la modestia del papel de estraza que se convierte al final en el corazón fósil del que hablaba Tapié, sino por la condición de contacto, de huella, de vaciado, que el resultado muestra tan manifiestamente –como el fósil, claro, pero también como la fotografía–. En efecto, el proceso creativo de Fautrier, realizado con una meticulosidad y una maestría que todos reconocieron, deriva, por un lado, de técnicas populares y, por otro, de todo aquello que el artista había disimulado como *ars infamis*, de lo que se escondía en la cocina invisible del taller: lo que Fautrier nos dice es que eso no puede ocultarse más. A sus formas oblongas las llamó cabeza, o rostro, o perfil. Una vez que tales palabras son mencionadas, ya es imposible no ver en esas carnaciones contusionadas y en esas masas terrosas de superficies cuarteadas la huella endurecida de una “figura humana” que desaparece como “figura”, propiamente, tal como había ocurrido tantas veces en aquellos años y tal como surgía de la “epifanía negativa” de los campos. Pero se trataba de una terrible sugestión, de una asociación –digamos– también epifánica, porque, en verdad, esos cuadros no tomaban como modelo, en el sentido en que lo haría el arte, ninguno de aquellos cadáveres que los campos habían producido en serie. Frente a esa terrible industrialización de la muerte, la “serie” de Fautrier se condensaba en la intimidad de cada *Otage*, de cada rehén, como si solo hubiese uno. Todo se dirigía a ello: el pequeño formato, la contrac-

## EL PROCESO CREATIVO DE FAUTRIER DERIVA DE TODO AQUELLO QUE EL ARTISTA HABÍA DISIMULADO COMO *ARS INFAMIS*, DE LO QUE SE ESCONDÍA EN LA COCINA INVISIBLE DEL TALLER.

debía corresponder a la misión del arte, “suicidio de la sociedad”<sup>20</sup>. Así, por ejemplo, afirmaba que las pinturas de Fautrier venían de su escultura, “qui a trouvé, dans le supplice, ce qu’elle a longtemps cherché en vain: un moyen d’incarnation”<sup>21</sup>. Pero no solo: también escribía que “peu a peu Fautrier a supprimé la suggestion directe du sang, la complicité du cadavre”<sup>22</sup>. Digámoslo así: el arte, para encarnarse –para hacerse hombre de nuevo–, tiene que cortar con lo podrido –suprimir tal complicidad–. No es esa separación entre lo alto y lo bajo, precisamente, lo que vemos en *Les Otages*: en ellos “pas le moindre espoir (même illusoire) ne reste: un corps amputé ne se recompose pas”<sup>23</sup>. ¿Quién escribe esto? Es Francis Ponge, en un texto fechado en enero de 1945, aunque publicado en edición limitada al año siguiente<sup>24</sup>. La esperanza ilusa es la de los que aún creen en una encarnación redentora del arte, como Malraux –pero no solo–. Más arriba me he referido a Miguel

Ángel a propósito, porque Ponge empieza su texto mencionándolo: “Celui qui regarde les *Esclaves* de Michel-Ange n’en reçoit pas une impression d’horreur mais, au contraire, de beauté”<sup>25</sup>. Aquí se habla, pues, de gran arte, como hacíamos nosotros mismos hace un momento, pero intentemos tan solo un pequeño ejercicio: donde dice *Esclaves* pongamos *Le Charnier* –o *Guernica*–, y donde dice Miguel Ángel, Picasso. Es evidente que el enunciado funciona igual, *dice* lo mismo. Pero en realidad ese ejercicio no es necesario: en distintos momentos a lo largo de su texto Ponge trae a colación a Picasso en el papel de mayor artista vivo, como ya se repetía profusamente en aquel tiempo. Por ejemplo, reflexionando sobre el posible carácter religioso de la pintura de Fautrier, en la que, sin embargo, en pleno desbordamiento del “canibalismo burgués”, el crucificado ha sido sustituido por el fusilado en masa y Cristo por los cadáveres anónimos, Ponge escribe: “Les masques nègres, les *Esclaves* de Michel-Ange, le *Guernica* de Picasso, les crucifixions, les descentes de croix, les saintes faces”<sup>26</sup>... Pero no se trata solo de referencias genéricas como esta, por significativa que sea; bien al contrario, la comparación concreta entre Fautrier y Picasso aparece aquí y allá, y la misma conclusión del texto se basa en esta comparación. Ponge califica a Fautrier de “le peintre le plus révolutionnaire du monde après Picasso”<sup>27</sup>, pero ese “après” no es, en absoluto, inocente, sino radicalmente literal, puesto que en él está contenido todo aquello que ha producido *directamente* la obra de Fautrier y que, *antes*, la de Picasso tan solo habría podido representar, si lo hubiera intentado: “Le corps humain torturé, le visage humain torturé [...] par le fait de l’homme même –en grande série– anonymement [...]”<sup>28</sup>. Por un lado, pues, el mérito de Fautrier, que constituye además, para Ponge, “la seule réaction possible”<sup>29</sup>, está en tener el coraje de pintar como él lo hace “au moment du triomphe de Picasso (Ingres)”<sup>30</sup> –se habla de gran arte, en efecto; por otro, si “le hurlement de l’Espagne martyrisée avait été exprimé plastiquement par la toile illustre de Picasso, *Guernica* [...] Huit ans après voici *Les Otages*: l’horreur et la beauté mêlées dans le constat”<sup>31</sup>–. Tampoco estas expresiones son inocentes. Si puede haber ironía o no en lo ilustre de la tela no importa; lo que sí importa es que entre la “expresión plástica” del horror y la “constatación” de su “mezcla” con la belleza, se ha producido un abismo por el que el arte –“Picasso (Ingres)”– se ha precipitado junto con la figura humana, y ante el que no hay lugar para los sueños del eterno retorno, de la tabla rasa, del Ave Fénix. La admiración que obviamente Ponge siente por Picasso no basta para evitar esa “constatación”: decir “hurlement de l’Espagne martyrisée”<sup>32</sup> significa utilizar aún el tono heroico de las grandes epopeyas, pero decir “corps humain torturé, visage humain torturé”<sup>33</sup>, insistiendo, además, en lo seriado, industrial, masivo, anónimo, ordinario de esa tortura, significa descender no al infierno, sino a la tierra rasa del horror concreto, de aquel que, en efecto, se constata; del mismo modo, el enunciado “expresión plástica” –dibujo, distancia, proporción...– se compone y eleva inútilmente ante la



ción de huellas y callosidades, y el modo en el que esos “rostros” ocupaban el espacio, tal como puede verse en las fotografías de la exposición [fig. 10], en las que el cuadro –en sí ya una especie de altorrelieve–, enmarcado con un listón claro, asoma sobre una tabla ancha y oscura que destaca, en fin, por encima de una cortina negra. Contra la figuración, estas obras no *representan* nada, ni siquiera nada en negativo, sino que *son* la figura que se pierde; quiero decir que *Les Otages* de Fautrier no han surgido para competir con los auténticos cadáveres que se amontonan por todas partes en Europa, sino para mostrar, en la intimidad más terrible, contra todo heroísmo –justo cuando los artistas abstractos de Nueva York empezaban a reivindicar “the sublime now”<sup>19</sup>–, el cadáver mancillado del arte, víctima también de la gran matanza. En un texto escrito para el catálogo de la exposición, un perplejo André Malraux –que había animado a Fautrier a ilustrar la *Comedia* de Dante, el gran *passé-partout* de los titulares del horror, los cuales recurrieron hasta la extenuación a su Infierno o a lo que él había o no había visto allí– intentaba jugar con la paradoja para revivir a los rehenes o, mejor todavía, para redimirlos –como

fig. 10. Vista de la exposición *Les Otages* [Los rehenes], de Jean Fautrier, en la Galerie René Drouin. París, 1945. Reproducida en el catálogo *René Drouin, galeriste et éditeur d’art visionnaire. Le Spectateur des Arts, 1939-1962*. Musée de l’Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d’Olonne, p. 10



fig. 11.  
Robert Doisneau.  
Pinturas de Pablo Picasso en el  
*Salon d'Automne*. París, 1944

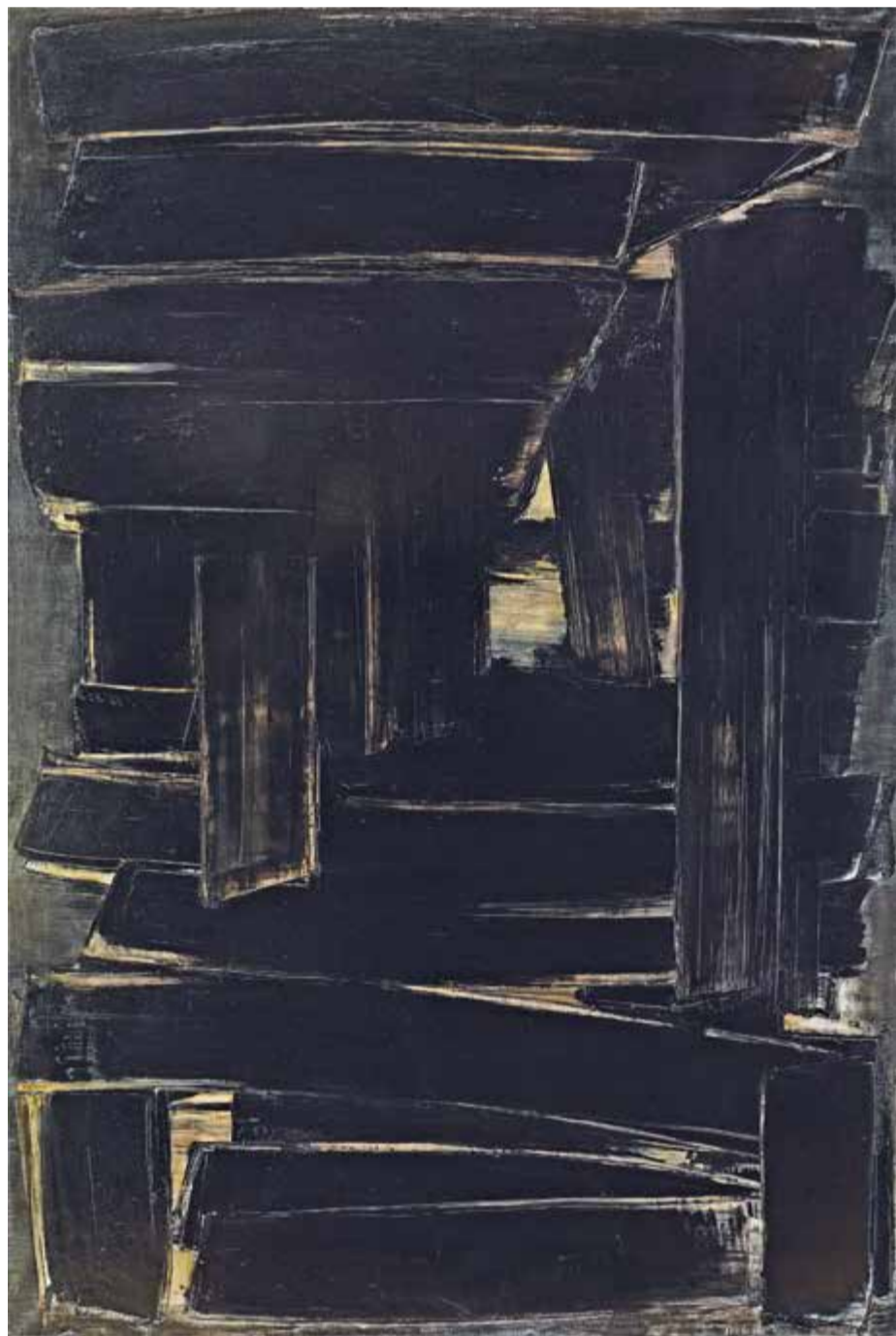


fig. 12.  
Pierre Soulages.  
*Peinture 195 x 130 cm, 1er septembre 1957*  
[Pintura 195 x 130 cm, 1 septembre 1957], 1957.  
Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra

“mezcla” en lo bajo de todas las impurezas, la “belleza” entre ellas. Pero, ¿no se había producido la “epifanía negativa” a través de la visión de millones –literalmente– de cuerpos caídos en la tierra, o más abajo, en las fosas, o mezclados en los montones –de millones de cuerpos escualidos, sucios y horizontales?–. La interpretación que Ponge hace de esta contradicción –lo elevado, lo bajo– tiene viejas raíces: “après Picasso: masculin, léonin, solaire, membre viril, érection [...], Fautrier représente le côté de la peinture féminin et félin, lunaire, miaulant, étalé en flaque, marécageux, attirant, se retirant [...]”<sup>34</sup>. De nuevo “après Picasso”: eso por un lado; pero, por otro, esta contradicción conduce a Ponge a una identificación de la pintura de Fautrier que anula cualquier posibilidad de parangón, de descripción, de analogía: la expresión “pintura felina” deja de ser una metáfora para convertirse en una confirmación bien concreta: Fautrier, dice Ponge, es “le chat qui fait dans la braise”<sup>35</sup> y su obra el excremento que ese gato entierra en esas brasas, como masa mezclada de tierra y ceniza, como “mortier pâteux, adhésif”<sup>36</sup>. Al final, todo aquel proceso de acumulación de capas de papel de estraza, colas y pigmentos que hemos descrito se resume, para Ponge, en la necesidad maníaca, animal, de tapar el excremento, “toujours le même excrément, dont l'épaisseur, la présence, doit rester fort sensible”<sup>37</sup>. En París, en pleno 1945, cuando los artistas abstractos de Nueva York creían que la lucha era entre “beauty and the sublime”<sup>38</sup> –arriba, más arriba–, la mezcla, que no lucha, de horror y belleza de la obra de Fautrier era defendida por Ponge como arte excremental<sup>39</sup>. En una última vuelta de tuerca Ponge identifica a Fautrier con lord Auch, el personaje de la *Historia del ojo* de Bataille, quien confundía “le sperme et l'urine, la production et la déjection”<sup>40</sup>. Producir y defecar, defecar y producir: Ponge era consciente de lo que significaba una estética del exceso cuando escribía que “avec Fautrier, la «beauté» revient”<sup>41</sup>, así, con la palabra belleza entre comillas y toda la frase en cursiva, convirtiéndola en expresión pronunciada contra toda verticalidad dictatorial, como si también él tuviera que tapar esas letras irremediamente impresas para hacerlas notar como espesor en la ceniza o como altorrelieve. El esfuerzo de la escritura sigue aquí caminos bien diversos de los que exigían el título y conducían al titular. Ponge pone a Fautrier en relación con Bataille porque ve en él al artista de lo informe, pero de un informe sin letreros, imposible de levantar en vertical: de un informe, en fin, que no conforma lo informal.

## Demostración

Dicen las crónicas –la que Michel Tapié tituló “Fautrier Paints a Picture”, por ejemplo–<sup>42</sup>, que a la exposición de la Galerie René Drouin casi no acudió público, y que el poco que lo hizo fue incapaz de entender nada, por no decir que se sintió ofendido. Solo un año antes, en el *Salon d'Automne* de 1944, las pinturas de Picasso tuvieron que ser protegidas por la policía tanto de sus admiradores como de sus detractores, igualmente exaltados. En una fotografía [fig. 11] vemos entre unos cuantos bustos y cabezas de Picasso los uniformes de los gendarmes, sus quepis, sus abrigos de cuero, las pieles de las señoras, sus complicados sombreros y peinados, y lo que más sorprende es cómo todo se confunde, la continuidad que de hecho hay entre lo pintado y las figuras de la autoridad y la curiosidad que allí se han dado cita: todo igual de grotesco –Picasso no exageraba–, todo de la misma época, todo contemporáneo de todo el mundo. Había que tener valor para decir que Fautrier era el artista más revolucionario “después” de Picasso, pero en realidad lo que parecía imposible era pensar en un “después” de Fautrier. Con Dubuffet, Wols, Soulages [fig. 12], etc., lo que regresaba no era la “belleza”, sino –cada cual a su modo– la pintura en toda su contemporaneidad: el arte informal que elogió Jean Paulhan<sup>43</sup> no tiene nada que ver con lo informe excremental de *Les Otages*. En su elogio, Paulhan instituía una genealogía entre el arte informal y las vanguardias, fechando su origen en 1910 y haciendo de Picasso y Braque sus fundadores. Por lo demás todo son en ese librito “nouvelles images”, “mirages de la pensée”, “renversements”, “métamorphoses”, “peintres qui font mentir les philosophes”,



“taches aveugles”<sup>44</sup>, etc. etc., como dicen los titulares de sus distintos capítulos. El arte informal, pues, que hunde sus raíces en las propias tradiciones del arte de vanguardia –con todo lo que esto implica de reivindicación de una historicidad que no se ha roto–, puede y debe explicarse con los recursos del propio arte: no hay nada afuera, salvo grandes formatos, letras capitales y títulos retóricos –¿cuántos metros cuadrados de batallas, homenajes y victorias pintó Mathieu, por ejemplo?– [fig. 13]. Aunque si tenemos que continuar creyendo lo que dicen las crónicas, el vacío que se formó “después” de *Les Otages*, afectó en primer lugar al propio Fautrier. En el artículo que antes mencionaba, Michel Tapié insinúa que tras la exposición de la Galerie René Drouin, ante la incompreensión de un público “so unprepared”<sup>45</sup>, Fautrier dejó de pintar, y que no volvió a hacerlo hasta ocho años después, en 1953: ahí está, pues, en primera impresión, la imagen del artista ofendido con su público, y no al revés –la figura del buen bohemio, aún, en definitiva–. Pero en realidad lo que dice Tapié no es exactamente eso, sino que durante ese período Fautrier “painted nothing else new”<sup>46</sup>. Pintó, pues, pero no pintó nada nuevo. La inversión de valores es perfecta, porque si hay algo con lo que no se juega en la modernidad es con lo nuevo. Así que, ¿dónde está ahora el bohemio ofendido?, ¿y quién tiene más motivos para ofenderse, él o el público? El regador regado: en un tono entre escandalizado y condescendiente Tapié nos habla de las “inusual «replicas»”<sup>47</sup> de Fautrier, de sus “disconcerting «multiple originals»”<sup>48</sup>. ¿Cómo es posible que un artista use las extraordinarias dotes técnicas que mostraban *Les Otages* para copiar cuidadosamente la obra de otros artistas y, aún peor, para copiar las suyas propias produciéndolas, además, en serie? Tapié no puede, o no le interesa, relacionar esa pérdida en masa del aura que se deriva de las réplicas y de los originales múltiples, con la contracción de la muerte en masa que tenía lugar en cada uno de los *Otages*, sino que, al contrario, lo que más bien le inquieta es que un artista no sepa si se encuentra ante un original o una copia, que no sea capaz de distinguir entre una cosa y otra –es decir, que no sea capaz de distinguir entre esperma y orina, entre producción y defecación–. Para Tapié se trata de un juego peligroso –así lo dice literalmente–, no solo porque pone crudamente sobre el tablero la cuestión del ser o no ser de una obra de arte, o porque abre la posibilidad de otras generalizaciones compatibles con el arte mismo –es decir, porque es capaz de descorrer todos los velos sin necesidad de conceptos–, sino, también, por las consecuencias incontables que esa actitud podría tener entre un público inadvertido, siendo como es un ataque directo a un sentimiento “which has to do with ownership”<sup>49</sup>. Nada ingenuas, pues, las consideraciones de Tapié en un artículo que tenía como propósito presentar a Fautrier al público americano –o advertirle sobre él, advertirle de cómo el gran arte podría perderse por el desajuste de la risa tragicómica que sigue a la pregunta sin respuesta–: ¿qué pensar en realidad de Fautrier, de su extraordinaria maestría, del intercambio que propone entre los conceptos de original y réplica, de su inversión de los procesos –de la réplica al original y no al revés–, de su multiplicación del original en réplicas siempre perfectas, más perfectas que el propio original –terrible identidad de lo mismo–, de su conversión de toda réplica en experimentación, pero experimentación sin salida?

“Ownership”: después, después, después... No tengo sitio para más, así que permítanme este corolario: cuando el horror crece hasta el límite de lo impensable es cuando se produce el triunfo del arte abstracto, pero no por la irrepresentabilidad del horror, sino por el vértigo del “después” en la pintura, en el arte mismo. La pintura calla –porque se pinta a ella misma– al mismo tiempo que el título pretende decir lo que la pintura ya no puede: “Vir heroicis sublimis”, “Arbeit macht frei”, “Elegy to the Spanish Republic”, “Stalingrad”, “Hiroshima”...<sup>50</sup> Eufemismos, hipérbol... Antes de la guerra, en 1934, un periodista francés, Guillaume Ducher, visitó el campo de Dachau y publicó un reportaje, uno de cuyos titulares ya era “Vision de l'enfer” [Visión del infierno]<sup>51</sup>. Pues bien, al salir de aquel infierno y encontrarse por fin con alivio al aire libre, lo que más le sorprendió fue que a lo largo de toda la visita al campo sus compañeros no hubieran cesado de hablar y reírse: ¿qué clase, en efecto, de



fig. 13. Georges Mathieu.  
*L'Abduction d'Henri IV par l'archevêque Anno de Cologne*  
[La abducción de Enrique IV por el arzobispo Anno de Colonia], 1958.  
Fondation Gandur pour l'Art,  
Ginebra

*ludibrium* era aquel? En un momento de descuido de los guardias pudo intercambiar unas palabras con uno de los prisioneros: “[...] «vous croyez que le salut allemand est la main levée. Eh bien, nous sommes nombreux à avoir un autre salut: celui-ci». Et, ce disant, il mit son doigt sur les lèvres”<sup>52</sup>. En la época en que se buscaba sin encontrarlo un nombre para la gran matanza, los títulos pomposos de la pintura abstracta son aquel dedo –tal como estaba previsto–.

#### NOTAS

1. Susan Sontag, *On Photography* [1977]. Londres: Penguin, 1979, p. 19 (ed. en castellano: *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996).
2. Orson Welles, “Orson Welles Today”, *New York Post*, 7 de mayo de 1945 (casualmente el día de la rendición alemana). Sobre el tema cf. Jennifer L. Barker, “Documenting the Holocaust in Orson Welles’s *The Stranger*”, en Kristi M. Wilson y Tomás F. Crowder-Taraborrelli (eds.), *Film and Genocide*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2012, pp. 45-66.
3. “La guerra ha sembrado el mundo de cadáveres; ninguno de ellos es agradable de contemplar”.
4. “La prueba de la pesadilla”.
5. “Los cadáveres amontonados a la vista. Los hornos cargados. La ingeniosa maquinaria al servicio del dolor infernal. Un ojo que parpadea en la tumba abierta. El obscuro esqueleto que resulta estar vivo. El superviviente acuciado entre cadáveres que abre su boca desdentada y nombra a los culpables sin necesidad de palabras”.
6. “El hedor es insoportable”.
7. “Espero que *Vogue* considere oportuno publicar estas fotos”, en “«BELIEVE IT»: Lee Miller cables from Germany”, *Vogue*, junio de 1945, pp. 104-05. Sobre la fotografía y los campos cf. el extraordinario catálogo de Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps*.



*Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. París: Marval, 2001 (ed. en catalán: *Memòria dels camps. Fotografies dels camps de concentració i d'extermini nazis (1933-1999)*). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002). Sobre Lee Miller, pp. 130-31.

8. "Aquí están".

9. "Más allá de las palabras".

10. "¿Por qué quiere que vea estos horrores?".

11. "¿De qué sirven las palabras? ¡Estoy harto de palabras!".

12. Algo que en todo caso no es extraño en otras películas de Welles: baste pensar en la insistencia con la que en *Citizen Kane* [Ciudadano Kane] se muestran en la pantalla titulares de periódicos y carteles propagandísticos. Pero creo que en *The Stranger* todo esto cobra un sentido ulterior, como intento demostrar.

13. "Ciudad de alfabetos enrevesados". Así es descrita Nueva York en John Dos Passos, *Manhattan Transfer*. Nueva York: Harper & Bros, 1925, p. 351 (ed. en castellano: *Manhattan Transfer*. Barcelona: Edhasa, 2003).

14. Walter Benjamin, *Einbahnstrasse*. Berlín: Ernst Rowohlt Verlag, 1928, pp. 28-30 (ed. en castellano: *Calle de dirección única*. Madrid: Alfabara, 1987).

15. "Cometó un crimen y parecerá que la tierra es de cristal".

16. Así los califica basándose en los textos y las declaraciones de los propios artistas y con las mismas tonalidades épicas, Irving Sandler, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*. Nueva York: Praeger, 1970.

17. "Gris como un negativo este hijo bastardo de la fotografía / Galopa y mira boquiabierto un cuento de terror de más de tres metros. / He aquí la tragedia. Picasso pinta un titular sobre la pared". Winthrop Palmer, *Fables and Ceremonies*. Edición de la autora: Nueva York, 1955, p. 22.

18. Michel Tapié, "Fautrier Paints a Picture", *Art News*, vol. LIV, diciembre de 1955, recogido luego en Francesc Vicens (ed.), *Prolégomènes à une esthétique autre de Michel Tapié*. Barcelona: Centre International de Recherche Esthétique, 1960, pp. 136-37.

19. "Lo sublime ahora". Barnett Newman, "The Sublime is Now", *Tiger's Eye*, 6 de diciembre de 1948, pp. 51-53. Cf. *supra* nota 16.

20. Recordando lo que Artaud escribía en aquel mismo momento sobre Van Gogh, imagen por excelencia del artista redentor, del sacrificado: Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*. París: Éditions K, 1947.

21. "Que ha encontrado en el suplicio aquello que durante mucho tiempo ha buscado en vano: un modo de encarnación". André Malraux, prefacio a *Les Otages. Peintures et Sculptures de Fautrier*. París: Galerie René Drouin, 1945.

22. "Poco a poco, Fautrier ha suprimido las sugerencias directas de la sangre, la complicidad del cadáver".

23. "No queda esperanza alguna (ni siquiera ilusoria): un cuerpo amputado no se recompone".

24. Francis Ponge, *Note sur Les Otages. Peintures de Fautrier*. París: Pierre Seghers, 1946.

25. "Aquel que contempla los *Esclavos* de Miguel Ángel no recibe una impresión de horror, sino, al contrario, de belleza".

26. "Las máscaras negras, los *Esclavos* de Miguel Ángel, el *Guernica* de Picasso, las crucifixiones, los descendimientos de la cruz, las santas faces".

27. "El pintor más revolucionario del mundo después de Picasso".

28. "El cuerpo humano torturado, el rostro humano torturado [...] por el hombre mismo -en serie- de manera anónima [...]".

29. "La única reacción posible".

30. "En el momento del triunfo de Picasso (Ingres)".

31. "El grito de la España martirizada se había expresado plásticamente a través de la ilustre tela de Picasso, *Guernica* [...]. Ocho años más tarde, he aquí *Les Otages*: el horror y la belleza mezclados en su confirmación".

32. "Grito de la España martirizada".

33. "Cuerpo humano torturado, rostro humano torturado".

34. "Después de Picasso: masculino, leonino, solar, miembro viril, erección [...], Fautrier representa el aspecto de la pintura fe-

menino y felino, lunar, que maúlla, derramado en charcas, pantanoso, atrayente, retirándose [...]".

35. "El gato que hace sus necesidades en las brasas".

36. "Mortero denso, adhesivo".

37. "Siempre el mismo excremento, cuya densidad y presencia, deben ser claramente perceptibles".

38. "Lo bello y lo sublime".

39. En cualquier caso quiero recordar aquí que muchos años antes Apollinaire, refiriéndose a Picasso, escribía que hubo artistas italianos que pintaron con excrementos, y que durante la Revolución francesa la sangre sirvió a algunos como pintura: Guillaume Apollinaire, "Pablo Picasso", *Montjoie!*, vol. I, n.º 3, 14 de marzo de 1913.

40. "El esperma y la orina, la producción y la defecación".

41. "Con Fautrier, vuelve la «belleza»".

42. Cf. *supra* nota 18.

43. Jean Paulhan, *L'art informel (éloge)*. París: Gallimard, 1962.

44. "imágenes nuevas", "espejismos del pensamiento", "vuelcos", "metamorfosis", "pintores que hacen mentir a los filósofos", "manchas ciegas".

45. "Tan poco preparado".

46. "No pintó nada nuevo".

47. "«réplicas» inusuales".

48. "desconcertantes «originales múltiples»".

49. "Que tiene que ver con la posesión".

50. "Hombre, heroico y sublime", "El trabajo os hará libres", "Elegía a la República Española", "Stalingrado", "Hiroshima"...

51. Guillaume Ducher, "Les camps tragiques", *Lectures pour tous*, marzo de 1934, ahora publicado en forma de libro por Éditions Cartouche, París, 2005.

52. "[...] «ustedes piensan que el saludo alemán es la mano levantada. Pues bien, somos muchos los que tenemos otro saludo: este». Y, diciendo esto, puso su dedo sobre los labios".

---

**“Antes que nada  
–dijo– tienes que olvidar  
los horrores”.**

Le pregunté  
muy extrañado:

**“¿Por qué?”**

**“Para poder vivir”,  
respondió, y el Sr.  
Fleischmann asintió  
con la cabeza:**

**“para poder vivir  
libremente”,  
a lo que el otro asintió,  
añadiendo:**

**“Con esa carga  
no se puede empezar  
una nueva vida”;**

---

tuve que reconocer  
que en eso tenía razón.  
Pero, por otra parte,  
no entendía cómo  
me podían pedir cosas  
imposibles, y les hice saber  
que mi experiencia  
había sido real y que yo  
no podía mandar  
sobre mis recuerdos.

# Imre Kertész

*Sorstalanság*

[1975]

(ed. en castellano: *Sin destino*. Barcelona: Acantilado, 2004, p. 256)  
Traducción de Judith Xantus

---

# PINTURA

## PESE A TODO

En las pinturas de la postguerra hay,  
pese a su negrura y su sentido agónico,  
una extraña y esperanzadora  
exaltación de la vida.

*MARÍA DOLORES  
JIMÉNEZ-BLANCO*

viene de portada

nada gris y turbia, y precisamente sé lo que ello quiere decir, y también sé lo que he sabido siempre: estoy otra vez en el *Lager*, y nada de lo que había fuera del *Lager* era verdad”<sup>1</sup>.

Primo Levi sitúa estas palabras casi al final de uno de los tres relatos de su trilogía de Auschwitz, *La tregua*. Publicado originalmente en Turín en 1963, había sido escrito en la misma ciudad entre diciembre de 1961 y noviembre de 1962. Era, pues, una rememoración llamativamente tardía del tortuoso viaje que



fig. 1. Vista de un campo de concentración alemán a través de una alambrada, enero de 1940

en 1944 condujo al joven judío, que después sería químico de profesión y escritor comprometido con el testimonio de la *shoah* [holocausto], de Auschwitz a su ciudad natal. Haciendo balance de lo vivido en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, Primo Levi recuerda en este libro el tránsito de la guerra a la paz, del campo de exterminio a la vida burguesa, de la condición de preso a la de hombre libre, del horror a algo parecido a la tranquilidad [fig. 1]. En un intento de dar verosimilitud a ese periplo, que detalla con una emocionante capacidad de evocación, Primo Levi incluye un mapa en el que documenta su recorrido a través de varios países de Europa. Pero nada, ni la apabullante carga fáctica de la narración ni el mapa, consiguen contrarrestar una impresión que de forma imprecisa pero innegable se va transmitiendo al lector a lo largo de la lectura: nunca se sale del *Lager*.

# RECORDAR, ENUNCIAR, COMUNICAR

**N**o solo le ocurrió a los que vivieron aquella devastadora experiencia en primera persona: la entrada de los soldados rusos en Auschwitz no liberaría a Europa de las pesadillas, del dolor acumulado, del miedo al presente, de la culpabilidad. La ruina –física, pero sobre todo moral– estaba demasiado presente, y era difícil edificar sobre ella. Parecía imposible olvidar que en el fondo –en el fondo de la vida, de la cultura, del hombre– acechaba lo oscuro.

Recordar el desastre y constatar que se había sobrevivido a él se convertiría en una obsesión, pero también en una tarea dolorosa y llena de dificultades. No faltaron quienes, desde diversos campos, expresaron sus dudas acerca de este proceso: así ocurrió con el filósofo Theodor W. Adorno. Su célebre frase que califica al acto de escribir poesía después de Auschwitz como un “acto de barbarie” merece ser contextualizada, aunque las conclusiones que se deriven de ello no sean menos demoledoras que las del famoso *dictum* aislado. Se sitúa al final del ensayo “Cultural Criticism and Society”, de 1949, en el que Adorno argumenta que en la sociedad moderna –que caracteriza como una prisión al aire libre– todo apunta a la cosificación, a la superficialidad, algo que él entiende como la consecuencia perversa del pensamiento de la Ilustración, cuyo empeño en categorizar solo en función de similitudes condenaba la diferencia y por tanto el sentido crítico: “La crítica cultural se encuentra frente al estadio final de la dialéctica entre cultura y barbarie. Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”<sup>2</sup>.

Aquellas palabras, que Adorno matizó en publicaciones posteriores, tenían en todo caso la virtud de poner en evidencia algo que preocupaba a muchos: aquella guerra había llevado a la civilización occidental, surgida de la Ilustración, a un aterrador punto de inflexión. Desde posiciones quizá no tan diferentes, pues, tanto Adorno como Levi planteaban una misma cuestión clave: la dificultad –y la necesidad– de enfrentarse a lo ocurrido en los últimos años. Es decir, a aquello que desvelaban los testigos de la *shoah* o al horror que proclamaban las maltrechas ciudades europeas, por no hablar de Hiroshima y Nagasaki: la civilización europea, hija del pensamiento ilustrado basado en la razón, que categorizaba en función de similitudes, había acabado por condenar al *otro* hasta aniquilarlo.

Había imágenes de aquellos hechos, como las cuatro fotografías tomadas desde el centro del infierno de los hornos crematorios de Auschwitz por un miembro del *Sonderkommando* en las

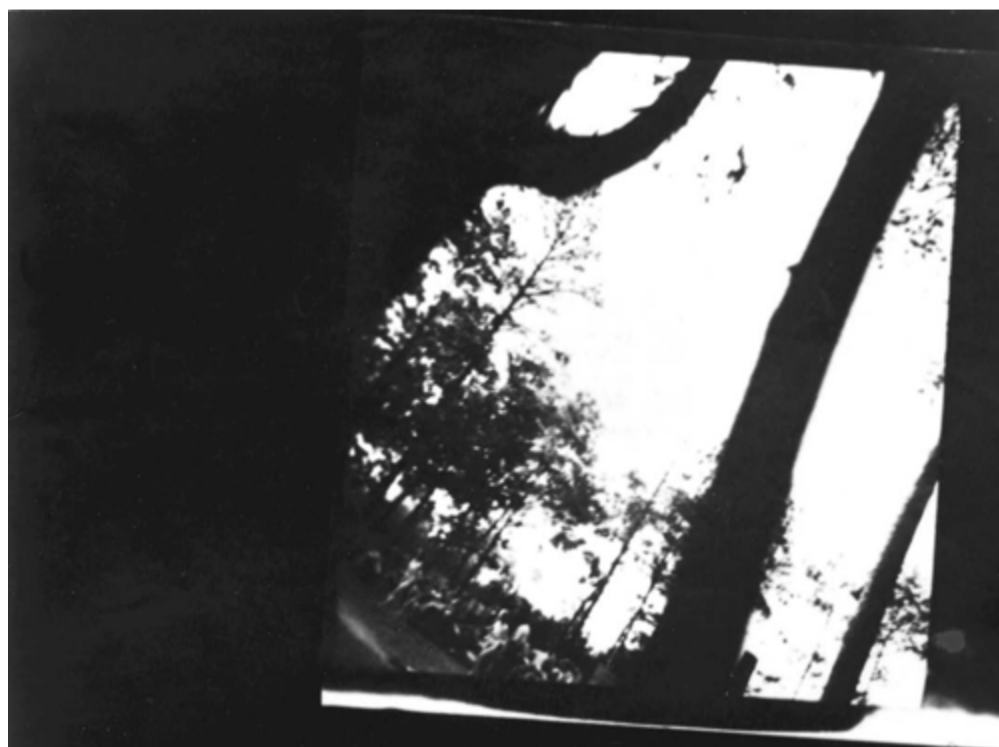


fig. 2. Fotografías tomadas secretamente por los miembros del *Sonderkommando* en el campo de concentración KL Auschwitz II-Birkenau, verano de 1944. Negativos n.ºs 280-81 (incineración de cuerpos al aire libre) y negativo n.º 282 (mujeres conducidas a las cámaras de gas). The Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim, Polonia

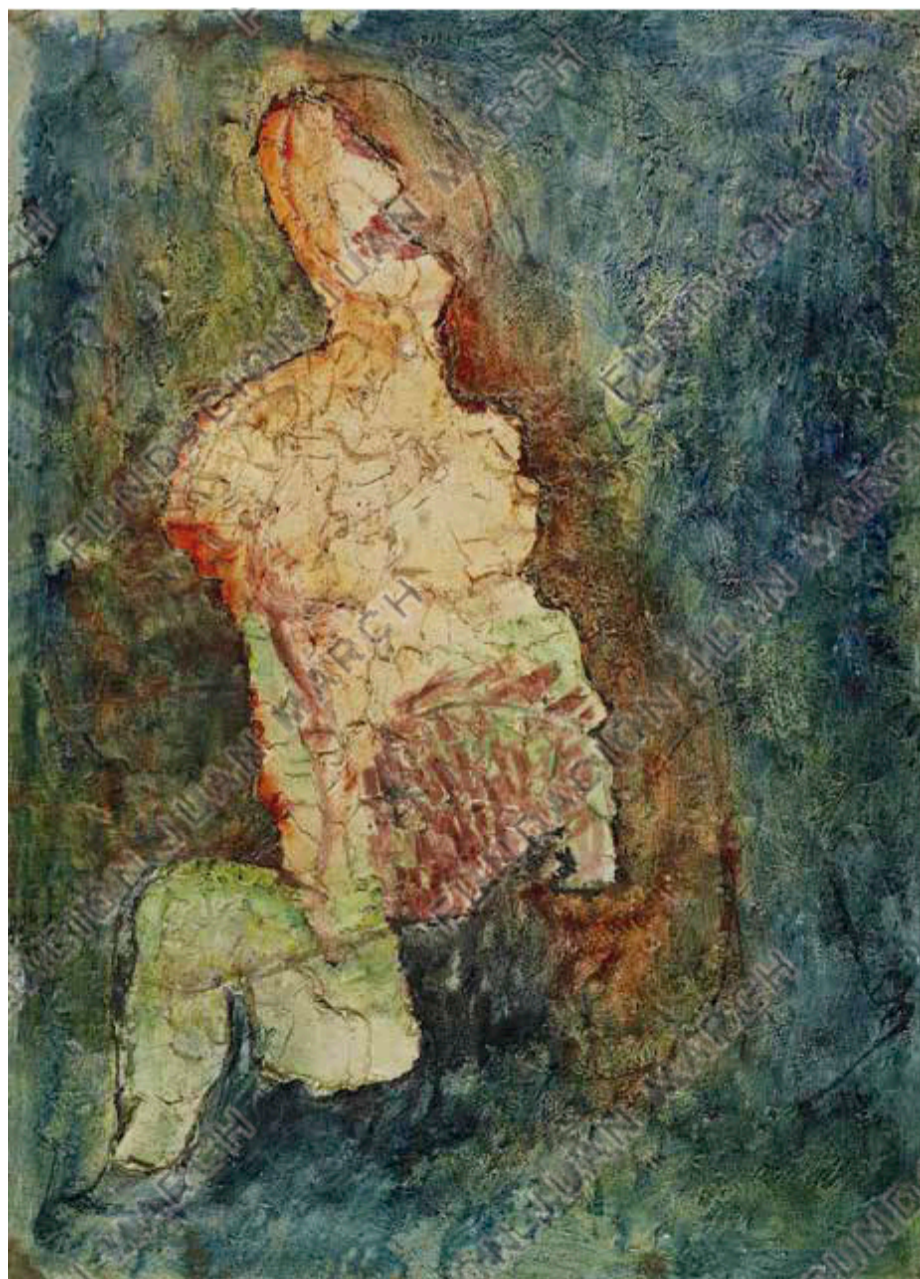
## ¿UN ARTE OTRO?

que Georges Didi-Huberman basa su libro *Imágenes pese a todo* –del que tomamos prestado el título en parte– [fig. 2]. Fechado ya en 2003, aquel libro resultaba aún voluntariamente polémico, porque aquellas y otras fotografías, forzosamente fragmentarias e imprecisas, seguían poniendo al escritor, al filósofo, al artista, al ciudadano ante un dilema que parecería insoluble si no fuese por la necesidad perentoria de resolverlo: ¿debían rechazarse, apartarse o esconderse por entenderse como parte de algo “inimaginable”, “indecible”, “impensable”, o por el contrario debían ser miradas a fondo por representar algo que realmente fue imaginado, dicho y pensado, y que de hecho sucedió? ¿Se debía mirar hacia delante como si nada hubiese ocurrido o, por el contrario, se debería hacer un esfuerzo por entender lo vivido antes de pensar en nuevos horizontes? Si eso ocurría aún en 2003, es fácil imaginar la violencia absoluta a la que se enfrentaba un artista en 1945.

Nombrar todo aquello, enunciarlo con palabras o imágenes para comunicarlo y así lograr expiarlo se convertiría ya en los años de la guerra y durante los plomizos primeros años de la postguerra en una vía necesaria para exorcizar el duelo. Adorno puso de manifiesto su pesimismo ante esa posibilidad, pero no dejó de intentar analizar la civilización que había conducido al mundo occidental a aquel punto. Primo Levi, por su parte, lo consideró imprescindible para justificar su presencia en el mundo, aunque tardase veinte años en poder afrontarlo. Pero hubo quien logró manifestar su angustia y su necesidad de aferrarse a la vida de forma inmediata. Es el caso del poeta judío de origen rumano que se expresaba en alemán Paul Celan, cuyo sobrecogedor poema “Todesfuge” [Fuga de la muerte], probablemente escrito en torno a 1945 aunque publicado en 1948, compone imágenes tan elocuentes en lo verbal como en lo visual: la alusión a la “negra leche del alba”, el continuo trenzar muerte y vida apuntaban a una experiencia aterradora en clave surrealista<sup>4</sup>. Por su parte el poema que en 1944 escribió Paul Éluard con el título “Liberté” [Libertad]<sup>5</sup>, con sus referencias a la destrucción y soledad pero también a la fortaleza, encuentra una trágica contrapartida visual en la serie *Les Otages* [Los rehenes], un grupo de pinturas y bronceos ejecutados entre 1943 y 1945 por el pintor francés Jean Fautrier [fig. 3]. Suele decirse que durante ese tiempo Fautrier escuchaba desde su estudio, situado en Vallée-aux-Loups, cerca de París, los gritos de presos torturados por los nazis. Sea o no cierto, Fautrier no pretende hacer retratos de

personas concretas –a las que, por otra parte, nunca vio–, ni tampoco componer historias minuciosamente detalladas a partir de los datos con los que contaba. Por el contrario, la serie suele interpretarse como una representación universal de las víctimas y de su sufrimiento, lo que implícitamente habla de su capacidad de resistencia. Coincidiendo con el terrible sueño de Primo Levi, los *Otages* parecen aludir al momento en el que formas antes amables y, sobre todo, reconocibles se disolvían hasta convertirse en una masa caótica y cenicienta que recordaba la inmediatez del sufrimiento –la proximidad del *Lager*–. Pero al mismo tiempo, la presencia del rostro humano, indefinido pero muy cierto, se afirma en su centralidad en estas pinturas pese a todo. Incluso en estas imágenes, cuyo sentido agónico anuncia el de toda la pintura de postguerra, el pesimismo no impide una extraña exaltación de la vida, como si todo hiciese aún más necesario aferrarse a ella y proclamarse testigo de su permanencia.

fig. 3. Jean Fautrier. *Sarah*, 1943. Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra



No era fácil pintar cuando los contornos de las cosas, las certezas sobre las que se edificaba hasta entonces el mundo conocido, se tambaleaban hasta hundirse como en el sueño de Primo Levi. O al menos no era fácil en los términos absolutos en los que hasta entonces se había concebido la pintura. ¿Era un asunto de lenguaje? ¿Era una cuestión estética? Era ambas cosas también, pero se trataba sobre todo de algo más profundo: lejos de dejar de pintar –como de escribir poesía– se trataba de *repensar el mundo* a través de una nueva forma de entender el arte, que ahora se concebiría sobre todo como *expresión*.

En *Imágenes pese a todo* Didi-Huberman nos recuerda que Hannah Arendt había afirmado que “allí donde fracasa el pensamiento es donde debemos perseverar en el pensamiento, o más bien darle un nuevo giro”<sup>6</sup>. Si la verificación documental de la capacidad humana para el mal demostraba que aquella atrocidad no era ni impensable ni incommunicable, también indicaba que para reflexionar sobre ella no eran suficientes las herramientas conocidas. Ya no era posible pensar, decir, pintar desde la razón, es decir, desde la analogía implícita en la mimesis que había vertebrado la tradición pictórica desde la Antigüedad clásica. Era demasiado duro para la pintura *representar* el mundo. Tampoco era posible seguir jugando con la mera experimentación formal de las vanguardias anteriores a la guerra. Era imprescindible enfrentarse, como había hecho Goya en su momento, a los desastres de la guerra. Pero ya no se podía pintar como Goya, por mucho que su *Perro semihundido* (tanto por el terror de su mirada como por la calidad *textural* de la mitad superior del cuadro) resultase tan cercano. Ni por mucho que el pintor aragonés estuviese en lo cierto: la razón producía monstruos.

Es en el conflicto que estamos describiendo entre la necesidad de expresar y la dificultad de hacerlo sin traicionar el estupor ante los acontecimientos donde encuentra su sentido una formulación clave en la Europa de la postguerra: la de un *arte otro*. Así se titularía el libro de Michel Tapié, publicado ya en 1952<sup>7</sup> y por tanto con más carácter de primer recuento teorizador que de declaración de intenciones. Tapié habla de un *arte otro* aludiendo a su deliberado rechazo hacia aspectos fundamentales del arte tal como se había concebido hasta entonces. El *arte otro* no solo renuncia a la narración y a la mimesis, cuestiones que ya había planteado el arte abstracto desde la década de 1910, renuncia también a lo



fig. 4.  
Jackson Pollock. *Number 1* [Número 1], 1948.  
The Museum of Modern Art,  
Nueva York [inv.: 77.1950]

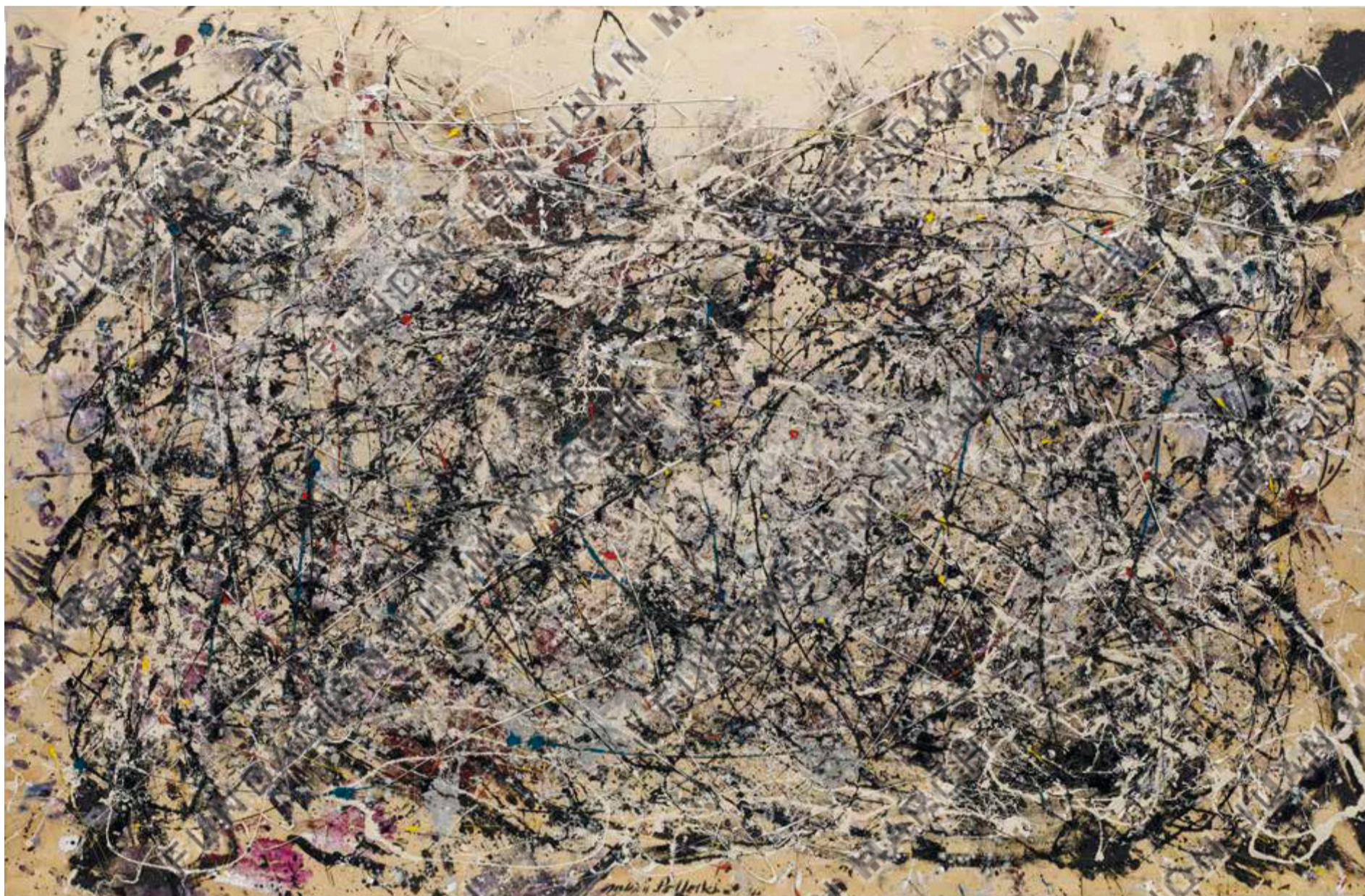


fig. 5. Georges Mathieu.  
*Un Silence de Guibert de Nogent*  
[Un silencio de Guibert de Nogent],  
1951. Centre Pompidou. Musée  
national d'art moderne/Centre  
de création industrielle, Paris  
[inv.: AM 1987-475]

que podría considerarse el elemento último de toda creación plástica: la forma. Ahora bien, y este es un elemento clave: el arte *otro* no renuncia al *contenido*, y entiende la pintura como un mecanismo visual mediante el cual el pintor transmite algo al espectador.

Es posible que el sentido último de aquellas pinturas fuese precisamente,

como ya se ha sugerido, reivindicar la posibilidad de seguir pintando como equivalente a la posibilidad de seguir viviendo. E igual que Paul Éluard necesitaba reclamar y afirmar la libertad en medio del cautiverio de la ocupación como un desesperado canto a la supervivencia, la nueva generación de pintores se aferraba a su propia forma

de libertad: la de entender la pintura sin atenerse a normas previas, la de acudir a ella como vía de expresión de sus anhelos y angustias más profundos, pero también la libertad de afirmar la propia pintura, su superficie y sus materiales, las texturas y el trazo como emblemas de una época que se quería distinta a la anterior. No era tanto, pues, una cuestión solamente formal –y por lo tanto intemporal en última instancia–. Era también, y sobre todo, una cuestión moral inseparable del factor histórico.

Es cierto que pocas pinturas de finales de los cuarenta y de los cincuenta se refieren directamente a los acontecimientos, y tampoco reproducen con detalle el aspecto físico de la realidad presente. Valeriano Bozal ha argumentado que, quizá, “porque la capacidad y alcance de las imágenes pictóricas, dibujos y estampas parece en este marco inferior al que ofrecen las fotografías y los documentales cinematográficos”. Bozal señala al mismo tiempo que, con todo, cuando un artista trata el tema de lo ocurrido durante la guerra, ya sea inmediatamente o ya sea incluso años después, realiza “una reflexión que [...] posee un carácter moral”, que “no pretende ya «competir» con las fotografías, tampoco desea hacer estética a partir de los hechos: busca el sentido de aquella catástrofe colectiva, y al buscar ese sentido es cuando surge el estupor, en él, en sus obras, y también en nosotros

# PINTURA PESE A TODO

que las contemplamos<sup>78</sup>. La pintura se convierte, por tanto, en una forma de posicionamiento personal.

La crítica de entonces acuñaría para esta nueva pintura en la que la ética parecía ganar terreno a la estética la etiqueta de *informalismo*, que sería después asumida por la historiografía convencional como el arte más característico de la postguerra. Había en ello un cierto fatalismo: la mirada retrospectiva del historiador vendría a declarar que, en realidad, la del informalismo era la única pintura posible en aquel contexto. Se argumentaría que a la altura de 1945 era evidente el fracaso de la bienintencionada vanguardia clásica, tan fuera de lugar como la pintura académica. Y que, igualmente, en un mundo en el que las fronteras de los países volvían a ser trazadas, el concepto de “escuelas locales” quedaba tan atrás en el tiempo que se había vuelto obsoleto, por lo que los artistas abrazaron una manera de entender la pintura que, en palabras de Dore Ashton, pronto se convertiría en una suerte de *lingua franca*<sup>9</sup>. Incluso París, tantos años ocupada por los nazis, parecía haber perdido buena parte de su atractivo como centro de irradiación de novedades artísticas frente a la pujante Nueva York. Era, efectivamente, necesario recomenzar. A una época *otra* le correspondía un arte *otro*, un arte que superara las limitaciones de la razón y que ayudara a entender que todos somos o podemos ser *otros*. Porque, como dice la misma Dore Ashton, “si hubo un *Zeitgeist* después de la Segunda Guerra Mundial, una de sus características fue sin duda una firme resistencia a las categorizaciones<sup>10</sup>”.

El informalismo no era, desde luego, tan diferente a lo que se estaba produciendo en Estados Unidos, y singularmente en Nueva York, bajo la etiqueta de “expresionismo abstracto” [fig. 4-5]. Pero, como se ha señalado tantas veces, aunque el informalismo europeo y el expresionismo abstracto americano pudiesen entenderse como movimientos hermanos en términos estilísticos, existe una importante diferencia entre ambos que nace de un hecho histórico incontestable: en suelo americano no hubo guerra ni campos de exterminio. Por eso, a diferencia de lo que ocurriría en la Europa posterior a 1945, en América aún había lugar para la afirmación nacionalista. “Si hay un rasgo que diferencia la pintura europea de la estadounidense, este es la afirmación del *otro*, de que yo soy *otro*, de que todos somos *otros* y, así, todos estamos implicados tanto en los acontecimientos cuanto en la historia que a ellos ha conducido<sup>11</sup>”.

La urgencia por salir del *impasse* de la crisis moral de la postguerra no conducía, como ya hemos dicho, a dejar de pintar. Por el contrario, parafraseando a Hannah Arendt, si la pintura tradicional se había demostrado insuficiente, había que perseverar en la pintura buscando un nuevo giro. El objetivo era ahora *expresar*, más que *representar*, un presente extremadamente áspero. Pero, como recuerda Julian Bell:

expresión [...] no es exactamente una alternativa a representación; es un modo de experimentar el acto de la representación, como si fuera un esfuerzo corporal para extraer o exprimir del interior de uno mismo lo que vaya a ser representado. Es el esfuerzo que da forma a lo que tenemos dentro de nosotros, materializándolo en esas semejanzas, signos y símbolos. Experimentamos este proceso como un esfuerzo porque existe una especie de resistencia interior [...]. Queremos expresar algo, pero no encontramos las palabras [...]. En nuestro interior hay algo que transmuta todas nuestras impresiones antes de que emerjan en una forma exterior<sup>12</sup>.

La referencia estaba en el interior, no en el exterior del artista. El individuo emergía así como epicentro del nuevo arte. Por

tanto, era lógico que después de 1945 ya no fuese posible apostar sin más por una interpretación formalista del devenir artístico, como habían hecho hasta entonces los críticos y museólogos de entreguerras, incluyendo al mítico Alfred H. Barr Jr., director del Museum of Modern Art de Nueva York y uno de los grandes prescriptores de las líneas interpretativas de la modernidad europea. Entre otros motivos porque, como explica de nuevo Dore Ashton:

El desmantelamiento de las estructuras de pensamiento europeas, emprendido con tanto entusiasmo por los surrealistas, había dado frutos inesperados. Aparte de su gran afición a la ambigüedad, los surrealistas exploraron desordenadamente uno de los motivos que preocuparía profundamente a los pensadores y divulgadores de la postguerra: la contingencia. Al insistir en la importancia del azar en la creación, al demostrar mediante su comportamiento artístico sus ganas de arriesgarse, los surrealistas hicieron su aportación a los debates filosóficos, tan intensos después de la guerra, sobre el papel de la contingencia en la vida humana<sup>13</sup>.

Nada era estable, nada era cierto. Ni en la vida ni en sus imágenes, como sugeriría el sueño de Primo Levi. Todo era contingente, todo era azaroso. Unas

fig. 6. Karel Appel. *Tête tragique* [Cabeza trágica], 1961. Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra



# INFORMALISMO E INFORMALISTAS

veces nuevos materiales, a menudo ajenos a la tradición pictórica, creaban texturas que adquirirían el rango de cicatrices marcadas en la superficie del cuadro. Otras, el gesto del artista, que quedaba depositado sobre el lienzo en un trazo enérgico, transmitía la energía del momento creativo, concebido casi como un desahogo individual que pretendía, en última instancia, sustituir o al menos contribuir a la necesaria catarsis colectiva [fig. 6]. Son imágenes fantasmales o decididamente antiheroicas, formas sin contornos que fluyen y permanecen como huellas del proceso de trabajo del artista, un proceso en el que lo irracional adquiere cada vez mayor relevancia. Pero, ¿era realmente todo tan imprevisible, tan espontáneo? Para crear sus *Otages*, por ejemplo, Fautrier desarrolló una técnica específica que suponía aplicar cuidadosamente una gruesa pasta hecha a mano sobre una superficie de papel montado sobre lienzo. En una carta de 1943, el mismo Fautrier describe su proceso de trabajo a Jean Paulhan en unos términos que no distan tanto de los de la *cocina* propia de un pintor tradicional:

El lienzo es meramente un soporte para el papel. El papel grueso se cubre con capas de masa en ocasiones gruesa. El cuadro se pinta sobre esta masa húmeda. Esta masa permite que la pintura se adhiera perfectamente al papel. Tiene la virtud de fijar los colores en polvo, pastel triturado, *gouache*, tinta y también la pintura al óleo. Gracias a estas masas la mezcla es claramente realizable y se consigue la calidad de la materia<sup>14</sup>.

Si descubrimos en estas palabras de Fautrier preocupaciones técnicas similares a las de un artista del pasado, hay que recordar que el informalismo tampoco es ajeno –aunque este aspecto sea siempre más discutible, incluso polémico– a la belleza, o al menos a una cierta belleza: quizá la belleza convulsa que una vez vaticinó Breton. En efecto, resulta inquietante pensar en la posibilidad de que para el espectador actual –y probablemente también para el contemporáneo a la creación de la pieza, incluyendo al propio artista– sea posible tener una experiencia estética frente a estas imágenes de la tragedia que, al menos teóricamente, estaban concebidas por completo al margen de lo estético.

**¿E**ra lícito que fuese bella una imagen surgida de aquel contexto? ¿Cuánto había en ella de azar y cuánto de fórmula? ¿Cuánto de arte *otro* y cuánto de, simplemente, *pintura*? ¿Cuánto de desahogo personal y cuánto de proceso de conocimiento del mundo, aunque fuese de un mundo *otro*? ¿Cuánto de escuela y cuánto de reivindicación de las identidades diferenciales de cada uno de los artistas? Es cierto que, entre la obra de los artistas que consideramos informalistas –el mencionado Fautrier, Dubuffet, Wols, Riopelle, Soulages, Hartung, Schumacher, Burri, Vedova, Alechinsky, Appel, Jorn, Tàpies o Saura entre tantos otros– existen rasgos compartidos, pero también grafías propias: todos ellos coinciden en su rechazo del vocabulario tradicional y en entender la pintura como una respuesta a un momento de crisis de valores tanto éticos como estéticos. En el informalismo coexisten estilos personales diversos hasta tal punto que no es posible hablar de uniformidad estilística. Esta es una de las consecuencias de aferrarse al individuo como último refugio –algo, claro está, inseparable de las teorías del existencialismo–. Pero el interés por bucear en los estratos más profundos del subconsciente no responde necesariamente al deseo de aislarse, sino que, por el contrario, podía entenderse como una vía de hermanamiento y de reconciliación. Esta visión, que daría una explicación más positiva y esperanzadora a la pintura de aquella Europa que había conocido los *Lager*, es la que propone Jean Dubuffet [fig. 7]. Dubuffet, uno de los más significativos pintores del informalismo francés y defensor de lo que él mismo llamó *art brut* –“obras realizadas por personas indemnes de la cultura artística”<sup>15</sup>– explica la pintura como un acto psíquico de comunicación y de reconocimiento del *otro*, y como una forma de explicar y explicarse el mundo:

En mi opinión, el arte consiste esencialmente en esa exteriorización de los movimientos de humor más íntimos, más profundamente internos del artista. Y como dichos movimientos internos todos los llevamos también dentro de nosotros, entonces es para nosotros muy conmovedor encontrarnos frente a frente con su proyección. Efectivamente, vemos concretizados ante nuestros ojos unos hechos psíquicos que tenemos en nosotros mismos, que existen exactamente dentro de nosotros al igual que existen dentro del artista, subyacentes, oscuros, profundamente sumidos bajo nuestras sucesivas certezas; y es precisamente ese enfrentamiento con nuestros más profundos mecanismos el que se nos antoja una revelación apasionante y



fig. 7.  
Jean Dubuffet. *Le Géologue* [El geólogo], 1950.  
Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra

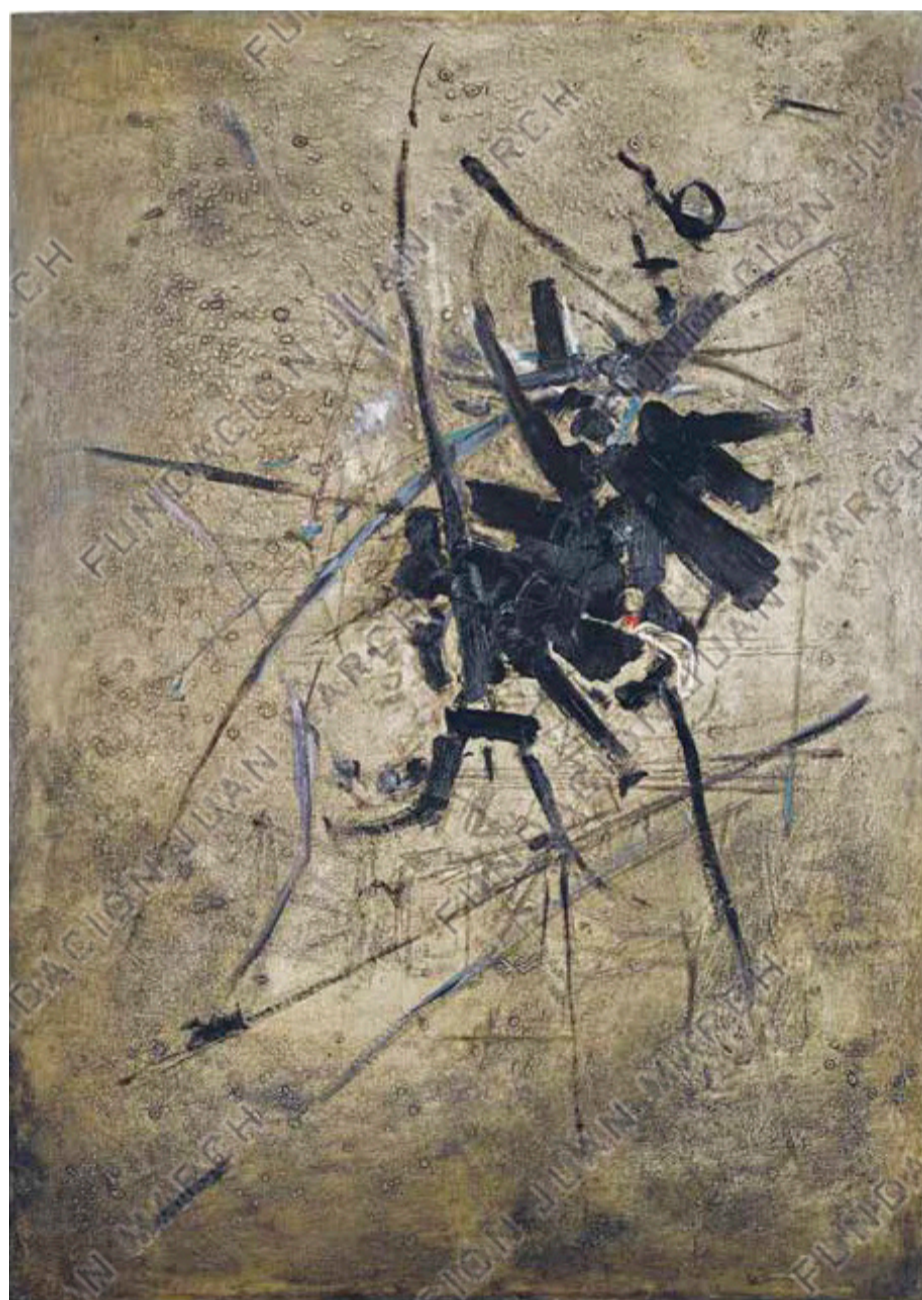


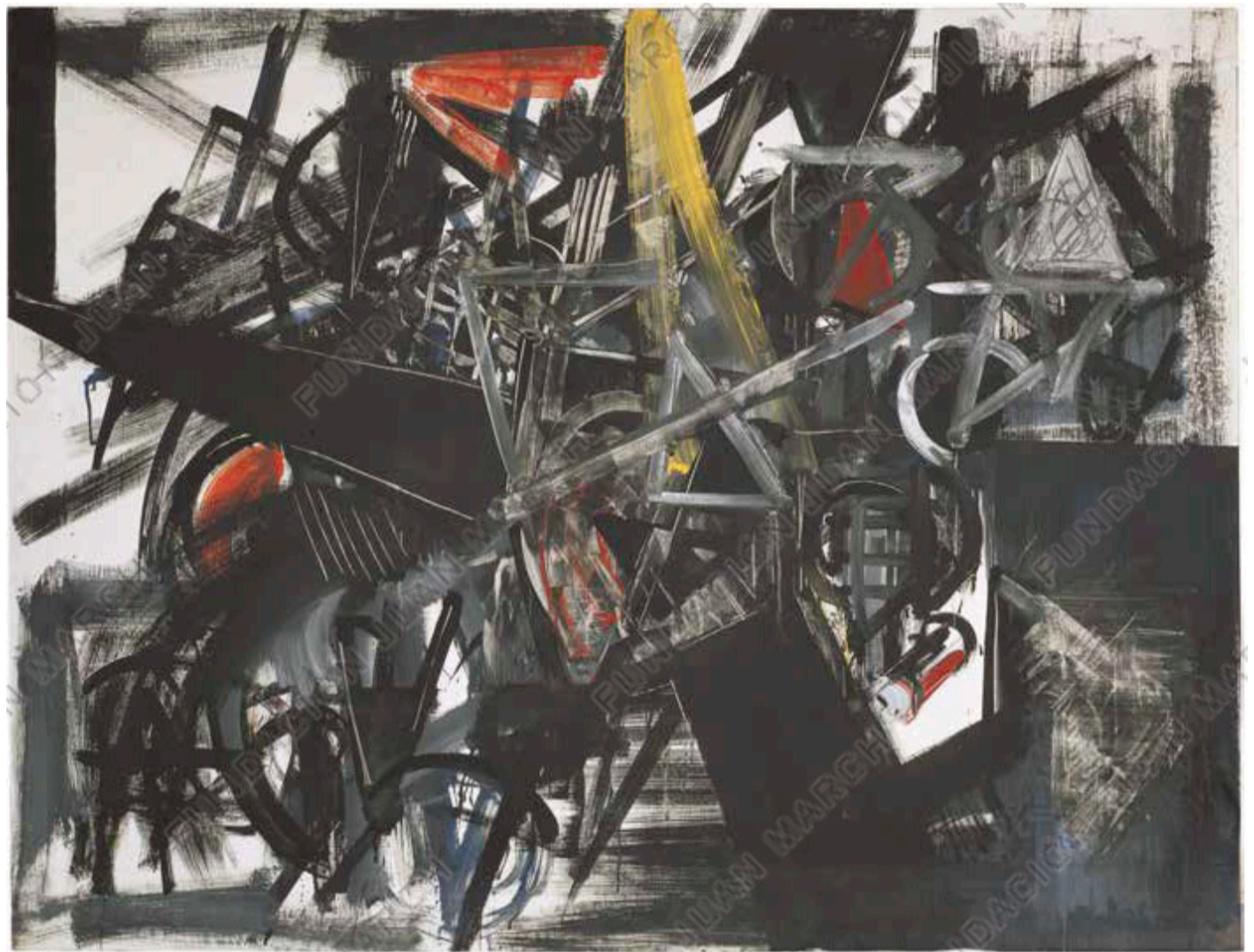
fig. 8.  
Georges Mathieu. *Açone*, 1948.  
Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra

fig. 9.  
Emilio Vedova. *Immagine del tempo (Sbarramento)*  
[Imagen del tiempo (Barrera)], 1951.  
Peggy Guggenheim Collection, Venecia  
[inv.: 76.2553 PG 162]

el que proyecta una luz sobre nuestro propio ser y sobre el mundo, y el que nos permite ver las cosas que nos rodean con unos ojos distintos a nuestros ojos habituales<sup>16</sup>.

En última instancia, pues, la pintura de Dubuffet y, por extensión, la pintura informalista aspiraba a dar su propia visión del mundo a través de imágenes que otros pudiesen reconocer, aunque fuesen *otras*. Un objetivo tradicional de la pintura.

Ahora bien, la geografía y las cronologías del informalismo europeo son, como todo en los años que siguen a 1945, complejas. Ciertamente Europa salía de una situación paradójica: la victoria de las democracias sobre los fascismos no bastaba para compensar el descubrimiento de las maldades humanas, y el continente se encontraba absolutamente devastado después de una guerra de cinco años. No todos los países, además, atravesaban situaciones idénticas. En el extremo oriental una parte había quedado al otro lado del llamado “telón de acero” y bajo el dominio soviético, y en el extremo occidental seguían en pie las dictaduras de España y Portugal. Ante ese panorama, era lógico que, además de la diversidad estilística relacionada con las distintas personalidades de los artistas que antes hemos señalado, existiesen también diferentes interpretaciones del movimiento informalista en función de las diferentes situaciones políticas y sociales de cada lugar. Esa es una de las razones por las que, junto a potentes individualidades, en el informalismo europeo aparecieron también algunos grupos que, en distintos momentos, asumieron diferentes matices. Así, el grupo CoBrA, cuyo nombre unía las iniciales de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, surgió en 1948 como un movimiento que apostaba por postulados en cierto modo cercanos a los del *art brut* defendido por Dubuffet en Francia (un arte libre y primitivo, de niños y enfermos mentales) opuesto al de las obras seleccionadas por las instituciones dedicadas a la historia del arte; un tipo de arte, en definitiva, caracterizado por un fuerte, incluso violento, acento expresionista y un decidido posicionamiento izquierdista. Por su parte el grupo El Paso, creado en España casi una década más tarde, en 1957, se propondría cambiar la situación cultural del país también con un acento de rebeldía política, en este caso tan sutilmente soterrada que permitió que las obras de sus integrantes –Saura, Millares o Rivera, entre otros– fuesen presentadas por las propias autoridades franquistas en el exterior como emblema de la modernización del país en el contexto de la Guerra Fría.



Y es que la imagen literal del desgarrro, capaz de evocar un dolor incluso físico, que aparece tanto en las telas metálicas de Manuel Rivera como en las arpilleras de Millares, podía entenderse, sin embargo, como una opción estética *pese a todo*. Eso explica que, por sus similitudes formales, las arpilleras de Millares fueran relacionadas por la crítica con la obra de Burri o Scarpitta, aunque el sentido experimental de estas últimas apuntase a aspiraciones estéticas algo diferentes. En este sentido, es importante establecer algunas reservas a todo lo que hasta aquí hemos dicho. En primer lugar, aunque la pintura informalista pueda explicarse en buena medida como la plasmación plástica de algo inmaterial –en cuanto expresión del estupor, el dolor, el desengaño, la culpabilidad de quienes sobrevivieron a la guerra–, es evidente que debe considerarse también en su propia materialidad, y ello nos sitúa en la difícil posición de afirmar que, a pesar de todo, aquella pintura no renuncia a la estética, sino a determinadas estéticas. Es una pintura nueva, sí, pero con una propuesta visual clara que la distingue de la de cualquier otra época. De hecho, tan pegada a su época que en ocasiones nos cuesta apreciarla desde nuestra posición actual.

Es decir que, aún así, existe una propuesta estética que, con toda su diversidad, da coherencia interior –una suerte de aire de familia– a toda la pintura de postguerra. Merece la pena insistir en la idea de que, junto a la aflicción, el informalismo puede verse también como una forma de consuelo, como un refugio, como una manera de entender el arte que, quizá de forma inesperada, acabaría por abrir la puerta de regreso a la representación, e incluso a la presencia directa, entendida como resto arqueológico, de la vida material en el terreno de lo artístico.

Establecida la compatibilidad entre una fuerte coherencia y una clara diversidad en las posibles formas de lo informe, intentaremos ahora ahondar un poco más en esta última. En efecto, la perspectiva del tiempo, que enfría la mirada del espectador-historiador y la priva de muchas de las claves emocionales para situarla en el terreno de la pura percepción sensorial, acaba desvelando vías definidas en lo que se suponía un ingente magma atomizado de personalismos. Estas vías levantan la sospecha de la existencia de fantasmagóricas escuelas u opciones estilísticas incluso cuando, en ocasiones, se superponen a divergencias semánticas –como ocurriría, por ejemplo, en el caso de Millares y Burri–.

Por eso, más allá de grupos formalmente constituidos como CoBrA o El Paso –que, en todo caso, agrupaban estilos y personalidades diversas–, podemos entrever en el conjunto de la pintura informalista otra manera de gregarismo: las afinidades formales definen una suerte de dialectos diferenciados dentro de lo que hemos descrito tantas veces como una misma *lingua franca*.

Algunas veces –la mayoría– la pieza se convierte fundamentalmente en un soporte para recoger un gesto enérgico por el que la mano del artista transfiere pintura al lienzo; pero ese gesto puede encontrarse entre lo desesperado y lo coreografiado, y si unas veces se acerca a la refinada caligrafía oriental, desde Hantai hasta Hartung, Mathieu o Zóbel [fig. 8], otras, a veces, tiene una clara voluntad de mancha, casi de agresión, como ocurre con Schneider o Vedova [fig. 9], y en otras es la propia materia pictórica, gruesa y prominente, la que adquiere mayor protagonismo visual, como ocurre con Serpan o Auerbach, pero también con Canogar, Saura, Farreras o Feito [fig. 10].

Quizá porque la mirada del espectador occidental sigue buscando en la pintura, a pesar de todo, referencias del mundo visible, algunas imágenes del informalismo acaban sugiriendo arquitecturas, paisajes, bodegones o figuras,



fig. 10.  
Rafael Canogar. *Toledo*, 1960.  
Colección Fundación Juan March,  
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca  
[inv.: 0136P]



fig. 11. Francis Bacon.  
*Figure in a Landscape*  
[Figura en un paisaje], 1945.  
Tate Gallery, Londres  
[inv.: N05941]



fig. 12. Alberto Giacometti.  
*Esquisse* [Esbozo], 1957.  
Kunsthaus Zürich, Zürich  
[inv.: 1958/8]

o más bien fantasmas de todos ellos, sin que sea siempre evidente cuál era realmente la intención de su autor. Algunos artistas, desde Fautrier y Dubuffet hasta Jorn, Appel, Bacon, Giacometti o Saura eligieron continuar en su obra la reflexión pictórica en torno al hombre a través de la forma humana [fig. 11-12]. Se inscriben así en una línea comenzada siglos atrás, aunque ahora la figura –o su sombra– sufra deformaciones que oscilen entre la máxima crueldad y la máxima delicadeza. En otros, de forma difusa y sumaria, emergen o se adivinan objetos, extraños espectros de naturalezas muertas en superficies cargadas de texturas: es el caso de Nicolas de Staël. Por su sentido tectónico de la composición, encontramos también alusiones constructivas en su obra, pero igualmente en la de artistas como Debré o Poliakov, cuyas geometrías enfatizan la superficie plana del cuadro. Un sentido arquitectónico diferente, pues retoma una voluntad de ilusión de profundidad espacial que hay que situar en la tradición de la perspectiva renacentista, está presente también en ciertas piezas de Soulages o de Vieira da Silva [fig. 13]. Por último, una idea de arquitectura *otra*, se pone de manifiesto también en obras de artistas como Schumacher, Noël, Wols o Tàpies, en las que una textura de desvencijado carácter murario se convierte en el máximo recurso expresivo [fig. 14]. El muro como registro del tiempo y de la acción humana, como lugar común, como piel depositaria de una historia urbana y compartida, se hace visible también en las superficies desportilladas de Dufrené o Villeglé [fig. 15]. Pero estas recuperan ya de otra forma la presencia de lo real o, mejor, los restos materiales de esa presencia: no se trata de evocar o sugerir, sino de incluir restos de la vida. En este caso de una vida marcada por la comunicación y la publicidad. Resulta irónico que aunque sus imágenes, con restos del papel de anuncios destrozados en mil pedazos, no hacen fácil reconocer ningún mensaje publicitario ni puedan tomarse como heraldo del relanzamiento de la producción industrial, sí adelantan en todo caso una nueva manera de acercarse al mundo circundante que se desarrollará fundamentalmente en los años sesenta. Igualmente irónico, como irreconocible e inservible, se muestra el mundo de lo material en la obra de artistas como Tinguely. La pintura de la postguerra, esa pintura que tenía buenas razones para dudar si seguir siéndolo, oscilaba así entre un deseo casi fatalista por plasmar lo inmaterial –estados de ánimo, posicionamientos morales– hasta un deseo casi inconfesable de reivindicar el presente, de situarse de nuevo ante el mundo y las cosas. De este modo



fig. 13. Maria Helena Vieira da Silva.  
*The Corridor* [El pasillo], 1950.  
Tate Gallery, Londres [inv.: N06189]

fig. 14. Antoni Tàpies.  
*Blanc i rosa* [Blanco y rosa], 1964.  
Colección Fundación Juan March,  
Museu Fundació Juan March,  
Palma [inv.: 0174P]



la vida real, la que se producía fuera de los límites de la piel del artista, se iba abriendo paso.

**A** lo largo de los años cincuenta muchos artistas de la periferia europea continuaron aprendiendo la *lingua franca* del informalismo en un languideciente París. Pero para entonces el informalismo se había convertido ya en una escuela con razonable éxito comercial, era promocionado por galerías y críticos especializados y nadie parecía sentirse incómodo con ello. A medida que la sociedad europea iba dejando atrás su estupor, empezaba a entender el informalismo como una estilizada cristalización pictórica de la nueva modernidad, mientras comenzaban a divisarse ya otros objetivos estéticos más proclives a la expresión del recién estrenado optimismo consumista. La vida se desarrollaba ahora con paso firme, las ayudas del Plan Marshall habían contribuido a la reconstrucción de las ciudades y todo empezaba a animar a la euforia. Todo se desenvolvía en medio de una actividad continua y bien pautada, en la que resonaban los ecos de los “amigos llenos de vida, el calor de la comida segura, el concreto trabajo cotidiano”. El caos gris y turbio que describía Primo Levi al hablar de su sueño, trasunto casi literal de las imágenes prototípicas del informalismo, empezaría a ser sustituido por la prístina claridad de las formas llenas de color del *pop art* que, de un modo u otro, ya se venían anunciando. Pocos años más tarde llegaría para Primo Levi el momento de “poder contar”, de recordarnos que “nada de lo que había fuera del *Lager* era verdad”.

#### NOTAS

1. Primo Levi, “Il risveglio”, en *La tregua*. Turín: Einaudi, 1963 (ed. en castellano: “El despertar”, en *La tregua*. Barcelona: El Aleph editores, 2005, pp. 469-70).
2. Theodor W. Adorno, “Cultural Criticism and Society”, en *Prisms*, 1949 (trad. al inglés Samuel y Shierry Weber). Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1967, p. 34 (ed. en castellano: *Crítica de la cultura y sociedad. Obra completa*. Madrid: Akal, 2008).
3. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*. París: Les Éditions de Minuit, 2003, pp. 46-47 (ed. en castellano: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Madrid: Paidós, 2004).
4. Paul Celan, “Todesfuge”. Inicialmente fue publicado en 1947 traducido al rumano por Petre Solomon con el título de “Tangoul Mortii” [Tango de la muerte]. La versión original en alemán apareció en 1948 en *Der Sand aus den Urnen*, la primera colección de poemas de Celan. El poema, sin embargo, se hizo conocido a partir de su inclusión en otro libro de Celan fechado en 1952: *Mohn und Gedächtnis*. Se ha consultado aquí la versión española: “Fuga de la muerte”, en *Microditos. Aforismos y textos en prosa*. Madrid:

Trotta, 2015, en la traducción de José Luis Reina Palazón. En ella, el poema comienza con los siguientes versos: “Negra leche del alba la bebemos de tarde / la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche / bebemos y bebemos / cavamos la fosa en los aires no se yace allí estrecho / Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe / que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete / lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines / silba a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra / nos ordena tocad a danzar”.

5. Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand*. París: Les Éditions de Minuit, 1945. El poema termina con los siguientes versos: “Sur mes refuges détruits / Sur mes phares écroulés / Sur les murs de mon ennui / J'écris ton nom / Sur l'absence sans désir / Sur la solitude nue / Sur les marches de la mort / J'écris ton nom / Sur la santé revenue / Sur le risque disparu / Sur l'espoir sans souvenir / J'écris ton nom / Et par le pouvoir d'un mot / Je recommence ma vie / Je suis né pour te connaître / Pour te nommer” [Sobre mis refugios destruidos / Sobre mis faros caídos / Sobre los muros de mi hastío / Escribo tu nombre / Sobre la ausencia sin deseo / Sobre la soledad desnuda / Sobre los escalones de la muerte / Escribo tu nombre / Sobre la salud recobrada / Sobre el riesgo desaparecido / Sobre la esperanza sin recuerdo / Escribo tu nombre / Y por el poder de una palabra / Empiezo de nuevo mi vida / Nací para conocerte / Para nombrarte].

6. Cf. Didi-Huberman, *op. cit.* [nota 3], p. 47. Se refiere al texto de H. Arendt titulado “L'image de l'enfer” (1946), en *Auschwitz et Jerusalem* [1991]. París: Deuxièmes Tierce, 1997, p. 152.

7. Michel Tapié, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. París: Gabriel-Giraud et fils, 1952.

8. Valeriano Bozal, *El tiempo del estupor*. Madrid: Siruela, 2004, p. 15.

9. Dore Ashton, “À rebours. La rebelión informalista”, en Dore Ashton (com.), *À rebours. La rebelión informalista. 1939-1968* [cat. expo.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, pp. 17-45.

10. *Ibid.*, p. 39.

11. Cf. Bozal, *op. cit.* [nota 8], p. 15.

12. Julian Bell, *What is painting? Representation and Modern Art*. Londres: Thames & Hudson, 1999 (ed. en castellano: “Expresión”, en *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001).

13. Cf. Ashton, *op. cit.* [nota 9], p. 26.

14. “La toile n'est plus qu'un support pour le papier. Le papier épais est recouvert de couches parfois épaisses d'un enduit. C'est sur cet enduit humide que le tableau est peint. Cet enduit fait adhérer d'une manière parfaite la peinture au papier. Il a la qualité de fixer les couleurs en poudre, pastels broyés, gouache, encre, et aussi la peinture à l'huile. C'est surtout grâce à ces enduits que le mélange est aussi bien réalisable et que la qualité de matière est réalisée”. Carta de Fautrier a Paulhan (1943), en André Berne-Joffroy et al., *Jean Paulhan à travers ses peintres* [cat. expo.]. París: Grand Palais, 1974, pp. 84-85, carta n.º 88.

15. Jean Dubuffet, “El *art brut* puesto sobre las artes culturales” (octubre de 1949), en Carmen Giménez (com.), *Los Dubuffet de Dubuffet* [cat. expo.]. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, 1999, p. 199.

16. Recogido en Francisco Calvo Serraller, “Ida y vuelta”, en *Los Dubuffet de Dubuffet* [cat. expo.]. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, 1999, pp. 32-33.

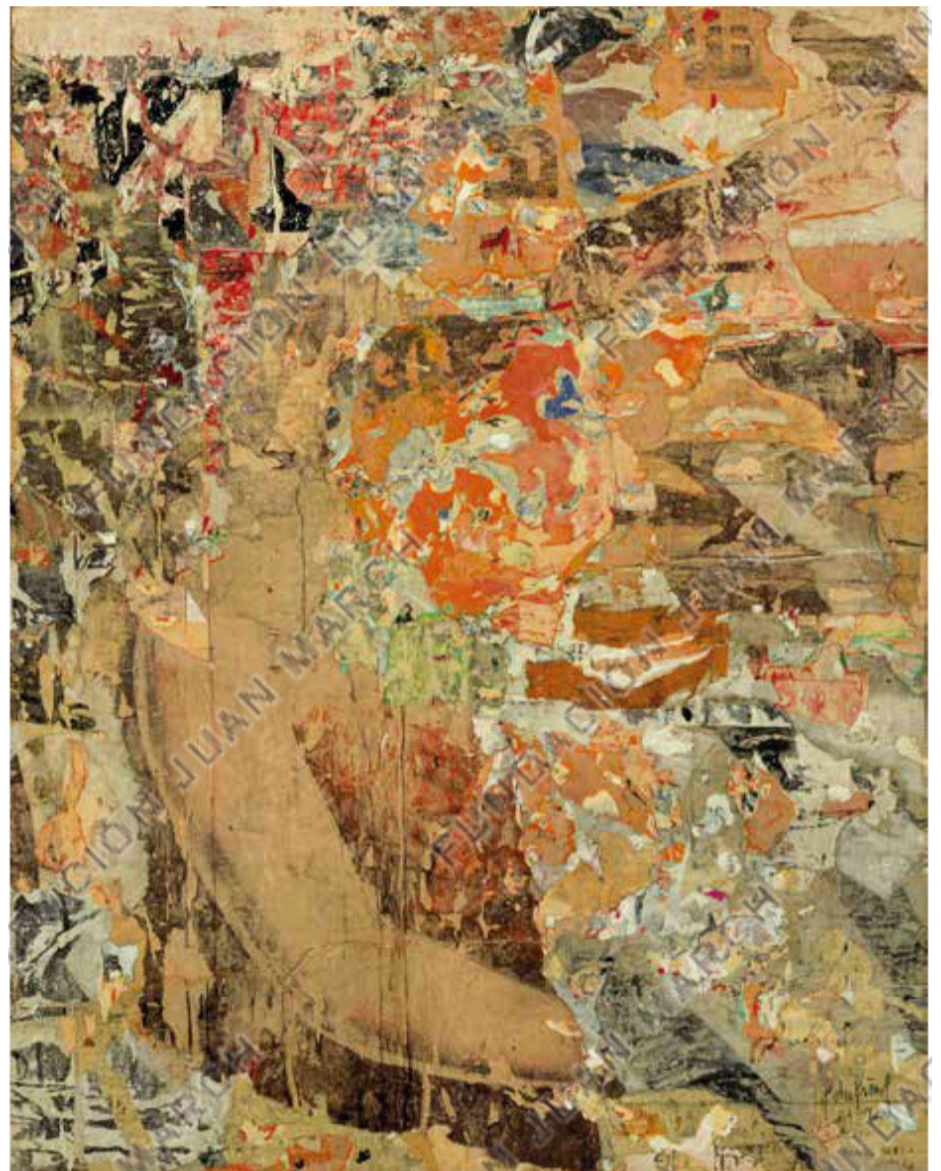
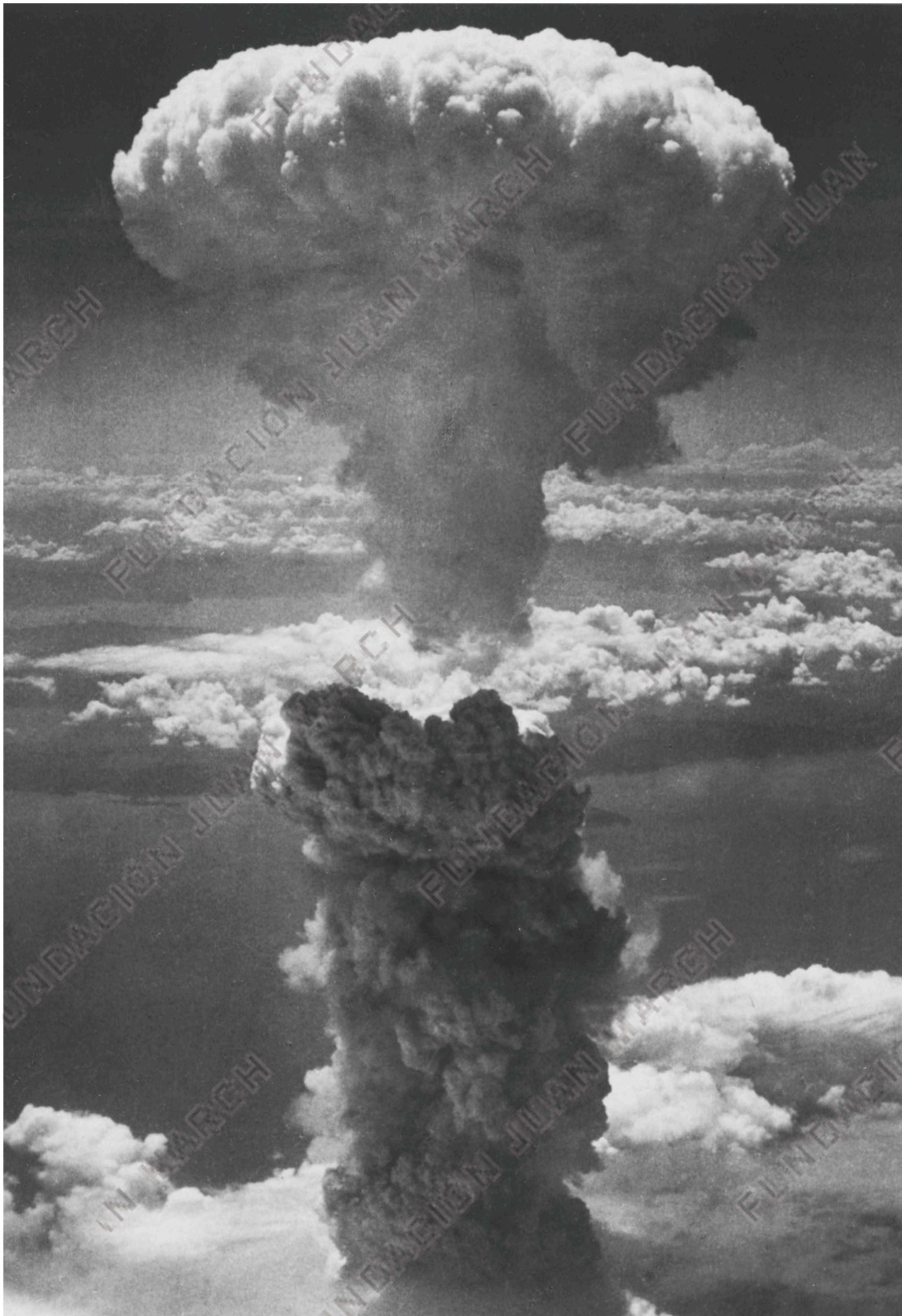


fig. 15.  
François Dufrêne. *La demi-soeur de l'inconnue*  
[La medio-hermana de la desconocida],  
de la serie *L'art c'est le vol* [El arte es el robo], 1961.  
Centre Pompidou. Musée national d'art moderne/  
Centre de création industrielle, París  
[inv.: AM 1991-187]





Fotografía tomada por el ejército americano de la nube de la bomba atómica sobre Nagasaki, 9 de agosto de 1945

---

**THE TOP OF THAT**

LA PARTE DE ARRIBA DEL

**MUSHROOM CLOUD**

HONGO ATÓMICO

**WAS THE MOST**

ERA LA COSA

**TERRIFYING BUT**

MÁS TERRORÍFICA PERO

**ALSO THE MOST**

TAMBIÉN LA

**BEAUTIFUL THING**

MÁS BELLA

**YOU'VE EVER SEEN**

QUE HAYAS VISTO

**IN YOUR LIFE.**

EN TU VIDA.

**CHARLES "DON"  
ALBURY**

**COPILOTO DEL B-29 QUE LANZÓ  
LA BOMBA SOBRE NAGASAKI.**

Citado en *Hiroshima Ground Zero 1945*,  
Nueva York: International  
Center of Photography / Gotinga:  
Steidl, 2011, p. 135

# NEGRO

---

# COMO LA MAÑANA LUMINOSA

Oscuridad profunda. Luz violenta.  
El cántico en el horno de las bombas: el documentalismo  
simbólico de la fotografía nos ha legado  
todo un mapa para los ojos heridos por la postguerra.

*HORACIO  
FERNÁNDEZ*



fig. 1.  
En agosto de 1945, los aliados lanzaron sobre 33 ciudades japonesas que iban a bombardear una octavilla que aconsejaba a la población civil evacuar sus casas cuanto antes

viene de portada

espectáculos que sucedían una noche sí y otra también como desfiles de meteoros dorados que cruzaban el cielo oscuro afilados como cuchillos entre la admiración de los espectadores. Fantásticas libélulas de cristal que arrojaban cataratas de agua plateada entre parsimoniosos árboles de navidad ardientes y acelerados ramos de flores incandescentes que convertían las ciudades abrasadas en auroras boreales<sup>2</sup>.

La propaganda no era más exacta, pero sí menos prolija. A primeros de agosto de 1945 se lanzó sobre 33 ciudades japonesas una octavilla que no contenía más que una foto que no necesitaba ninguna explicación y un aviso que aconsejaba a la población civil evacuar sus casas cuanto antes [fig. 1]. Los obreros de la destrucción tampoco gastaban las palabras. El lacónico piloto de uno de aquellos meteoros declaró: “Ha sido como mirar a través del ojo de la cerradura de las puertas del infierno”. En otro momento decisivo, el mismo piloto vio un “mar rojo brillante” en un claro entre las nubes<sup>3</sup>.

La mayoría de los bombardeos sucedían de noche y eran ejecutados por flotas formadas por numerosos aviones, a veces centenares, que arrojaban miles de bombas sobre perímetros previamente marcados por otros aviones. Alrededor de 2,7 millones de bombas fueron lanzadas por los aliados durante la Segunda Guerra Mundial, la mitad en Alemania, cuya aviación había ensayado al principio de la guerra en Varsovia, Róterdam y Coventry [fig. 2] la técnica de los bombardeos incendiarios que luego recibieron las ciudades ale-

manas perfeccionada y aumentada, pero en el fondo con el mismo modelo<sup>4</sup>. “La bomba explosiva abre camino a la bomba incendiaria. Esta encierra a la gente en los sótanos, mientras las casas arden. Si no sacan de ahí a la gente, todos mueren asfixiados. La resistencia moral desaparecerá cada vez que alguien recuerde esa experiencia”<sup>5</sup>.

El objetivo último era la población civil y las ciudades, sometidas a una prueba de fuego implacable y metódica, un apocalipsis programado hasta el último detalle que consumió casi la mitad del presupuesto bélico británico y más de un tercio del estadounidense<sup>6</sup>. Las ciudades alemanas ardieron con sus habitantes y su herencia cultural e histórica. Con ellas desaparecían mercados y cementerios, escuelas y cárceles, plazas y parques, iglesias y bibliotecas, todo devastado por tormentas de fuego como aquella tempestad que arrastra al ángel de la historia y “lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo”<sup>7</sup>.

Aunque el apunte de Walter Benjamin parte de una acuarela de Paul Klee [*Angelus Novus*], existe al menos una fotografía de un ángel de la historia contemplando las cenizas de una ciudad devastada, un panorama realizado en 1945 por Richard Peter desde lo que quedaba del tejado del ayuntamiento de Dresde y publicado después en el fotolibro *Dresden - eine Kamera klagt an* [Dresde - una cámara denuncia] [fig. 3]<sup>8</sup>.

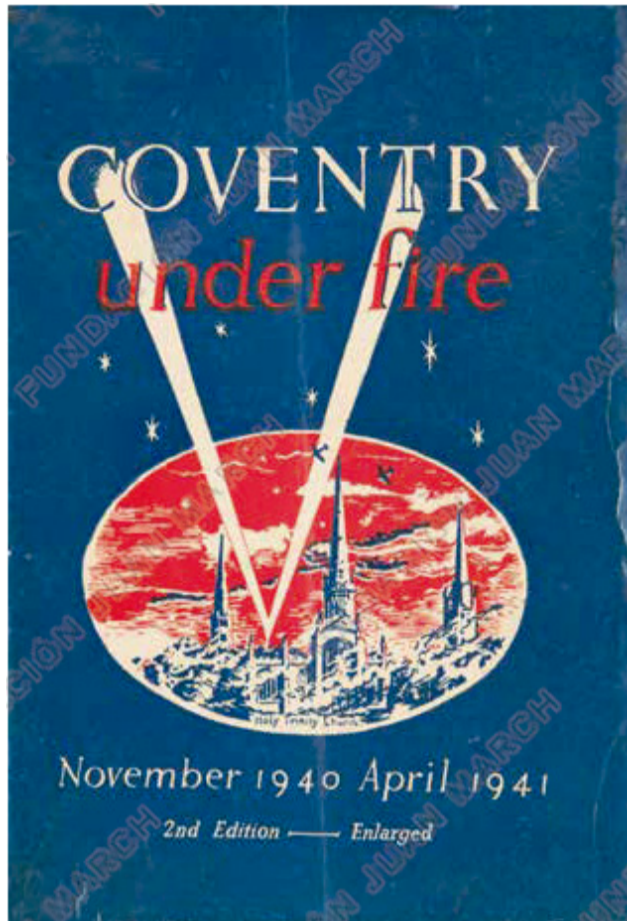


fig. 2.  
Cubierta del libro *Coventry under fire*.  
*An impression of the Great Raids on Coventry in 1940 and 1941*, por Graham William Clitheroe. Gloucester:  
The British Publishing Co. Limited [1942] [cat. 2]



fig. 3.  
La ciudad de Dresde antes y después del  
brutal bombardeo aliado que dejó la ciudad devastada  
entre el 13 y el 15 de febrero de 1945.  
Fotografías de Richard Peter, reproducidas en una doble  
página de su libro *Dresden - eine Kamera klagt an*.  
Dresde: Dresdener Verlagsgesellschaft, 1949 [cat. 5]

Bertolt Brecht montó otro fotolibro a partir de recortes de prensa, al que tituló *Kriegsfibel* [ABC de la guerra], siguiendo el modelo de un libro infantil. A cada ilustración le escribió un “fotoepigrama”, cuatro versos descriptivos sin olvidarse de la moraleja final, siempre sería como una sentencia bíblica. Un ejemplo sobre una ciudad sometida a una lluvia de fuego y azufre comparable a las que soportaron Sodoma y Dresde [fig. 4]:

He aquí las ciudades de nuestro *Heil*  
 Antes aclamaron a los destructores del mundo.  
 Y nuestras ciudades apenas son una parte  
 De todas las que hemos destruido<sup>9</sup>.

Hay muchos fotolibros sobre las ciudades destruidas en esos años<sup>10</sup>. Algunos se conforman con mostrar el antes y el después de las tormentas de fuego, sin comentarios [fig. 5]. Otros se extienden en detalles, como el antes citado de Richard Peter o los dos con fotografías de Hermann Claasen, *Gesang im Feuerofen* [Cántico en el horno ardiente] [cat. 4], que muestra las ruinas de Colonia, una de las ciudades que más sufrió los bombardeos aliados, y el terrible *Verbrannte Erde* [Tierra quemada], sobre la batalla del bosque de Hürtgen y las ciudades de Düren y Jülich, que fueron arrasadas (las ciudades y los bosques) tanto o más que Dresde, una ciudad histórica llena de refugiados y carente de interés militar, aplastada sin razón alguna cuando la guerra estaba terminando en Europa, pero todavía continuaba en Oriente [fig. 6]<sup>11</sup>.

fig. 6. Páginas interiores del fotolibro *Verbrannte Erde. Eine Denkschrift der Kreise Düren und Jülich zum Thema “Hürtgenwald und Rurlandnot”*, de Hermann Claasen, que muestra la destrucción provocada por los bombardeos en la ciudad de Düren (arriba) y la batalla del bosque de Hürtgen (abajo). Colonia: Deutsche Glocke, 1949 [cat. 3]



fig. 4. Sobrecubierta y página interior del fotolibro *Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht, que hizo a partir de recortes de prensa. Berlín: Eulenspiegel, 1955 [cat. 8]

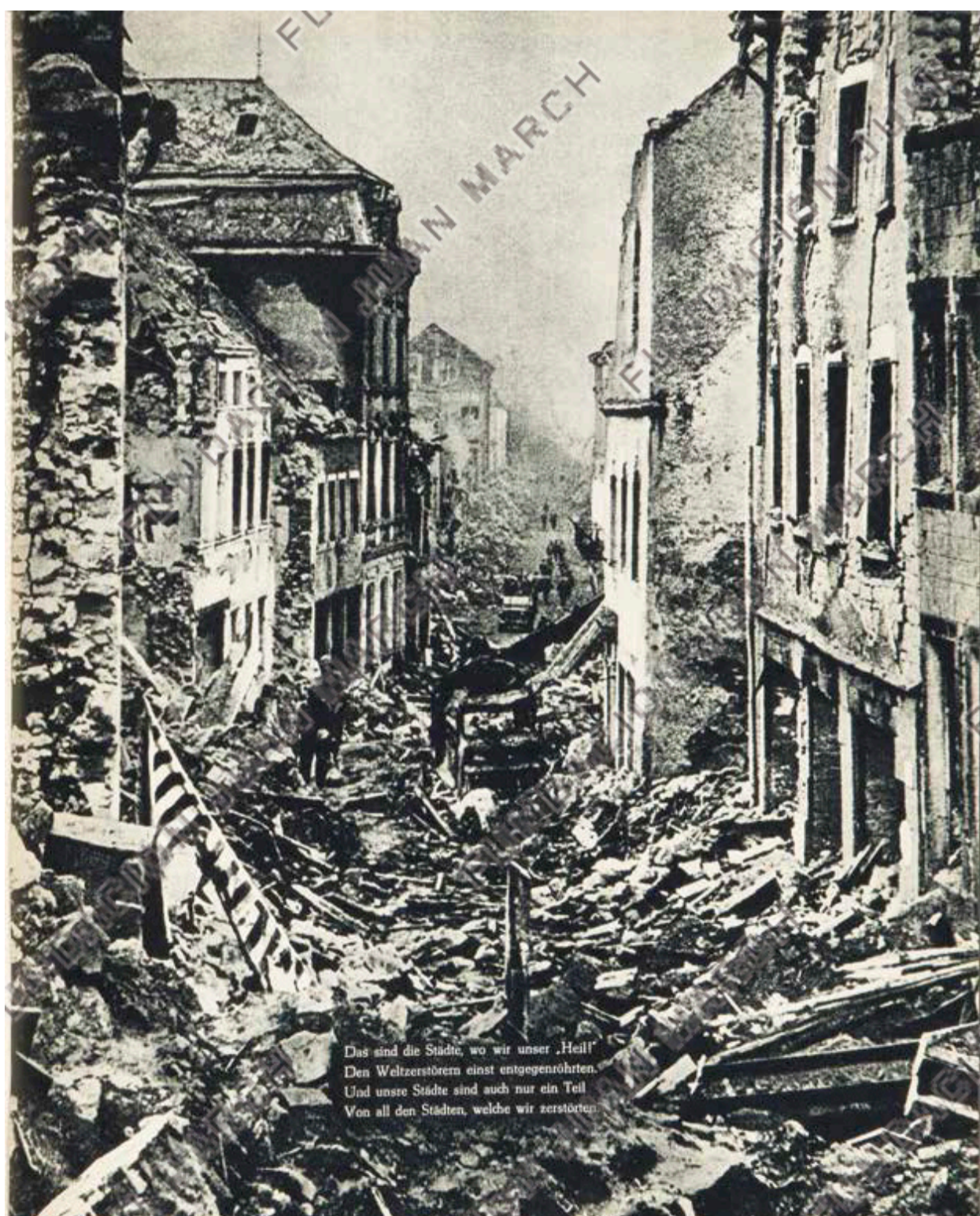




fig. 5.  
Fotografías de Fráncfort antes y después de los bombardeos aliados. Estuche de fotos *Frankfurt-M. vor und nach der Zerstörung / befor [sic] and after the destruction / avant et après la destruction / 20 Photos*. Fráncfort: Bildverlag Peter Nagel, s.f. [cat. 1]



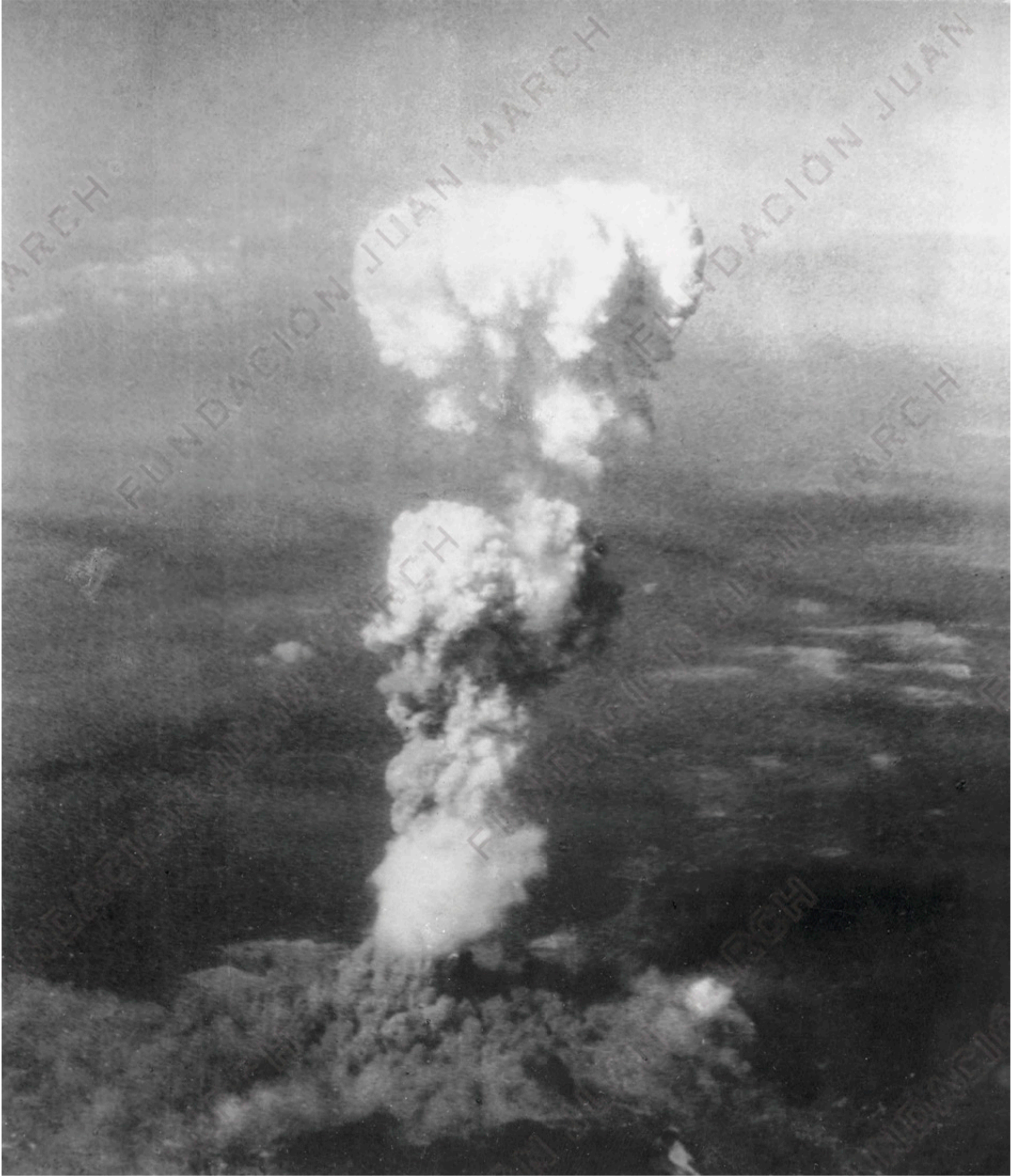


fig. 7.  
La nube en forma de hongo de la bomba atómica  
sobre Hiroshima, hacia las ocho y veinte de la mañana del  
6 de agosto de 1945. Fotografía de Bob Caron

La mañana del 6 de agosto de 1945, el artillero de la fortaleza volante B-29 que ha lanzado la bomba sobre Hiroshima, se dedica (al no haber enemigos en el aire) a anotar lo que ve desde su puesto en la cabina acristalada de la cola. Una monumental columna de humo denso en cuyo centro refulge un color intenso. “Una masa efervescente de color gris violáceo, roja en el centro. Todo es turbulencia”. Los incendios se extienden por todas partes a partir de un “enorme lecho de brasas” y no se pueden contar porque son demasiados. Lo más portentoso es la “masa de melaza efervescente” que crece y no para de crecer. Una nube inmensa que empieza en tierra, llega al nivel del avión y aún sigue ascendiendo. “La nube es de un negro intenso, pero está teñida de color púrpura. La base del hongo parece una densa masa nubosa traspasada por las llamas. La ciudad debe de estar debajo de todo esto. Las llamas y el humo se expanden, y se arremolinan en dirección a las colinas”<sup>12</sup>.

El artillero se llama Bob Caron y el día de la bomba lleva una aparatosa cámara de fotografía aérea en estado de revista, cargada con película de cuatro por cinco pulgadas. Tres minutos después de la explosión toma una fotografía de la nube, un torbellino de humo y polvo que se ha transformado en un hongo descomunal [fig. 7].



La nube atómica era “la cosa más terrorífica pero también la más bella” que dijo haber visto en su vida otro testigo, un piloto que miró hacia atrás y vio como el ángel de la historia un cúmulo de ruinas creciendo hasta el cielo<sup>13</sup>. Una situación tan nueva, tan absolutamente grande y por encima de toda comparación, que no sería exagerado calificarla de sublime, un término casi en desuso por la escasez de ocasiones en las que se puede o debe aplicar. Según los románticos las imágenes sublimes están fuera del alcance del principio de no contradicción, generan emociones complejas en las que, por ejemplo, el terror calma y la belleza duele. Sentimientos propios de almas refinadas, en los que la tristeza puede estar muy cerca de la alegría y hasta del entusiasmo, pero sin pasar por el gozo.

Desde cerca y abajo, sobre el terreno, no había tiempo para oxímoros ni refinamientos románticos. Menos aún para cualquier señal de alegría o placer. Solo un psicópata podía apreciar la experiencia directa del infierno. El doctor Joseph Goebbels disfrutaba cuando las bombas caían sobre Londres, pero no cuando ardían las ciudades alemanas. Aunque se dejara llevar un momento por el esteticismo más sublime, en realidad no lo soportaba. “El cielo de Berlín se alza en rojo sangre, de una belleza horripilante. Ya no puedo ni siquiera ver esa imagen”, escribió en 1943 en su diario<sup>14</sup>.

En Hiroshima un testigo que no sabía que era una víctima, igual que los demás sobrevivientes, describió un destello inmenso y sordo “como un segmento del sol”<sup>15</sup>. Después las sombras aumentaron y lo que un momento antes era radiante se transformó en remolinos de polvo oscuro que arrastraban los objetos más sólidos y firmes<sup>16</sup>. Un sacerdote anotó escrupulosamente que había visto dos resplandores consecutivos que iluminaron todo con una luz más deslumbrante que un fogonazo de magnesio. “Inmediatamente un trueno espantoso acompañado de insoportables olas de calor, cayeron sobre la ciudad arrasándolo todo. Ardió cuanto podía arder y las partes metálicas se fundieron. Al instante siguiente una gigantesca montaña de nubes se arremolinó en el cielo. En el centro mismo de la explosión apareció un globo de cabeza terrorífica. Y con él una nube gaseosa de quinientas millas por hora de velocidad barrió todo lo que se encontraba en un radio de seis kilómetros. Por fin, diez minutos más tarde, una especie de lluvia negra cayó”<sup>17</sup>.

Una señora que miraba por la ventana se sorprendió de que todo “brillara con el blanco más blanco que jamás hubiese visto”<sup>18</sup>. El resplandor era amarillo según otros relatos, en los que se encuentran analogías con un “relámpago terrible”, un “gigantesco *flash* fotográfico” o una “luz cegadora”<sup>19</sup>. En el último caso en sentido literal, sin metáforas: el resplandor podía cegar de verdad y definitivamente.

El reportero Yoshito Matsushige entró en escena unas horas después de la explosión. Cuando llegó al puente Miyuki, a dos kilómetros del epicentro, se encontró entre el polvo, los rescoldos de los incendios y las ruinas, con un puesto de primeros auxilios donde se untaba aceite de cocina en las quemaduras de la gente: personas desnudas en cuclillas que esperaban pacientemente su turno, estudiantes de secundaria con los uniformes desgarrados y tiznados, el improvisado escritorio de un policía con la cabeza vendada atestado de papeles, dedicado a tramitar instancias como un día cualquiera [fig. 8]<sup>20</sup>.

fig. 8. Dos de las cinco fotografías que Yoshito Matsushige tomó instantes después de la explosión de la bomba atómica en el puente Miyuki, Hiroshima, el 6 de agosto de 1945

# BOMBA

Empuje de la Historia Freno del Tiempo Tú Bomba  
Juguete del universo El más grandioso arrebatado al cielo No puedo odiarte  
Detesto acaso al travieso rayo la quijada del asno  
el garrote abultado de hace 1 Millón de años A.C. la maza el mayal el hacha  
la Catapulta de Da Vinci el hacha de guerra de Cochise el arcabuz de Kidd la daga de Rathbone  
¡Ah! y esa triste pistola desesperada de Verlaine Pushkin Dillinger Bogart  
Y acaso no tenía San Miguel una ardiente espada San Jorge una lanza David una honda  
Bomba eres tan cruel como el hombre que te crea pero no más cruel que el cáncer  
Todos los hombres te odian preferirían morir en accidente de coche de un rayo ahogados  
caer de un tejado en la silla eléctrica de un ataque al corazón de viejos de viejos Oh, Bomba  
Preferirían morir de cualquier cosa que no fueras tú El dedo de la Muerte trabaja por su cuenta  
No depende del hombre que explote o no Hace ya tiempo que la Muerte ha distribuido su  
azul categórico Te canto a ti, Bomba extravagancia de la Muerte jubileo de la Muerte  
gema del azul supremo de la Muerte El aviador se estrellará su muerte será diferente  
de la del escalador que caiga morir por una cobra no es morir por comer cerdo en mal estado  
Algunos mueren en pantanos algunos en los mares algunos por el hombre de la pelambrea en la noche  
Oh, hay muertes como brujas de Arco muertes espeluznantes como la de Boris Karloff  
muertes sin sentimiento como la muerte al nacer muertes sin pena como la del viejo pesado de Bowery  
muertes abandonadas como la de la Pena Capital muertes solemnes como las de los senadores  
y muertes impensables como la de Harpo Marx las de las chicas en las portadas del Vogue la mía propia  
No sé lo horrible que puede ser la muerte por Bomba sólo me lo puedo imaginar  
Pero ninguna muerte que conozca tiene una presentación tan ridícula Recorro con la vista  
una ciudad New York City a raudales miradas desnudas refugio del metro  
montones y montones de gente la humanidad tropezándose se doblan los tacones altos  
Sombreros que quedan sepultados jóvenes que olvidan sus peines  
Señoras sin saber qué hacer con sus bolsas de la compra  
Impertérritas máquinas de chicle el tercer riel aún peligroso  
Los hermanos Ritz del Bronx atrapados en el tren A  
El poster del sonriente Schenley siempre sonreirá  
Pícaro muerte Sátira Bomba Muerte por Bomba  
Tortugas que explotan sobre Estambul  
La garra alada del jaguar  
que pronto se hundirá en la nieve ártica  
Pinguinos zambulléndose contra la Esfinge  
La punta del Empire State  
ensartada en un campo de brócoli en Sicilia  
Eiffel con forma de c en Magnolia Gardens  
Santa Sofía desconchándose sobre Sudán  
Oh Muerte atlética Bomba Deportiva  
Los templos de tiempos vetustos  
Sus grandes ruinas difuntas  
Electrones Protones Neutrones  
que recogen cabellos hespéridos  
que recorren el lacerante golfo de Arcadia  
que se unen a timoneles de mármol  
que entran al anfiteatro final  
con el sentimiento himnico de todas las Troyas  
pregonando antorchas de cipreses  
corriendo con carteles y penachos  
y con paso agraciado incluso al tanto de Homero  
Mirad, el equipo visitante del Presente  
el equipo local del Pasado  
Liras y tubas unidas  
Atención, perritos calientes soda aceitunas uvas  
galaxia togada de gala y uniformado  
el comisario Oh, los felices estrados  
Apoyo etéreo y vivas y buuu  
La asistencia multimillonaria de todos los tiempos  
El pandemónium zeusiano  
Hermes compitiendo con Owens



## Gregory Corso *Bomb* [Bomba]

San Francisco: City Lights Books, 1958

Diseño tipográfico y  
reproducción semifacsimil:  
Alfonso Meléndez  
Traducción:  
Yolanda Morató

La Bola Ensalivada de Buda

Cristo eliminado por "strikes"

Lutero robando la tercera base

Muerte en el Planetario Hosanna Bomba

Derrama tu rosa última Oh Bomba de Primavera

Ven con tu toga de dinamita verde

desamenaza al ojo inmaculado de la Naturaleza

Ante ti el Pasado con su toca

Tras de ti el Futuro con sus gritos Oh Bomba

con un brinco entre aires de hierba y toques de rebato

como el zorro al grito del cazador

tu campo el universo tu seto el orbe

Salta Bomba brinca Bomba retoza en zig zag

Las estrellas un enjambre de abejas en tu bolso de fiesta

Adornos de ángeles en tus pies de Jubileo

Discos de lluvia luminosa en tu asiento acolchado

Se te espera y mira se te espera

y los cielos están contigo

Hosanna gloriosa conexión incandescente

BOMBA Oh confusa antifona grieta fundida BUM

Bomba señala el infinito una súbita caldera

despliega tu multitudinaria trayectoria envolvente

pon en marcha tus terribles maquinaciones

Estrellas carroñeras planetas osarios restos de esqueletos

Cadaveriza el universo salta con la risita tonta y el dedo en la boca

por la Norma hace ya mucho difunta

Con tu espástico ojo sagaz y legañoso

extingue los diluvios de celestiales demonios necrófagos

De tu matriz invocadora

arroja las ráfagas nacientes de grandes gusanos

Rásgate la barriga Bomba

De tu barriga salen en manada saludos de buitres

Sal a luchar con tus muñones de hiena tachonados

bordeando el Paraíso

Oh Bomba Oh Flautista de Hamelin definitivo

a espaldas de tu temblor el sol y la luciérnaga bailan un vals

Dios abandonado en su ridículo desnudo

bajo Su tenue apocalipsis de talco falso

no puede oír las profanaciones

del feliz día de tu flauta

se derrama sordo en la oreja verrugosa del Silenciador

Su Reino una eternidad de cera cruda

Clarines obstruidos desentrompetadlo

Ángeles de bocas selladas descantadlo

Un Dios sin estruendo Un Dios muerto

Oh Bomba tu BUM Su tumba

Que yo me incline sobre una mesa de laboratorio

como astrólogo que coquetea con prosa de dragón

que medio entiende de guerras de bombas especialmente de bombas

Que no sea yo capaz de odiar aquello que es necesario amar

Que no pueda yo existir en un mundo que consiente

a un niño en el parque a un hombre que muere en la silla eléctrica

Que sea yo capaz de retirme de todas las cosas

de todo lo que sé y de lo que no para así ocultar mi dolor

Que yo diga que soy poeta y que por eso amo a todo el mundo

sabiendo que mis palabras son la profecía conocida por todos los hombres

y que mis no palabras no son por ello menos conocidas

Que yo sea múltiple

un hombre que persigue las grandes mentiras de oro

o un poeta que deambula entre cenizas luminosas

o aquello que imagino que soy

el reposo con dientes de tiburón un canibal de sueños

No necesito pues saberlo todo sobre las bombas

Felizmente porque si sintiera que las bombas son orugas

*(continúa al dorso)*

*(Continuación)*

no me cabe duda de que se convertirían en mariposas

Las bombas tienen su infierno

Están ahí las veo ahí

Se sientan hechas pedazos y cantan canciones

sobre todo canciones alemanas

y dos canciones americanas muy largas

y desean que hubiera más canciones

especialmente canciones rusas y chinas

y de esas canciones americanas tan largas algunas más

Pobre pequeña Bomba que no será nunca

una canción esquimal Te amo

Quiero poner un chupachups

en tu boca bifurcada

Una peluca de Ricitos de Oro en tu mollera calva

y hacer que te saltes conmigo Hansel y Gretel

en las pantallas de Hollywood

Oh Bomba en la cual todas las cosas hermosas

morales y físicas participan ansiosamente

Oh copo de hada arrancado del

árbol más grande del universo

Oh fragmento de cielo que ofrece

un sol a la montaña y al hormiguero

Estoy frente a tu fantástica puerta de lirios

te traigo rosas de Midgard almizcle de la Arcadia

reputados cosméticos de las muchachas del cielo

Dame la bienvenida no temas tu puerta abierta

ni la gris memoria de tu frío fantasma

ni a los chulos de clima impreciso

su cruel deshielo terrestre

Oppenheimer está sentado

en el oscuro fondo de Luz

Fermi está disecado en la Mozambique de la Muerte

Einstein su boca de mito

una guirnalda de percebes sobre la cabeza del calamar lunar

Déjame entrar Bomba levántate de ese rincón de rata preñada

no temas a las naciones del mundo que alcan escobas

Oh Bomba te amo

Quiero besar tu sonido metálico comer tu bum

Eres un peán el apogeo del grito

el sombrero lírico del señor Trueno

Oh haz resonar tus rodillas de tanque

BUM BUM BUM BUM BUM

BUM vosotros cielos y BUM vosotros soles

BUM vosotros lunas vosotras estrellas BUM

vosotras noches BUM vosotros días vosotros BUM

BUM vosotros vientos vosotras nubes vosotras lluvias

haced BANG vosotros lagos vosotros océanos BING

Barracuda BUM y puma BUM

Ubangui BANG orangután

BING BANG BONG BUM abeja oso babuino

tú BANG tú BONG tú BING

la cola la aleta el ala

Sí Sí entre nosotros caerá una bomba

Los campos se arrodillarán de alegría con sus doloridas raíces

Florecerán bombas rosas Alzarán sus orejas las bombas de alce

Ah muchas bombas ese día asombrarán al pájaro con una mirada amable

Con todo no basta con decir que caerá una bomba

o incluso afirmar que se extingue el fuego celestial

Sabed que la tierra hará una madona de la Bomba

que en los corazones de los próximos hombres nacerán más bombas

bombas magistrales envueltas en armiño todas hermosas

y se dejarán caer de golpe sobre los gruñones imperios de la tierra

feroces con sus bigotes de oro.

\*

\*

Matsushige se preguntó porqué era el único ileso; sintió vergüenza por su trabajo y se quedó paralizado. “Mis heridas no eran graves y la escena era atroz. Muchas personas tenían quemaduras. Cuando las tocaban, la piel se les desprendía de los brazos. Pensé que se enfadarían si les hacía una fotografía. Apunté con la cámara a una persona que estaba pidiendo ayuda, pero no fui capaz de apretar el obturador”<sup>21</sup>.

Finalmente tomó solo cinco fotos. Quizás no pudo hacer más. Según se descubrió esa misma mañana la radiación de la bomba había velado las placas de rayos X y las películas fotográficas. Aunque había otros fotógrafos entre los despojos de la ciudad, sus imágenes no se conservan, ya fuera porque sus cámaras no funcionaban o porque las autoridades las requisaron. La censura militar prohibió la circulación de cualquier información que pudiera disturbar la tranquilidad pública. Todas las imágenes estaban prohibidas, incluidas las del ejército de ocupación, que realizó un meticuloso inventario, clasificado *top secret*, de la destrucción, metro a metro y edificio por edificio, en tierra y también aéreo, desde el primer momento<sup>22</sup>. Aquella mañana de agosto formaba parte del escuadrón de bombardeo una nave destinada a documentar el acontecimiento, un avión



fig. 9. Páginas interiores de *Denk ich an Deutschland. Ein Kommentar in Bild und Wort*, por Jürgen Neven y Michael Mansfeld. Múnich, Viena, Basilea: Desch Verlag, 1956 [cat. 9]

A la izquierda, Konrad Adenauer enseña un ejemplar del libro *Über die Dummheit* [Sobre la estupidez], con el texto: “Debes mirar hacia un futuro seguro... Por eso simplemente quiero decir lo siguiente al pueblo alemán: mientras no pertenezcamos a la OTAN, en caso de guerra caliente entre la Rusia soviética y Estados Unidos, seremos el campo de batalla europeo, pero si estamos dentro de la Organización del Tratado Atlántico ya no seremos ese campo de batalla...”

A la derecha, el hongo de una bomba atómica con el texto: “...libres de preocupaciones. El gobierno federal es el único responsable de la formación de fuerzas armadas alemanas”

fotográfico que se llamaba nada menos que *Necessary Evil* [Mal necesario]. Otra fortaleza volante B-29 de la misma misión, la encargada de medir la explosión y sus consecuencias, se llamaba *The Great Artiste* [El gran artista].

Hasta 1952, cuando termina la ocupación militar, no se podrán publicar las fotos de Matsushige. Ese mismo año los británicos comprueban que su bomba funciona, que sigue a la rusa, ensayada en 1949, y antecede a la francesa, lista para el uso en 1962, y a la china, presentada dos años más tarde. A pesar de la indudable “destrucción mutua asegurada”, los dirigentes soviéticos y norteamericanos parecían capaces de convertir en cualquier momento la Guerra Fría en una ardiente batalla nuclear, que de hecho estuvo a punto de desencadenarse durante la crisis de los misiles cubanos [fig. 9].

La amenaza nuclear desató en todo el mundo movimientos de protesta. Uno de los activistas fue el escritor Kenzaburo Oé, quien viajó a Hiroshima en el verano de 1963 para asistir a un congreso antinuclear y pacifista. Oé estaba entonces “profundamente abatido”, tanto por desgracias personales como por el temor común al fin del

mundo en una guerra definitiva, que había llevado a uno de sus amigos al suicidio y era según tantas señales, inminente. “Nunca había hecho un viaje tan extenuante, triste y cargado de prolongados silencios”, escribió<sup>23</sup>. El congreso fue decepcionante, una trinchera más de la propaganda y la Guerra Fría, un escaparate para las sonrisas vacías de los políticos y los aplausos huecos del público.

En la deprimente reseña de la conferencia que escribió Oé abundan palabras como desamparo, amargura, inutilidad, abismo... No obstante, el escritor consiguió recuperarse, gracias a los supervivientes del bombardeo que conoció entonces, una experiencia que cambió su vida: “toda la sensibilidad, la moral y la ideología que había en mi bagaje personal quería pasarlas por el cedazo de Hiroshima”<sup>24</sup>.

Primero se adaptó, comprendió la necesidad de silencio de los que conocieron de primera mano el horror de la bomba. A él le tocaba recordar las vivencias de la tragedia y contar cómo era posible superar la “herida más profunda” a partir de las reflexiones y los sentimientos de los que padecieron una experiencia sin precedentes. También tenía que construir monumentos a los que no se rindieron, a las personas “auténticas” que se revelaron en aquellas circunstancias<sup>25</sup>.

Ken Domon había hecho algo semejante en fotografía unos años antes. En julio de 1957 viajó a Hiroshima para cumplir una misión que creía obligatoria en un fotógrafo. Domon era un decidido partidario del realismo social. Sus principios eran “evitar las fotografías escenificadas” y “establecer una relación directa entre el tema y la cámara”<sup>26</sup>. La misión de la fotografía era capturar la esencia auténtica de las cosas sin mancharlas con puestas en escena, y la creación fotográfica no era más que la consecuencia del poder de la mirada del fotógrafo.

Con estas premisas comenzó a hacer fotos, que seguían rigurosamente sus máximas, para realizar un fotolibro que sería publicado el año siguiente, *Hiroshima*. Un tomo tamaño folio, que incluía 164 fotografías impresas en huecograbado, así como una gran presentación de Shigejiro Sano, un reconocido pintor e ilustrador de libros desde los años treinta, época en la que vivió en París y conoció las obras de Henri Matisse y Joan Miró, que dejaron marcas elegantes y cosmopolitas en el trabajo comercial de Sano, generalmente figurativo. Durante los años cincuenta se acercó a la abstracción, con gamas oscuras arañadas o raspadas como en la sobrecubierta de *Hiroshima*, una pintura que también tiene relación con sus collages pintados, calificados de feroces en su momento y próximos a las obras de alienados y marginales apreciadas por la *Compagnie d'Art brut* [fig. 10-11]<sup>27</sup>.

Las fotos de *Hiroshima* de Ken Domon no muestran destrucción ni ruinas, sino a las mismas personas sobre las que escribió Kenzaburo Oé, las que aún sufrían las secuelas de la bomba, los llamados *hibakushas* [personas bombardeadas], olvidados y menospreciados tanto por las autoridades como por la gente común, que evitaba el contacto con los nuevos parias, de los que nadie quería hablar ni hacerse cargo. Domon los fotografió en el Hospital de la Bomba Atómica de Hiroshima, abierto en 1956 y dirigido por el doctor Fumio Shigetô, uno de los hombres auténticos del relato de Oé.

Las dobles páginas de *Hiroshima* presentan tratamientos hospitalarios de cicatrices, malformaciones, quemaduras, queloides y demás efectos de la radiación. También hay muchas fotos de niños en escenas familiares y de juego, a veces contentos y otras más serios [fig. 12]. La mayoría son ciegos. Los lectores somos arrastrados inevitablemente por emociones como la amargura y la empatía o la piedad por las víctimas y la admiración por sus cuidadores.

El neutral blanco y negro de la fotografía documental de Ken Domon, repleta a su vez de juegos de luces y sombras que el huecograbado acentúa, contrasta con el colorido dramático de la pintura de Shigejiro Sano, puro expresionismo y gesto, que evoca con la cabeza animalesca que aparece en la sobrecubierta la brutalidad atómica, materializada entonces en la cultura popular japonesa con

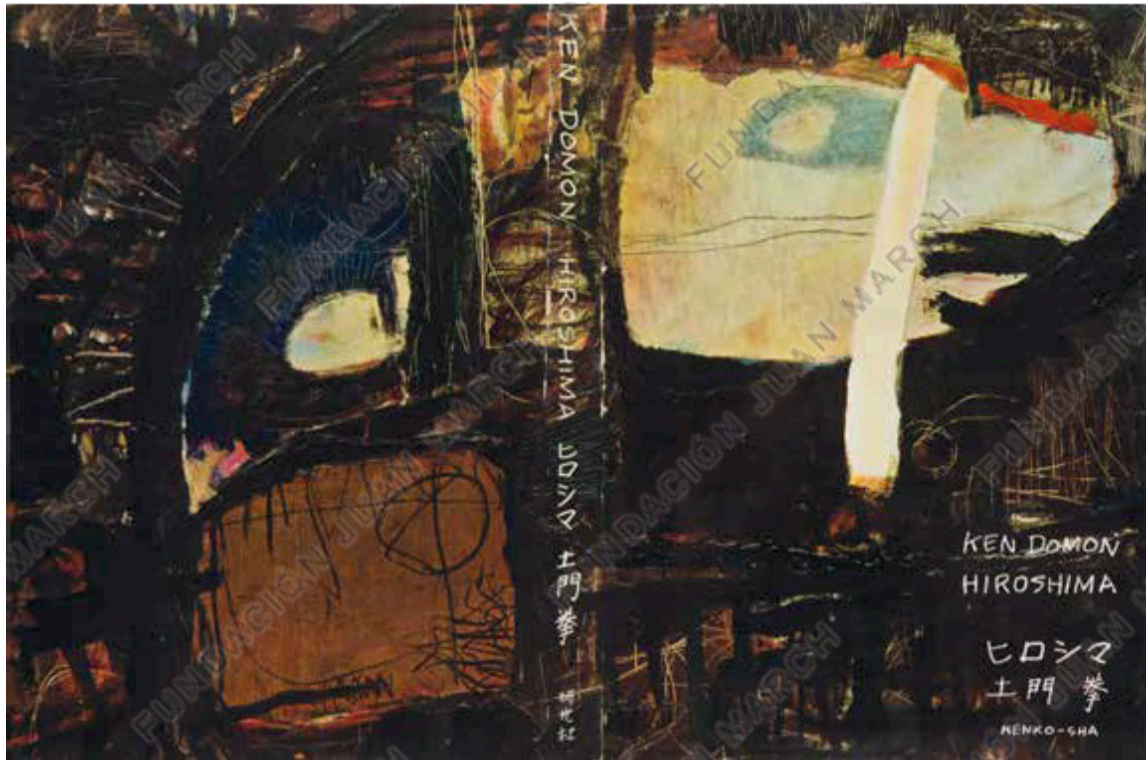


fig. 10-12.  
 En el libro *Hiroshima*, Ken Domon retrata a los llamados *hibakushas* [personas bombardeadas], olvidados y menospreciados tanto por las autoridades como por la gente común. Diseño de sobrecubierta de Shigejiro Sano. Tokio: Kenko-sha, 1958 [cat. 136]



las primeras películas de Godzilla. A la rudeza, alegórica y material, de la pintura se contraponen una delicadeza de seda en las fotografías, incluidas las que muestran imágenes quirúrgicas. Ken Domon estaba muy cerca y absolutamente a favor de las víctimas, que en su libro salen del olvido y se hacen presentes.

**D**omon cumplió su misión, continuada en otros proyectos fotográficos convertidos en fotolibros tan extraordinarios como *Hiroshima-Nagasaki Document*, que realizó junto a Shomei Tomatsu, y *11:02 Nagasaki*, de este último, entre otros<sup>28</sup>. Todos son documentales, pero hay uno que va más allá, hasta la misma abstracción, sin salirse de las reglas del realismo fotográfico: *Chizu - The Map* [El mapa], una obra del fotógrafo Kikuji Kawada y el diseñador Kohei Suigura publicada el 6 de agosto de 1965, es decir, veinte años después [fig. 13]<sup>29</sup>.

Para empezar, *Chizu - The Map* es un objeto que es necesario manipular. Su lectura es una experiencia visual tanto como táctil y física. La operación comienza al abrir una caja de la que hay que extraer un estuche en cuyo interior se encuentra, protegido por una sobrecubierta, el fotolibro, que además de las fotografías, incluye una hoja suelta y doblada.

La caja anuncia su contenido con el título y una brújula. En el exterior del estuche se presenta un mapa, que Kawada describe como “un atlas rudimentario que permite vislumbrar un mundo gigantesco e incomprensible”<sup>30</sup>. Una vez abierto, vemos columnas de palabras en inglés y japonés (queloide, cohete, uranio, chocolate, espada, secreto, *pop-corn*, pentágono, etc.), impresas en plata sobre negro y ordenadas como poemas. En la sobrecubierta se repiten las palabras, ahora entre llamas. En el reverso se encuentra la relación de los pies de foto del libro, que carece de texto; no contiene otra cosa que fotografías a sangre, impresas en un huecograbado más que saturado de tinta de imprenta. Finalmente, la hoja doblada es un poema de Kenzaburo Oé que a su vez contiene un soneto en el que W. H. Auden asegura que “las ideas pueden ser auténticas aunque mueran hombres” y “los mapas pueden de veras indicar lugares donde nefasta es la vida ahora”<sup>31</sup>.

En resumen, leer *Chizu - The Map* es como hacer una excavación arqueológica, en la que es necesario destapar capas y más capas para llegar, estrato tras estrato, al relato final, entre cuyas páginas fotográficas están enterradas las palabras de Oé y Auden.

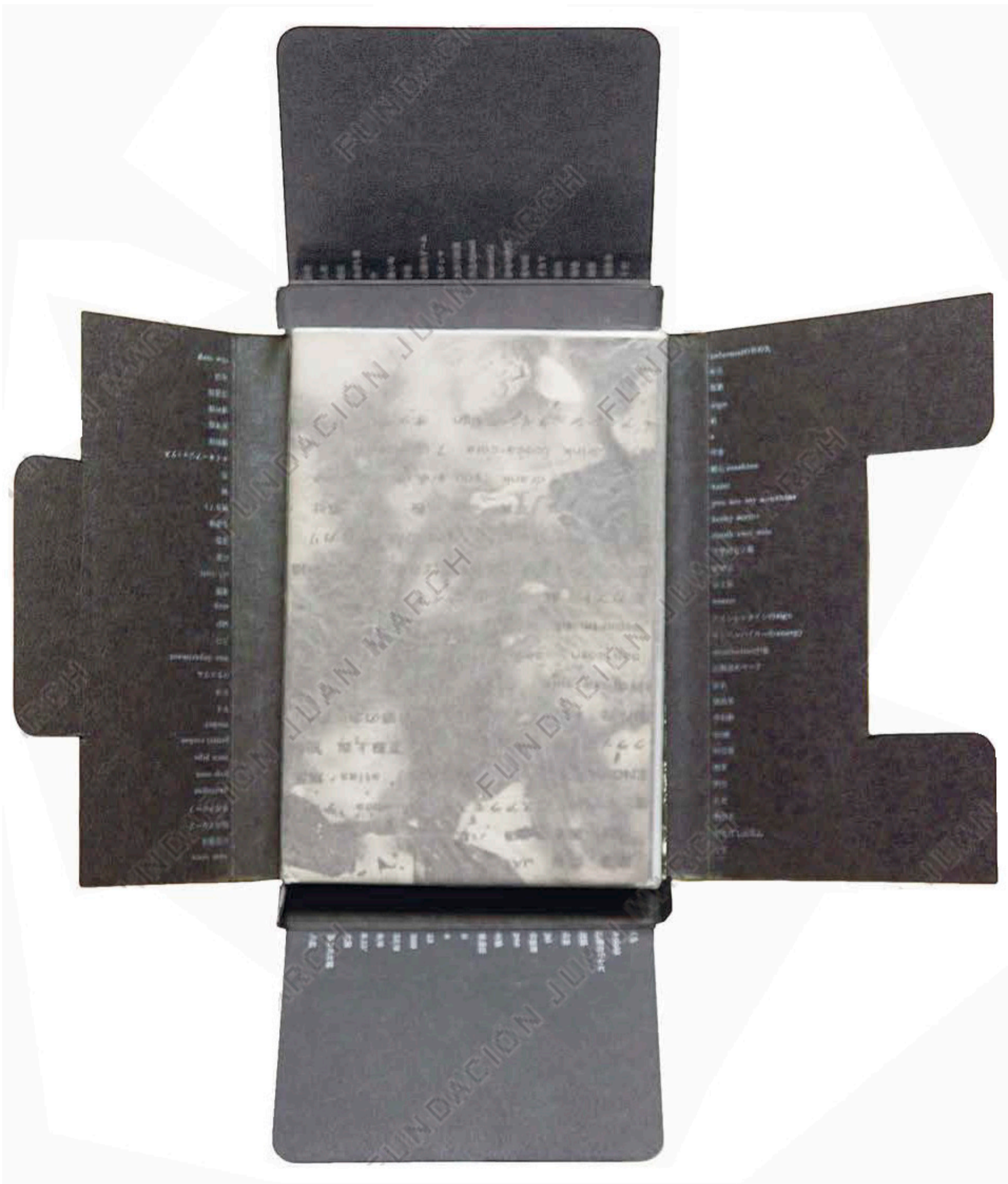
La manipulación forma parte inseparable de la lectura y no se acaba al llegar al libro. Ahora es necesario abrir numerosas páginas desplegables, lo que convierte el acto casi en un ritual. Los desplegables funcionan como las puertas de un tríptico, descubren imágenes ocultas y amplían el espacio en una ceremonia de aire religioso en la que hay que desvelar respetuosamente la imagen sagrada y, con no menos cuidado, volver a velarla.

Con los recursos de las refinadas artes tradicionales del libro japonés (gráfica, encuadernación, paquetería) Kohei Suigura creó el mecanismo que hace posible leer, mirar, vivir y sentir las imágenes y palabras de *Chizu - The Map*, un libro-objeto colmado de secretos y sorpresas que el lector debe descubrir poco a poco y por sí mismo. Como en los mejores fotolibros, la obra es un todo, compuesto por la suma de las diferentes partes. En particular, las fotografías, la materia prima siempre necesaria pero también siempre insuficiente de los fotolibros, que además precisan del mayor cuidado de la edición, el diseño, el texto y las artes gráficas.

Kikuji Kawada fue por primera vez a Hiroshima por encargo de una revista como asistente de Ken Domon. Según ha contado él mismo, su suerte cambió el día que entró en un edificio en ruinas que había sido la sala de exposiciones de la Cámara de Comercio de la



fig. 13.  
Estuche (cerrado y abierto) del libro *Chizu - The Map*. Diseño de Kohei Suigura, fotografías de Kikuji Kawada y texto de Kenzaburo Oé. Tokio: Bijutsu Shuppan-sha, 1965 [cat. 20]





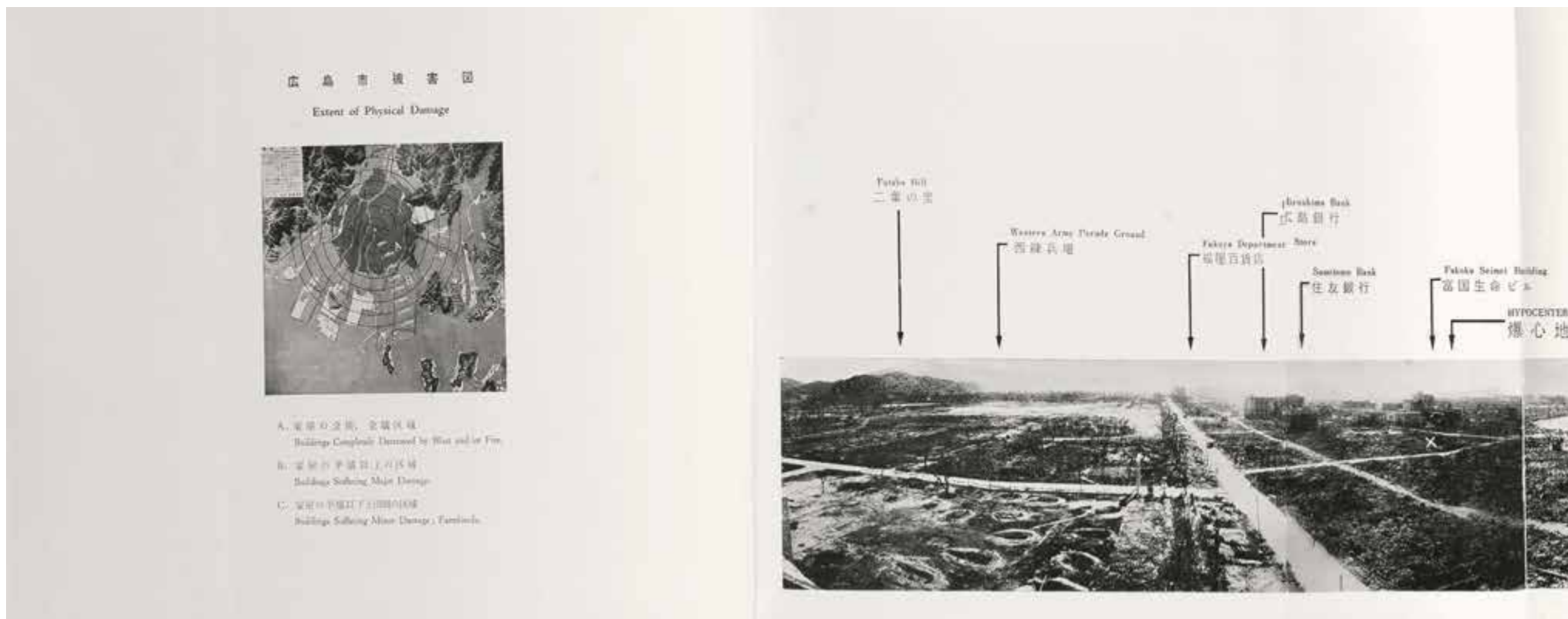


fig. 14.  
 Páginas interiores del libro  
*Hiroshima under Atomic Bomb Attack*, por  
 Shogo Nagaoka. Hiroshima: Peace Memorial  
 Museum Press, 1951 [cat. 12]

ciudad. Estaba muy cerca del epicentro de la explosión y fue destruido con todos sus ocupantes, de los que no quedó nada. Se evaporaron [fig. 14].

Cuando lo conoció Kawada el lugar estaba abandonado a su suerte y sentenciado a la demolición. Como el acceso era libre, sus paredes estaban cubiertas de firmas de turistas. Pero había algo mucho más interesante, algunos techos eran literalmente enormes manchas oscuras, aparecidas misteriosamente unos años después de la explosión.

Kawada se obsesionó con estas manchas, “las manchas que empezaban a transformarse en nubes oscuras o gotas de sangre. En manos y en pies de esqueletos en llamas. En cabezas de perros y gatos volando por los aires”, imágenes que asoció al *Guernica* de Pablo Picasso y a los grabados de Francisco de Goya<sup>32</sup>. Cuando Kawada llegó por primera vez a la estación de Hiroshima estaba pensando en el *Disparate de miedo* de Goya, donde una masa descomunal y terrible derriba y aterroriza a un montón de militares [fig. 15]. El fantasmón puede tener, efectivamente, cierta semejanza con la nube de la bomba.

Kawada comenzó a fotografiar en la Cúpula de la Bomba Atómica con una cámara grande y exposiciones largas, buscando la exactitud y el detalle de las manchas, producidas por diferentes causas, más o menos plausibles: radiación, humedad, hongos, emanaciones de cuerpos desaparecidos... El resultado es un *collage* de cicatrices de guerra, imágenes abstractas pintadas (o positivadas) por el tiempo y la historia que remiten a metáforas más que a descripciones, repletas de fuerza y autenticidad, en las que se manifiestan ausencias trágicas. Para Kawada, la mancha es la imagen en bruto de la bomba y sus fotografías la reproducen como fantasmagorías, como algo fuera de la realidad pero tan evidente que no es posible ocultarlo<sup>33</sup>.

En 1962 Kawada expuso sus fotos en una galería de Tokio. Creía que no necesitaba dar explicaciones, que la imaginación de cada persona sería más que suficiente, pero se encontró con visitantes como el escritor Yukio Mishima que hacían demasiadas preguntas<sup>34</sup>.

Para eliminar cualquier ambigüedad decidió unir el pasado y el presente, las fotos de la mancha con otras de “objetos monumento”<sup>35</sup> coleccionados en Hiroshima: tapones de botellas, montones de chatarra, botellas ceremoniales utilizadas en los rituales de pilotos kamikaze, testamentos, cartas y retratos de pilotos kamikaze, un brazo quemado, insignias militares, un casco y una espada, la chaqueta

veraniega de un estudiante de bachillerato, el pelo de una mujer, un mapa antiguo...

Las mismas palabras enunciadas en el estuche y la sobrecubierta de *Chizu - The Map*, entre las que también se encuentran algunos nombres de otros “objetos monumento”. El segundo grupo está formado por fotos de la época de la expansión económica y dan testimonio de renovadas invasiones y ocupaciones, ahora económicas y culturales: anuncios luminosos, televisores, una bandera imperial arrugada y pisoteada, un cartel de recompensa sobre un secuestro infantil, un paquete de tabaco, botellines de refrescos...

“Los encuentros repentinos y las coincidencias de estas imágenes con la mancha se convirtieron en el eje central de *The Map*”, explicó Kawada<sup>36</sup>.

Las fotografías de Kikuji Kawada han sido clasificadas como “documental simbólico”<sup>37</sup>. Son imágenes tan indiciales como todas las fotografías, y también como el resto de las fotos contienen memoria de primera mano. Además de esto, son imágenes alegóricas y abstractas, dos características más particulares que generales. Como metáforas tienen significados que deben encontrar los lectores sin disponer de mucha ayuda del autor, quien después de declarar que no se atrevía a explicar ningún significado de la mancha, recientemente ha dicho que es “casi una metáfora del crecimiento y la decadencia [...], que traza un estrato futuro y determina la historia, la nacionalidad de la destrucción y la prosperidad”<sup>38</sup>, así como del temor y la inquietud que suscitan.

Kenzaburo Oé da algunas claves en el poema insertado en el libro, que trata de oscuridad y luz. Revela haber visto durante la infancia “un mapa cerca de mis ojos heridos”; “un mapa del mundo lleno de violencia en el que iba a vivir a partir de entonces”. Habla de la “oscuridad profunda” de las fotografías “sutiles y monomaniacas” de Kawada, la misma oscuridad abismal que destruyó Hiroshima junto con la “violencia de la luz”<sup>39</sup>. Tanto una como otra son visibles en *Chizu - The Map*. La luz violenta aparece en una imagen panorámica desplegada al abrir otra en la que manda la oscuridad profunda, en realidad una mancillada bandera japonesa que muestra un siniestro sol negro que reaparece más adelante al abrirse otra bandera desplegada del sol naciente, un sol negro radiante que alude tanto al símbolo de un país como a la inacabable irradiación de la bomba [fig. 16-18]. La abstracción simbólica de las manchas de la Cúpula de

RUINS OF HIROSHIMA CITY (Photograph About A Month Later)

废墟と化した広島全市 (約一ヶ月後撮影)

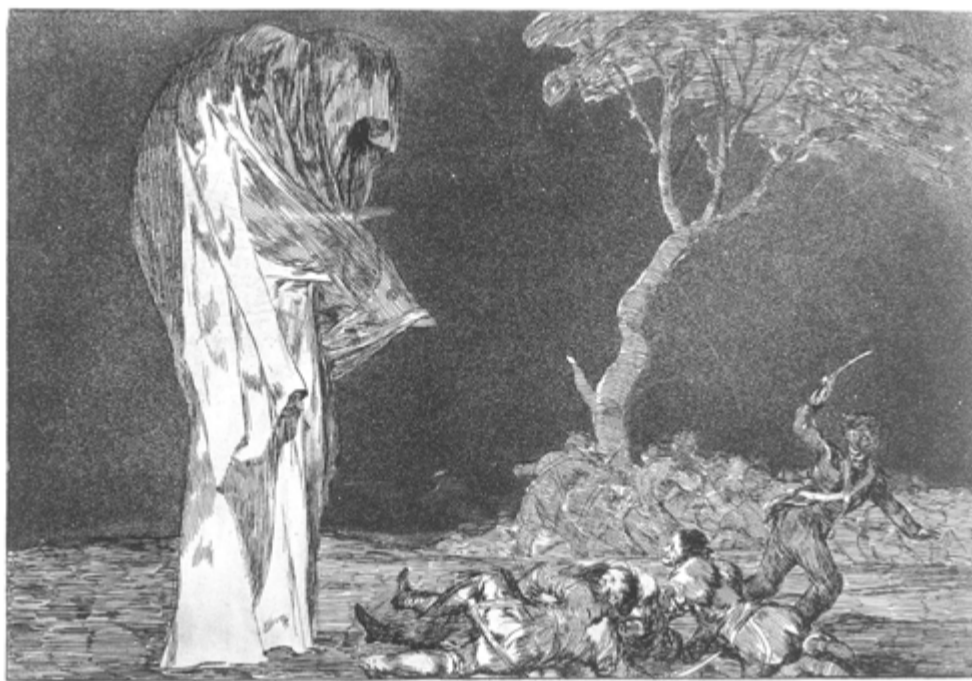


fig. 15. Francisco de Goya.  
Disparate 2, *Disparate de miedo*, 1815-19.  
Colección Fundación Juan March, Madrid

la Bomba Atómica es la oscuridad profunda. La del sol es la violencia de la luz, pero también su reverso, cuando el sol se vuelve negro, como sucede otra vez en la foto del logo comercial de un paquete de barato tabaco americano, una bandera nueva cargada de nuevos valores [fig. 19].

En las páginas de *Chizu - The Map* brillan a la vez la oscuridad profunda y la luz violenta en las fotografías de Kikuji Kawada, a las que Kenzaburo Oé encuentra un estilo “basado en la verdadera oscuridad, [que] concede a la luz aguda y violenta una importancia crucial, sin precedentes en el terreno de la fotografía”<sup>40</sup>. Una forma de pensar y hacer que Paul Celan sintetizó en un aforismo que parece hecho a propósito para *Chizu - The Map*: “Nada es más negro que la mañana luminosa del recuerdo”<sup>41</sup>.

NOTAS

1. General Thomas Farrell, “Report on Alamogordo Atomic Bomb Test” (julio de 1945), cit. por John W. Dower, “Science, Technocracy, Beauty and Idealistic Annihilation”, en Erin Barnett y Philomena Mariani (eds.), *Hiroshima Ground Zero 1945*. Nueva York: International Center of Photography / Gottinga: Steidl, 2011, pp. 128-29.
2. Robert Guillain, *I Saw Tokyo Burning: An Eyewitness Narrative from Pearl Harbor to Hiroshima*. Garden City: Doubleday, 1981, pp. 181-82. Guillain presenció el bombardeo del 9 de marzo de 1945 sobre Tokio. Cit. en Barnett y Mariani, *op. cit.* [nota 1], pp. 127-28.
3. “I was like looking through the keyhole of the gates to hell”. Wilbur Morrison, un piloto de B-29, escribió este comentario tras un ataque a Nagoya. El “mar rojo brillante” (“glowing red sea”) era la ciudad de Okayama. Cit. en Barnett y Mariani, *op. cit.* [nota 1], p. 127.
4. Sobre los bombardeos aliados en Alemania, cf. W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*. Múnich: Carl Hanser Verlag, 1999 (ed. en castellano: *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2003) y Jörg Friedrich, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*. Berlín:

- Propyläen, 2002 (ed. en castellano: *El incendio. Alemania bajo los bombardeos 1940-1945*. Madrid: Taurus, 2003).
5. Cit. en Friedrich, *op. cit.* [nota 4], p. 60.
6. *Ibid.*, p. 28.
7. “Treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst”. Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, en *Gesammelte Schriften*. Fráncfort: Suhrkamp, 1980 (ed. en castellano: Novena “Tesis sobre filosofía de la historia” [1940], en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973, p. 188).
8. Richard Peter, *Dresden - eine Kamera Klagt an*. Dresde: Dresdener Verlagsgesellschaft, 1949.
9. Bertolt Brecht, *Kriegsfiabel*. Berlín: Eulenspiegel Verlag, 1955 (ed. en castellano: *ABC de la guerra*. Madrid: Ediciones del Caracol, 2004, p. 143, il. 65).
10. La referencia principal para fotolibros de las ciudades alemanas es Thomas Wiegand, *Deutschland im Fotobuch*. Gotinga: Steidl, 2011.
11. Hermann Claasen, *Gesang im Feuerofen: Köln - Überreste einer alten deutschen Stadt*. Düsseldorf: L. Schwann, 1947, y *Verbrannte Erde. Eine Denkschrift der Kreise Düren und Jülich zum Thema “Hürtgenwald und Rurlandnot”*. Colonia: Deutsche Glocke, 1949.
12. “A bubbling mass, purple-gray in color, with that red core. It’s all turbulent”. “Huge bed of coals”. “Mass of bubbling molasses”. “It’s very black, but there is a purplish tint to the cloud. The base of the mushroom looks like a heavy undercast that is shot through with flames. The city must be below that. The flames and smoke are billowing out, whirling out into the foothills”. Bob Caron cit. en Gerard de Groot, *The Bomb: A Life*. Nueva York: Random House, 2011, p. 85.
13. “The top of that mushroom cloud was the most terrifying but also the most beautiful thing you’ve ever seen in your life”. Charles Albury cit. en “Charles Albury, Co-pilot of Nagasaki Bomber, Is Dead at 88”, *The New York Times*, 5 de junio de 2009. Cit. asimismo en Barnett y Mariani, *op. cit.* [nota 1], p. 135.
14. Cit. en Friedrich, *op. cit.* [nota 4], p. 348.
15. “A sheet of sun”. El testigo era un pastor de la iglesia metodista de Hiroshima llamado Kiyoshi Tanimoto; cit. en John Hersey, *Hiroshima*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1946 (ed. en castellano: *Hiroshima*. Madrid: Turner, 2002, p. 14).
16. “De pronto un resplandor intenso me devolvió a la realidad. Las sombras del jardín se desvanecieron. A través de los molinos de polvo pude apenas distinguir el pilar de madera que sostenía una esquina de mi casa: se estaba inclinando y el techo oscilaba peligrosamente”. Michihiko Hachiya, *Hiroshima Diary. The Journal of a Japanese Physician*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1955 (ed. en castellano: *Diario de Hiroshima*. Buenos Aires: Emecé, 1963, p. 9).

continúa en p. 70



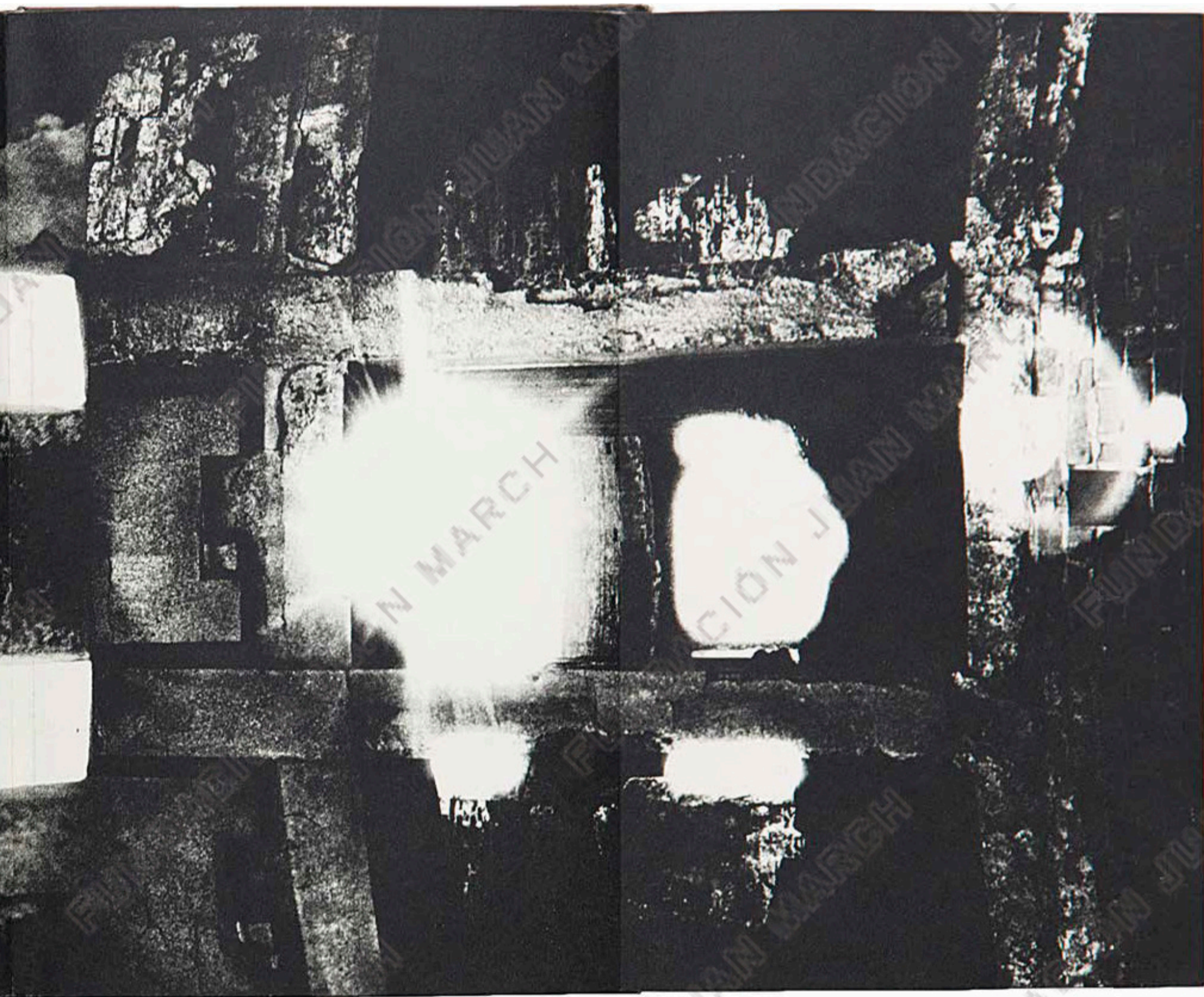


fig. 16.  
Páginas interiores del libro *Chizu - The Map*.  
Fotografías de Kikuji Kawada. Tokio: Bijutsu  
Shuppan-sha, 1965 [cat. 20]





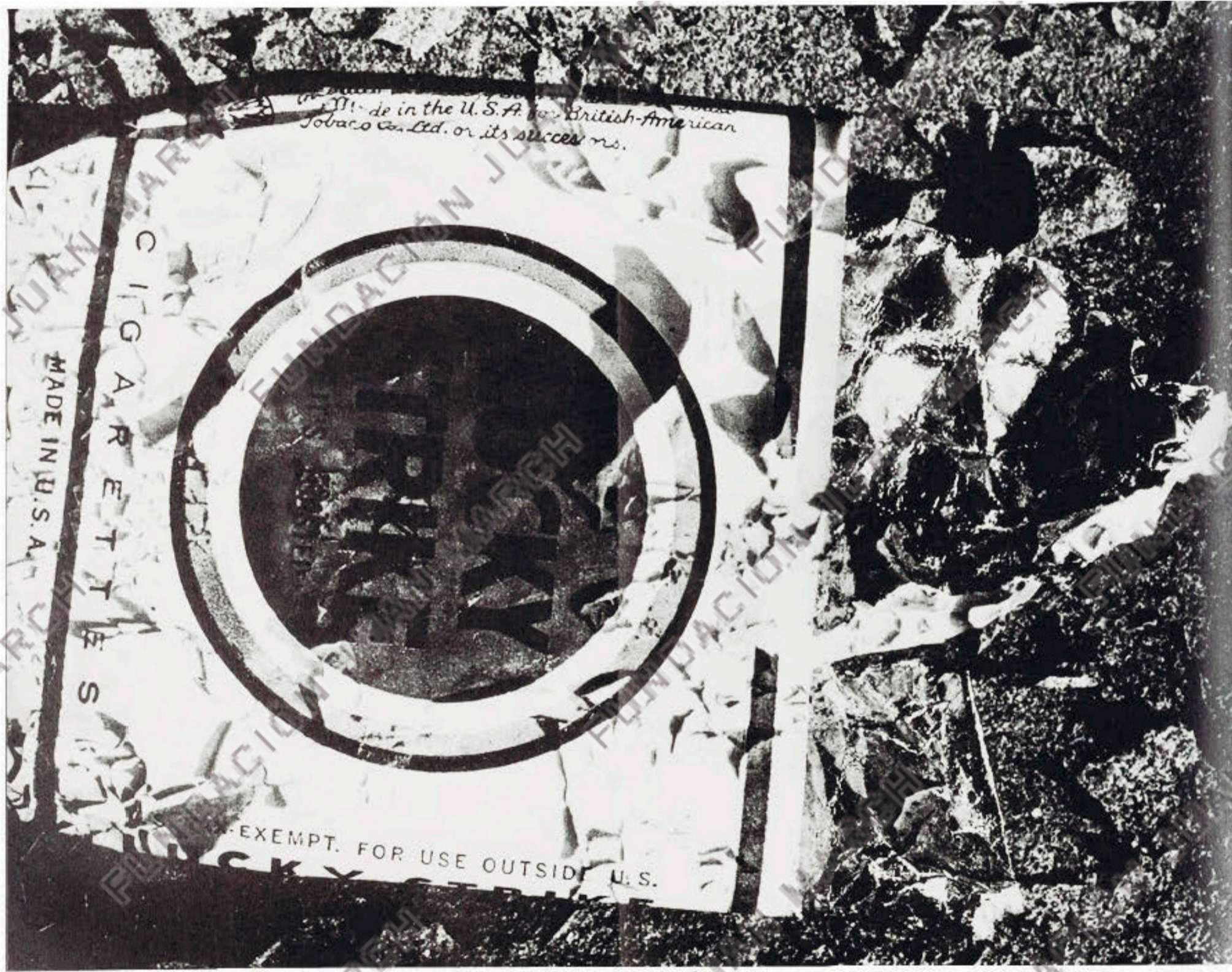
fig. 17.  
Páginas interiores del libro *Chizu - The Map*.  
Fotografías de Kikuji Kawada. Tokio: Bijutsu  
Shuppan-sha, 1965 [cat. 20]





fig. 18.  
Páginas interiores del libro *Chizu - The Map*.  
Fotografías de Kikuji Kawada. Tokio: Bijutsu  
Shuppan-sha, 1965 [cat. 20]





viene de p. 63

17. Pedro Arrupe, *Yo viví la bomba atómica*. Madrid: Ediciones Studium de Cultura, 1952, p. 64.

18. "Flashed whiter than any white she had ever seen", la señora Hatsuyo Nakamura. Cit. en Hersey, *op. cit.* [nota 15], p. 17.

19. El doctor Masakazu Fujii ("a brilliant yellow"), el padre Kleinsorge ("a terrible flash"), el doctor Terufumi Sasaki ("a gigantic photographic flash") y la empleada Toshiko Sakasi ("a blinding light"); cit. respectivamente en Hersey, *op. cit.* [nota 15], pp. 20, 22, 24 y 26.

20. "Lo peor de todo fue la tranquilidad que sucedió al estallido. No se oían gritos de pena ni horror. Entre las infinitas enfermedades que cayeron, la bomba sembró también la enfermedad de la apatía". Shogo Nagaoka, *Hiroshima under Atomic Bomb Attack*. Hiroshima: Peace Memorial Museum Press, 1951. Cit. en Tomás Eloy Martínez, *Lugar común la muerte*. Caracas: Monte Ávila, 1979, p. 219.

21. "My injuries were not serious and this scene was so atrocious. Most people were burned. When others touched them, their skin slid down their arms. I thought they would be so enraged if someone took a picture. When I pointed my camera at someone asking for help, I could not push the shutter". Yoshito Matsushige cit. en Greg Mitchell, "Five Photographs from Hiroshima, August 6, 1945", *Aperture*, n.º 102, 1986, pp. 82-84. Cf. asimismo en el catálogo *The Half-Life of Awareness. Photographs of Hiroshima and Nagasaki*. Tokio: Metropolitan Museum of Photography, 1995, que reproduce y comenta las fotos de Matsushige y otros fotógrafos de Hiroshima.

22. La documentación, obra de una unidad denominada "United States Strategic Bombing Survey's Physical Damage Division", se encuentra ahora en la colección del International Center of Photography y ha sido publicada en *Hiroshima Ground Zero 1945*, *op. cit.* [nota 1].

23. Kenzaburo Oé, *Hiroshima nôto*. Tokio: Iwanami Shoten, 1965 (ed. en castellano: *Cuadernos de Hiroshima*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 13).

24. *Ibíd.*, p. 14.

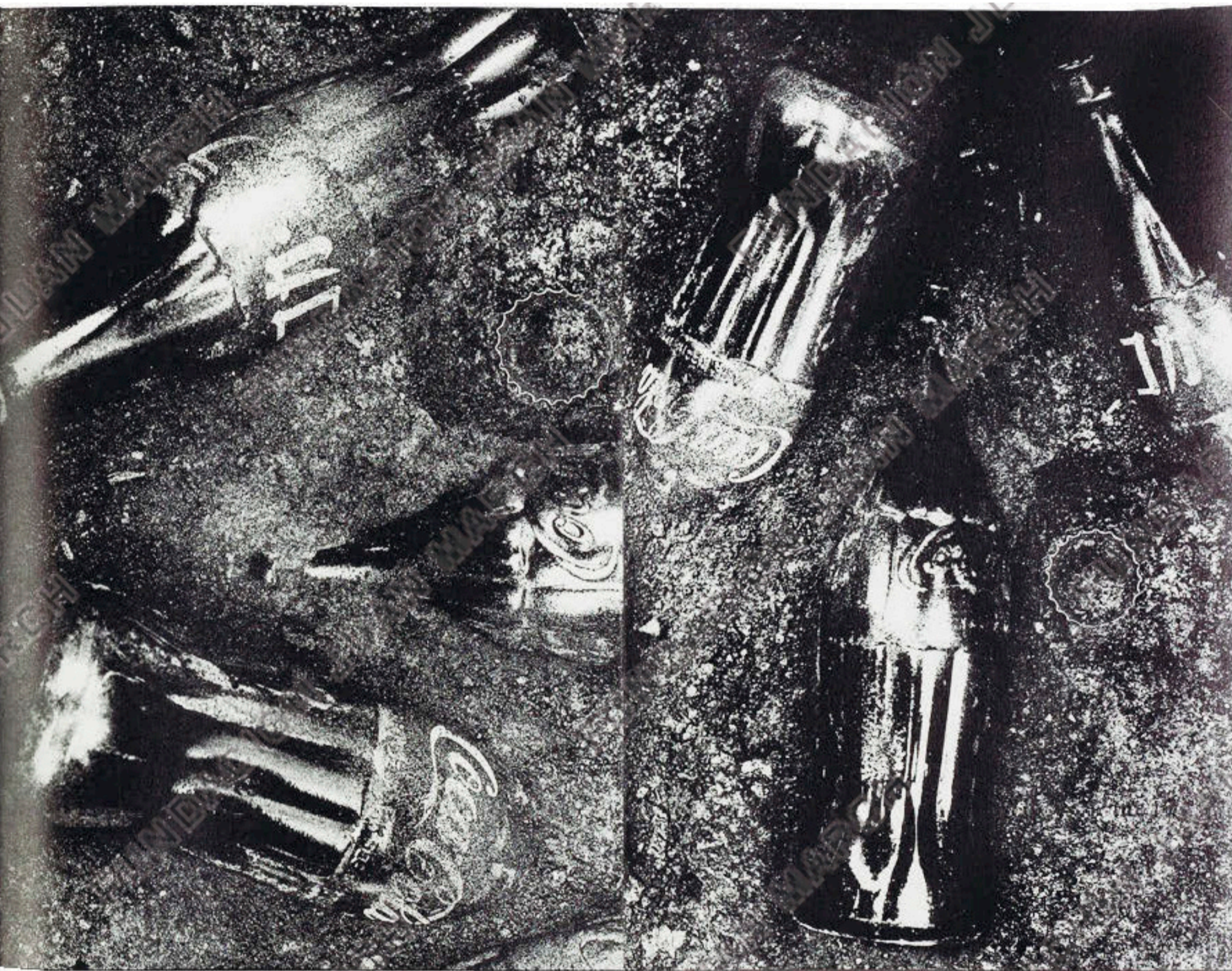
25. *Ibíd.*, pp. 105 y ss.

26. "Absolutely unstaged snapshot". "Directly linking the motif with the camera". Ken Domon, "Photographic Realism and the Salon Picture", *Camera*, vol. 18, 1953. Cit. en Ivan Vartanian, Akihiro Hatanaka y Yutaka Kanbayashi (eds.), *Setting Sun: Writings by Japanese Photographers*. Nueva York: Aperture, 2006, pp. 21-27.

27. La sobrecubierta de *Hiroshima* es una variante de la pintura de Shigejiro Sano *Life* (1957), conservada en la colección del Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama.

28. Ken Domon y Shomei Tomatsu, *Hiroshima-Nagasaki Document*. Tokio: The Japan Council Against the A and H Bombs, 1961. Shomei Tomatsu, *11:02 Nagasaki*. Tokio: Shashindojin-sha, 1966. Sobre los fotolibros japoneses, cf. Ryuichi Kaneko e Ivan Vartanian, *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*. Nueva York: Aperture, 2009.

fig. 19.  
 Páginas interiores del libro *Chizu - The Map*.  
 Fotografías de Kikuji Kawada. Tokio: Bijutsu  
 Shuppan-sha, 1965 [cat. 20]



29. Kikuji Kawada, *Chizu - The Map*. Tokio: Bijutsu Shuppan-sha, 1965. Ediciones facsímil, Tokio: Getsuyosha, 2005, y Tokio: Akio Nagasawa, 2014.

30. "A low tech atlas in order to peek at a giant and a incomprehensible world". Kikuji Kawada, "The Illusion of the Stain", en *Chizu - The Map* (2005), cuadernillo adjunto de 16 páginas sin numerar.

31. "Ideas can be true although men die". "Maps can really point to places where life is evil now". W. H. Auden, soneto XVI ("Here war is simple like a monument"), en Christopher Isherwood y W. H. Auden, *Journey to a War*. Nueva York: Paragon House, 1939 (ed. en castellano: *Viaje a una guerra*. La Coruña: Ediciones del Viento, 2008, p. 286).

32. "The stain that began to take on the appearance of a dark cloud or drops of blood. Skeletal hands and feet burning. The blown off heads of dogs and cats", en Kawada, *op. cit.* [nota 30]. Francisco de Goya, *Disparate 2, Disparate de miedo*, 1815-19. Aguafuerte y aguatinta.

33. Kawada, *op. cit.* [nota 30].

34. Ryuichi Kaneko, "Kikuji Kawada in conversation with Ryuichi Kaneko", *Aperture*, n.º 219, 2015. Véase en <http://aperture.org/blog/kikuji-kawada-conversation-ryuichi-kaneko/>

35. "A collection of objects as a monument to World War II, or objects collected in a city as a «monument objet» of a certain era", en Kawada, *op. cit.* [nota 30].

36. "The sudden encounters and coincidences of the images and the stain became the nucleus for *The Map*", en Kawada, *op. cit.* [nota 30].


37. "Symbolic documentary", en Kaneko, *op. cit.* [nota 34].

38. "Almost a metaphor for the growth and the fall [...] drawing a future stratum and sealing the history, the nationality, the fear and anxiety of destruction and prosperity". Declaración de Kikuji Kawada a propósito de la exposición *Conflict · Time · Photography*. Londres: Tate Publishing, 2014). Véase en <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/points-memory-kikuji-kawada>.

39. "I saw a map close to my wounded eyes". "It really appeared to me like a map of the world full of violence, which I was to live thenceforth". "I look at the pictures, subtle, monomaniac and in deep dark". "The violence of the light". Kenzaburo Oé, "Map", en Kawada, *op. cit.* [nota 29].

40. "His style, based on real darkness, gives the acute and violent light the most crucial position which it is never acquired in the field of photography". *Ibid.*

41. "Nichts ist schwärzer als der leuchtende Morgen der Erinnerung". Paul Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen*. Fráncfort: Suhrkamp, 2005 (ed. en castellano: *Microlitos. Aforismos y textos en prosa*. Madrid: Trotta, 2015, p. 14).



**A mi manera, también  
vivía ilusionado pensando en la  
posibilidad de creación de una  
“central de energía psíquica”,  
una especie de templo  
o sociedad que irradiase una  
luz fulminante con objeto de  
crear un hombre nuevo  
liberado de tabúes y dogmas.**

**Antoni  
Tàpies**  
*Memoria personal*

Barcelona:  
Seix Barral, 1983, p. 228





---

# PINTURA Y FOTOGRAFÍA

# CHECAS

## ENTRE 1957 Y 1965

El informalismo checo era oscuro,  
existencial, aniquilado, era casi indescriptible.  
Y estaba prohibido por las autoridades.

*ZDENEK  
PRIMUS*

*viene de portada*

guerra, era necesario expresarse de manera inteligible. Por ello, los artistas escogieron la figuración expresiva. Finalmente, hizo falta que la flor y nata del arte europeo encontrara una lengua común, y esa lengua fue la abstracción. En Europa Occidental, este idioma fue aceptado inmediatamente, incluso por los políticos. Todos los países del bloque vencedor enviaron al resto del mundo su arte y sus artistas a finales de los años cuarenta. Ciertamente, todavía era mayoritariamente figurativo, pero ya era también no objetivo.

Mientras en el llamado “oeste” el arte abstracto empezaba a desarrollarse de manera amplia y flo-

reciente (reconozcámoslo: lo más potente, lo más auténtico fue creado en el paso de los cuarenta a los cincuenta, mientras que lo mejor lo fue a finales de los cincuenta y durante los sesenta), la joven generación de artistas de la Checoslovaquia de entonces (con un par de excepciones) tuvo que esperar hasta 1958, cuando se celebró en Bruselas la primera Exposición Universal desde la guerra. Solo a un nutrido grupo de artistas le fue permitido ir allí a echar un vistazo. A esos afortunados, la visita les influyó artísticamente durante toda una década y a muchos incluso durante toda su vida. El pintor Václav Boštík, hoy ya fallecido, explicaba emocionado cómo iba de pabellón en pabellón, hallando en todas partes arte abstracto, que en la Checoslovaquia socialista no se podía ver en ningún lugar. “Konečně ten svět nalezl společnou řeč” [Por fin

el mundo ha encontrado un idioma común], fueron las palabras que le acompañaron tras volver de Bruselas y aún mucho después. Todo el que estuvo allí se sintió obligado a contar a los que no habían tenido esa suerte, qué había, dónde estaba, qué aspecto tenía y qué impresiones le había producido.

La experiencia de Bruselas, que fue algo así como un viaje alrededor del mundo para el arte, estuvo precedida en Checoslovaquia por un acto realmente iconoclasta, como fue la publicación del artículo de Jiří Padrta “Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho současný stav” [El arte no representativo y no objetivo: su estado actual], publicado en el quinto número de la revista *Výtvarné umění* [Artes visuales], el 27 de junio de 1957, es decir, en un mes en el que la mayoría de burócratas del Partido estaba de vacaciones. En el exten-

Jan Kubiček. *Dekoláž EN*  
[Décollage EN], 1962. Colección  
Dietmar Siegert [cat. 147]

so artículo (pp. 212-21) se expuso y analizó por primera vez el arte abstracto contemporáneo del oeste, lo cual sin duda tuvo el efecto de una anunciación, una noticia nueva, pura y feliz. Como acompañamiento visual, se usaron veintiséis ilustraciones abstractas, impresas en blanco y negro. El hecho de que fueran en blanco y negro presagió el desarrollo posterior de la abstracción en Chequia. Muchos artistas, tras leer el artículo, se imaginaron la abstracción como un atributo en blanco y negro. Los primeros cuadros que empezó a crear la generación más joven son monocromáticos y están pintados solo con colores oscuros (grises, marrones, negros, colores sucios). El mejunje, de color indescriptible, recuerda no solo las calles y fachadas de las casas, agrietadas, sin pintar desde hacía décadas, sino sobre todo un estado desolador de la conciencia, aquella nota existencialista encontrada ya en Franz Kafka y que condicionaba la vida en la Checoslovaquia socialista. En esta solo era posible lo que estaba explícitamente permitido, mientras que lo que podía ser sociológica y artísticamente instructivo y bello resultaba peligroso, por tanto era censurado y, de esta manera, se anulaban sus opciones de visibilidad. El informalismo checo era oscuro, existencial, aniquilado, era apenas describible. Y estaba prohibido por las autoridades.

No es baladí el hecho de que los artistas pintaran sobre todo en formatos medianos y pequeños; ninguno de ellos creía que sus obras llegarían alguna vez a los museos y galerías. El pequeño formato tenía también la ventaja de que se vendía mejor, si acaso lo hacía. Las obras aparecieron como autorrealizaciones artísticas negativistas, para “consuelo” propio, como un espejo del pensamiento y del estado anímico del joven artista. Los escultores, como Aleš Veselý, buscaban materiales en los almacenes de chatarra; el fotógrafo Alois Nožička, cámara de profesión, en 1960 decidió que solo fotografiaría lo que encontrara en el suelo, en los almacenes y en los basureros. Las dos primeras *Konfrontace* [Confrontación] –como se llamaron las hoy legendarias exposiciones instaladas en los talleres de Jiří Valenta (16 de marzo de 1960) y Aleš Veselý (30 de marzo de 1960)–, fueron acontecimientos casi sectarios. Duraron siempre un único día y las visitaron solo alrededor de cien personas: amigos, estudiantes, artistas de ideas parecidas y dos o tres historiadores del arte. Aquí expusieron los jóvenes creadores que hoy son considerados los protagonistas del informalismo. El principal mérito en estas acciones lo tuvo sin duda el mayor de todos ellos, Jan Koblasa. En la primera exposición se presentaron obras de Zdeněk Beran, Čestmír Janošek, Jan Koblasa, Antonín Málek, Jiří Valenta, Antonín Tomalík y, como invitado, el precursor de la abstracción, Vladimír Boudník. En la segunda, aparte de los mencionados, participaron también Zbyšek Sion y Václav Křížek, con las fotografías de Karel Kuklík y Jiří Putta.

El texto que escribió František Šmejkal, de formulación rigurosa y sin la menor oportunidad de ser publicado, se expresa de esta manera sobre la primera exposición:

La *Confrontación I* reunió a varios artistas jóvenes, que percibían la realidad de una manera completamente nueva, diferente desde un punto de vista cualitativo, y que, en el esfuerzo por reflejar su nuevo sentimiento vital en una obra de arte, se unieron en una especie de solución “colectiva” a un problema dado, que cada uno de ellos fue capaz de enunciar, según sus propias aptitudes, desde un punto de vista particular. La forma de ese nuevo sentimiento estaba condicionada por el carácter catastrófico del estadio actual del desarrollo social, asociado con una absoluta devaluación de los valores,

la pérdida de todas las viejas seguridades y la carencia de valores nuevos, un escepticismo noético y el relativismo del conocimiento, que despiertan en el ser humano un intrincado complejo de estados psíquicos en los que desempeñan un rol dominante los sentimientos de abandono y soledad, miedo, inseguridad, desarraigo y angustia metafísica. La magnitud de este sentimiento vital se ve intensificada por numerosos factores secundarios específicos de nuestro entorno y cuya urgencia contribuyó en gran medida a la forma final de las obras expuestas. Sin embargo, para que estos nuevos contenidos psíquicos –que, excepto en las obras de Mikuláš Medek, encontramos por primera vez en el arte checo– pudieran ser expresados, hacía falta encontrar un material y una forma que los adoptara y al mismo tiempo estuviera en relación íntima con ellos. Esta fue cambiando progresivamente, forzada por la evolución constante del contenido emocional e ideológico de la obra; su máxima expresividad fue alcanzada mediante la infiltración de elementos extraños, que inmediatamente eran revalorizados y a menudo configuraban nuevas conexiones<sup>1</sup>.

La *Konfrontace* puso un espejo ante la sociedad y sus ideas falsas sobre el optimismo abonado del ayer. Pero es importante destacar que se trataba de un arte solo para unos amigos selectos y silenciosos.

Por supuesto que el negativismo radical del arte no sale de la nada. También en España, donde la cultura estaba bajo una presión parecida, aparecieron obras oscuras comparables, con la diferencia de que probablemente en Checoslovaquia no estuviera al orden del día la voluntad eufórica e incondicional, con el mandato de olvidar el pasado, no observar críticamente el presente y creer con firmeza en el futuro soñado, hasta el punto de mirar con los ojos cerrados. Pero los jóvenes artistas de la *Konfrontace* los abrieron y mostraron

## LOS ARTISTAS CHECOS DE LOS CINCUENTA PINTARON SOBRE TODO EN FORMATOS MEDIANOS Y PEQUEÑOS: NINGUNO CREÍA QUE SUS OBRAS LLEGARÍAN ALGUNA VEZ A MUSEOS Y GALERÍAS. PINTABAN PARA SU CONSUELO.

lo que vieron, a escondidas, en el taller del piso de Jiří Valenta y en el sótano de Aleš Veselý. Podemos imaginarnos comentarios del tipo: “si así ha de ser el arte del futuro, porque así es como vemos la realidad, nos estamos acercando a su final”, que sin duda estaban justificados.

¿Es pues posible que el informalismo checo (y quizá el español) estuviera más determinado por condicionantes sociológicos que artísticos? ¿Son títulos de obras como “composición”, “collage”, “gris”, “objeto”, “imagen”, “destrucción”, “estructura” o incluso “sin título” un testimonio de lo indescriptible, inasible e indiferente de la realidad? No podemos olvidar que en las galerías y museos de Checoslovaquia reinaba el realismo socialista, una figuración de postal fácilmente entendida por todos, y el “optimismo de tractor” de los paisajes checos y eslovacos, que mostraba la imagen idealizada del obrero feliz promovida por el régimen. Realmente no era posible dedicarse a la realidad construida, porque esa realidad era transparente. Y sin embargo, hoy (y quizá también entonces) estos creadores reconocen que no tenían ninguna manía a la figura; que solo la transformaron y la ocultaron dentro de las estructuras, tal como hace Jan Koblasa en *Zrcadlový obraz* [Imagen especular], 1959, de la serie *Zahrada rozkoší* [El jardín de las delicias] [cat. 118]. ¿Es posible que si hoy consideramos estas oscuras creaciones ciertamente deprimentes, aunque a la vez hermosas, sus autores entonces las valoraran de manera parecida?

Pero, ¿en qué se distinguían entre sí los artistas y qué era lo específico que querían expresar? Intentaremos dar una respuesta siguiendo una línea más o menos cronológica.

Jan Koblasa tuvo, como ya hemos mencionado, un papel esencial en el inicio y la organización de las *Konfrontace*. Pintó sus primeras obras abstractas en 1958, todas sin título, de forma metódica y estructurada, aunque estas, en el fondo, carecen de estructura [fig. 1]. Todas son más o menos monocromáticas, pero sorprendentemente tres de las siete obras de su primera serie son de tonos claros, blanco crema con puntos de rosa, azul verdoso y beige. En una de ellas incluso descubrimos señales de figuración, aunque no podamos identificarlas con exactitud; en otra encontramos una frágil estratificación de elementos planos irregulares, un estilo que Koblasa utilizó durante décadas. Las placas oscuras son de carácter más bien *rothkiano*, aunque en ellas ya se está desarrollando la destrucción estructurada de las superficies. La ya mencionada *Zrcadlový obraz* [Imagen especular] participa de esas dos características: encontramos aquí repartidas figuras de hombres y mujeres que, a pesar de su diferencia, se buscan, y también una obra abstracta con indicios de superficies que, si bien son parecidas, cada una tiene una proporción distinta<sup>2</sup>.

Zdeněk Beran, a diferencia de Koblasa, era un artista francamente material. Sus placas destruidas y las superficies irregulares cubiertas con telas hablaban de las nuevas propiedades de los soportes y al mismo tiempo hacían mucho más que aludir al estado de la sociedad, que no se ocupaba del pasado visible ni lo corregía, sino que únicamente lo remendaba; esta sociedad se refleja categóricamente en los muros de la ciudad, sucios, rotos y de color impreciso, de *Objekt* [Objeto] [fig. 2].

Pavel Nešleha apreciaba la estructura –en algunas de sus obras derramaba el material en la pieza e incluso más allá–, pero encontraba, o más bien creaba, un símbolo que unas veces era de carácter espiritual y otras quizá solo la representación de un estigma, algo que se puede considerar significativo en un gran número de protagonistas del informalismo checo<sup>3</sup>. Llama la atención que el pequeño y muy especial cuadro *Bez názvu II* [Sin título II] [cat. 25] es bello gracias a un discurso sencillo pero de inspiración convincente.

El primer artista que se dedicó a la abstracción, ya en los años cuarenta, fue Vladimír Boudník. Su iniciación surgió de una experiencia que tuvo al final de la guerra, cuando se encontró de pleno en la ya completamente destruida región del Ruhr, en Alemania. Las ruinas de ciudades y fábricas se le aparecieron, en su compleja unidad, monumentales y estéticamente perfectas y, por tanto, también bellas. Cabe destacar que, después de la guerra, él mismo trabajó en una fábrica, de donde extrajo inspiración para su particular obra. Por supuesto, no pueden dejar de mencionarse sus interesantes y espontáneas “conferencias” frente a los viejos muros de Praga, derruidos y llenos de orina, que le servían de pauta ideológica. Con frecuencia, sus manifestaciones culturales en nombre del arte y la abstracción acababan en una comisaría de policía porque eran entendidas como disturbios. Al principio Boudník pintaba en pequeños trozos de papel del tamaño de un sello de correos, pero más adelante pasó a un formato mayor, aunque nunca superó la medida A3. Todas sus obras, siempre realizadas sobre papel, son impresiones únicas que nunca repetía, solo hacía variaciones cromáticas. El efecto aún hoy es aturdidor



fig. 1. Jan Koblasa.  
Sin título, 1958.  
Colección particular



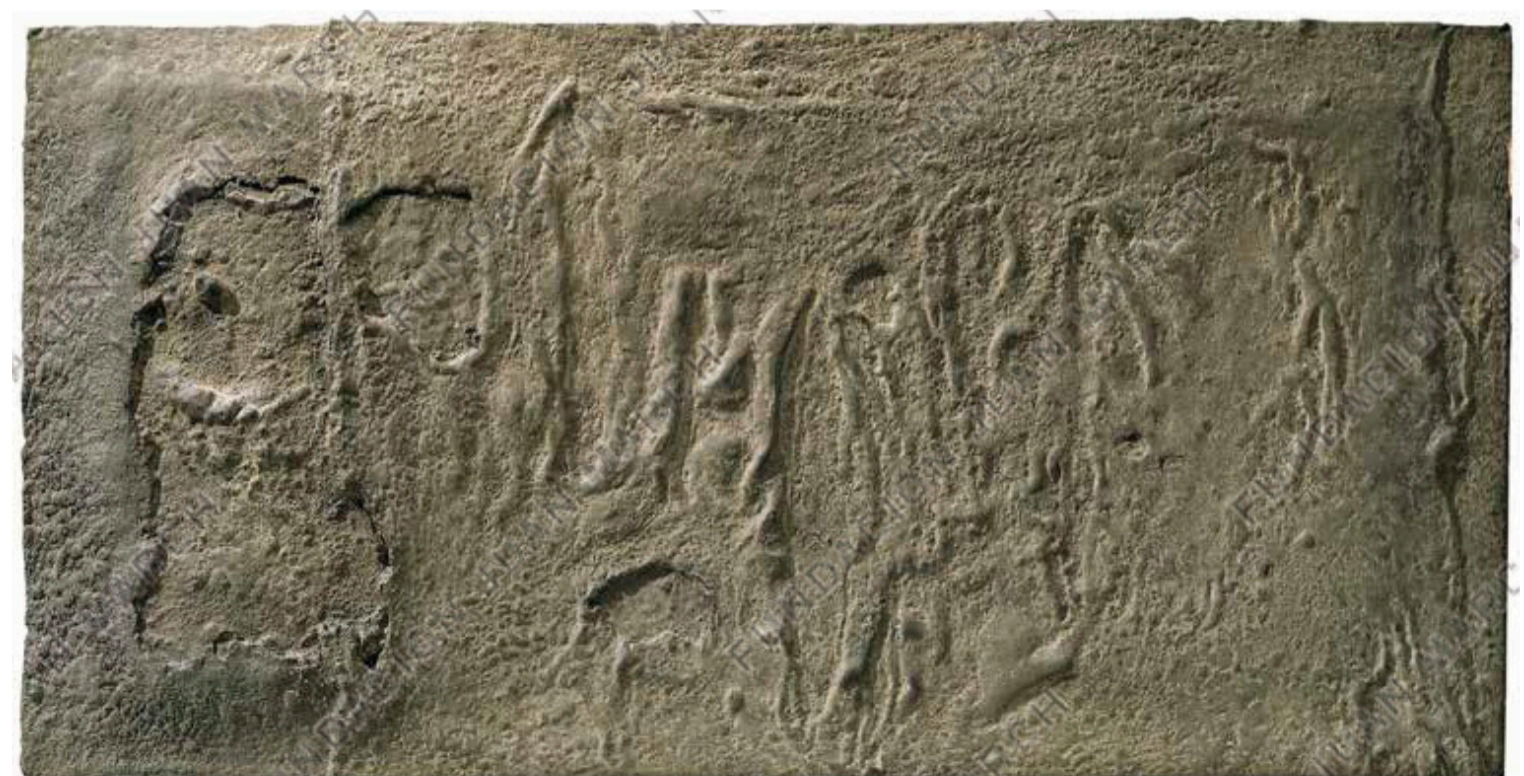
fig. 2. Zdeněk Beran.  
*Objekt* [Objeto], 1961.  
Colección particular



fig. 3. Vladimír Boudník.  
*Strukturální grafika*  
[Gráfico estructural], 1965.  
Colección particular

fig. 4. Vladimír Boudník.  
*Strukturální grafika*  
[Gráfico estructural], 1960.  
Colección particular

fig. 5. Jiří Valenta.  
*Koláž VIII* [Collage VIII],  
1961. Colección particular



y sus obras se convirtieron en la fuente de inspiración de muchos artistas. Trabajaba con lo que encontraba en la fábrica, sobre todo con placas de aluminio, raspaduras, polvo, etc., y creó varias técnicas gráficas. Para titular sus obras solía usar su descripción, como se aprecia por ejemplo en *Strukturální grafika* [Gráfico estructural] [fig. 3-4]. Boudník se convirtió en una auténtica leyenda entre los artistas, aunque muchos le miraban por encima del hombro: para ellos era solo un aficionado genial, un artista “ungido” pero sin preparación académica alguna.

Jiří Valenta estudió con Jan Koblasa y eran amigos íntimos. Valenta trabajaba con las estructuras, pero a menudo estas tenían un carácter contemplativo (véase, por ejemplo, *Koláž b* [Collage b] [cat. 48]). Sus placas de madera fragmentariamente forradas con tela, a menudo con formas ortogonales, no tenían, la mayoría de las veces, más que una historia compositiva formal. En otras obras, Valenta se dejó inspirar realmente por la naturaleza, como en *Koláž VIII* [Collage VIII] [fig. 5], que fue expuesta al tiempo y a las condiciones atmosféricas para que estas actuaran sobre la obra como parte del proceso creativo. Lo que los pintores informalistas creaban en los talleres se encontraba en las rocas panorámicas de Kokořín (situadas al noroeste de Praga), por las que estaban completamente fascinados. Así, también esta placa constituye una total mimesis. El duplicado de las rocas, que fue al mismo tiempo el duplicado de su programa artístico, incluso está concebido como un auténtico relieve. Unos años después, Valenta creó el cuadro-objeto *Syntetická tkáň III* [Tejido sintético III] [cat. 61], con motivos celulares que representan procesos en estado de desarrollo. Estos procesos son autónomos y nadie es capaz de controlarlos; Valenta es, por tanto, un mero observador que los fija en un punto decisivo. Con toda seguridad se trata de un proceso provocado, pero apenas dirigido y con un final abierto. Creo que estas obras contenían también un sentido político crítico, aunque es necesario destacar que el componente estético tiene para Valenta una función de primer orden.

En 1958, es decir, en el momento de la llegada del informalismo checo, Věroslav Bergr participaba relativamente de la corriente convencional, pero sus cuadros –aquí por ejemplo *Pocit* [Sentimiento] [fig. 6]– eran ya completamente abstractos, aunque reflejaran los sucesos y las penurias de la Segunda Guerra Mundial. En esa época montaba ensamblajes, como vemos en *Asambláž 0* [Ensamblaje 0] [fig. 7] y *Asambláž 5* [Ensamblaje 5] [fig. 8], a partir de materiales naturales (como ramitas, raíces, cortezas de árboles...) y yute, que impregnaba con pegamento y, una vez endurecido, fijaba en viejas tablas. Pretendía con ello crear una naturaleza nueva, producida por la mano humana; una naturaleza que ambicionaba convertirse en obra de arte.

El escultor Aleš Veselý trabajaba casi exclusivamente con viejos materiales encontrados en un vertedero de hierro y en los almacenes de materias primas donde estas se amontonaban sin usar, desgastadas o inservibles. A menudo dejaba sus obras en el taller, incluso durante años, esperando la aparición de la pieza que “faltaba”, y que más tarde se materializaba en una escultura o un relieve, como vemos por ejemplo en *Objekt* [Objeto] [fig. 9]. En las composiciones de Veselý el círculo representa la forma perfecta, que sin embargo con frecuencia es corrompida, resulta imperfecta o incluso acaba destruida. Con ayuda de un símbolo tan poderoso como el círculo, Veselý no señalaba el camino hacia la perfección; al contrario: insinuaba que alcanzar la perfección, tanto para el individuo como para la sociedad, es realmente imposible, subrayando que todo pierde su perfección original. Muchos de estos ensamblajes, que recuerdan a los de Robert Rauschenberg, tienen un efecto manifiestamente agresivo, pero no había en ellos la voluntad de explicar

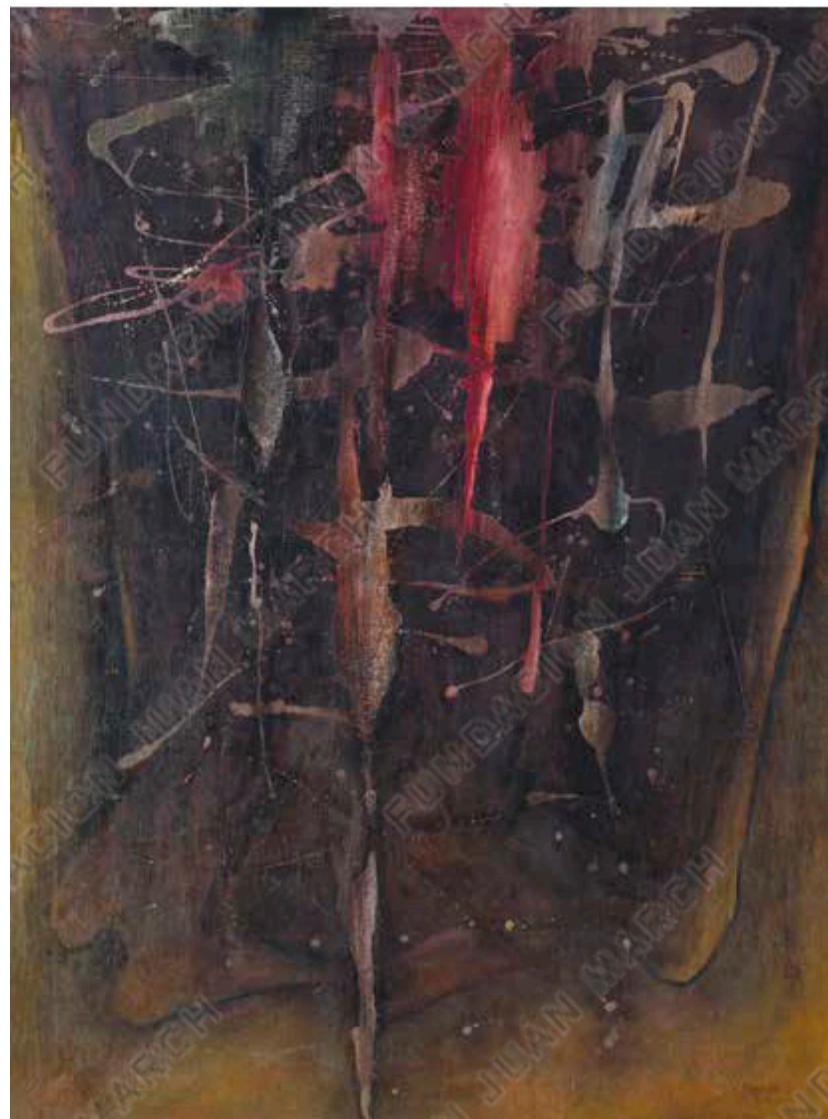


fig. 6. Věroslav Bergr. *Pocit* [Sentimiento], 1959. Colección particular

fig. 9. Aleš Veselý. *Objekt* [Objeto], 1963-67. Colección particular

fig. 7. Věroslav Bergr. *Asambláž 0* [Ensamblaje 0], 1958. Colección particular

fig. 8. Věroslav Bergr. *Asambláž 5* [Ensamblaje 5], 1958. Colección particular



fig. 11.  
Pavla Mautnerová. Sin título,  
antes de 1965. Colección particular



fig. 10.  
Vladimír Fuka. *Partitura tištěného labyrintu I*  
[Partitura de un laberinto impreso I], 1963.  
Colección particular

una historia. Para Veselý lo importante era más bien el componente estético de sus obras, realmente hermosas en su composición heterogénea e inusual.

Vladimír Fuka tenía una personalidad sistemática que, a mediados de los años cincuenta, encontró su propio medio de expresión, desarrollado tras más de veinte años, pero no por terquedad, sino por la decisión racional de una persona llena de un legítimo escepticismo. Fuka solo pintaba y creaba laberintos, que eran para él un símbolo de este mundo. El ser humano no solo se perdía en el laberinto; también se encontraba a sí mismo, porque dentro de él vagaba únicamente la gente con inquietudes, con una postura crítica, los creativos de pensamiento y los escépticos de las doctrinas políticas y los sistemas sociales; la gente como él mismo. *Partitura tištného labyrintu I* [Partitura de un laberinto impreso I] [fig. 10] documenta precisamente la finalización del proceso de nacimiento de un laberinto. En esta obra no encontramos ningún orden, puesto que probablemente apareció con una fuerza ajena, solo hasta cierto punto dirigida por la mano del artista. Imaginémos un fuerte imán al otro lado de la placa, que actúa sobre sus “rayos” y los aglutina. Parece que Fuka únicamente los fija, porque cada proceso, incluso el de la manipulación, debe o debería ser completado.

Pero ahora volvamos al último tercio de los años cincuenta. La autodidacta Ludmila Padrtová creó casi toda su obra sobre papel. Es cierto que existen unas tres decenas de cuadros en lienzo o cartón, pero en comparación con los cientos de obras en papel se trata sin duda de una producción menor. El cuadro *Bez názvu (Hnědý)* [Sin título (Marrón)] [cat. 113] es una composición de carácter *pollockiano*, aunque con un toque de expresividad europea, tal como era practicada por ejemplo por el grupo CoBrA. Padrtová se interesó por la caligrafía japonesa y calificó sus trabajos como “tachistas”. La obra mencionada fue creada con óleo, *collage*, papel y lienzo. No es accesorio que Padrtová se inspirara en la naturaleza: todos sus trabajos de los años cincuenta están imbuidos de ella, y sin embargo están tan fuertemente sintetizados que casi pueden usarse como instrucciones para entender el nacimiento de una corriente de abstracción. Finalmente, sus obras se muestran como puras abstracciones intelectuales sin *narratio*. Padrtová fue descubierta tarde, hace solo diez años, por lo que habrá que encontrar un lugar para ella, y no solo en la historia del arte checo. Sus exposiciones y textos de los últimos tiempos justifican de manera obvia el lugar legítimo que le corresponde en la historiografía.

El pintor y diseñador Jan Kotík era mayor que los artistas de las *Konfrontace*, por lo que no fue posible invitarle a ninguna de las dos exposiciones. Seguramente habría rechazado la invitación, igual que la rechazó Mikuláš Medek, surrealista que a finales de los años cincuenta se expresaba en lenguaje abstracto. La pintura de Kotík era madura y absolutamente artística; tenía un carácter del todo diferente y, teniendo en cuenta que la realizó incluso durante los años cincuenta, esencialmente, y a pesar de la admiración que le tenía la generación más joven, era parte del *establishment*. *Malba* [Pintura] [cat. 124] carece ya de figura. A pesar de la fuerte conciencia y expresividad abstractas, la figura seguía siendo interesante para Kotík, pero ya no era decisiva. Kotík recibió el *Diplome d'Honneur* en la exposición internacional de Bruselas de 1958 por su obra abstracta *Slunce, vzduch, voda* [Sol, aire, agua] y no debe sorprendernos que las llamadas “formas de Bruselas” –los rectángulos irregulares– se encuentren también en esta obra, que no tiene otra ambición que la de ser abstracta y bella. La expresividad aquí es compatible con la racionalidad, razón por la cual surge un cuadro que tiene un efecto incluso mágico, sin connotación negativa alguna.

Aunque la obra sin título [cat. 112] parezca una pintura libre, su autor, Jan Kubiček, tenía un programa completamente opuesto: todo estaba meditado y cuidadosamente planeado, de manera que el cuadro estuviera equilibrado tanto en los colores como en la composición. El color que se queda fijado en la memoria es el rojo, pero en realidad hay más negro que el que nuestros ojos pueden percibir. No surgió *alla prima*: colores y formas fueron compuestos lentamente y con un fin. Con ello, su proceso de creación se acercaba a la pintura –aún mucho más desgarrada– de Mark Tobey. A mediados de los años sesenta, el camino de Kubiček

cruzó la frontera hacia la abstracción pura y geométrica, que ya no abandonó.

Pavla Mautnerová se expresaba artísticamente de manera parecida a Kubiček. También dirigía su pincel siempre de forma absolutamente consciente y para ella el detalle era tan importante como el conjunto. La mayor parte de su obra está temáticamente anclada en el Antiguo y el Nuevo Testamento y en la mitología cristiana –como vemos en *Veroničina rouška* [El sudario de la Verónica] [cat. 21]–, con lo que la atmósfera de todos sus cuadros es muy similar y, si no tienen título, resultan incluso intercambiables. El azul, que suele considerarse el color de la espiritualidad, la incorporeidad y la infinitud, pero también de la resurrección, era el más apreciado por Mautnerová. Casi siempre aplicaba después el color oro, como puede apreciarse en sin título [fig. 11]. El sublime color dorado tiene connotaciones sagradas. El pseudotriptico, en realidad, está dividido en una especie de triple nave, en la que levitan gotas de oro, quizá símbolo de la lluvia del pensamiento divino.

El escultor Jan Hendrych fue y sigue siendo un artista figurativo. Sin embargo, en la primera mitad de los años sesenta, encontramos en su obra esculturas afines al informalismo y la abstracción. Hendrych, intérprete vocal de ópera clásica, se dejó inspirar por la música también en su obra escultórica. La obra *Klavířista I* [El pianista I] [fig. 12] es una prueba convincente de ello: no trata la representación de una composición, sino la actividad del intérprete, el pia-

## EN LAS GALERÍAS Y MUSEOS DE CHECOSLOVAQUIA REINABA EL REALISMO SOCIALISTA, LA IMAGEN DEL OBRERO FELIZ PROMOVIDA POR EL RÉGIMEN. NO ERA POSIBLE DEDICARSE A LA REALIDAD, PORQUE ESA REALIDAD ERA TRANSPARENTE.

nista. En ella, vemos un ala en una placa levantada y el movimiento por fases de la mano del pianista. A pesar de sus pequeñas medidas (apenas llega al medio metro de altura), la escultura tiene un efecto monumental.

Jiří Balcar, en la primera fase de su creación, usó un lenguaje expresivo, ya fuera con la figura o con temas urbanos. Pronto, sin embargo, pasó a la abstracción y al letrismo, para finalmente volver a la figura, concretamente a la neofiguración, en la que algunos vieron un *pop art* checo (lo cual, por supuesto, es completamente absurdo). Balcar buscó legítimamente una forma de expresar la realidad que le circundaba. En cada fase de su obra siempre fue reconocible esa búsqueda: un contenido de tipo intelectual con un gran sentido irónico, sin concesiones en la interpretación de temas críticos. Balcar fue uno de los pocos pintores y dibujantes que mostró la sociedad tal como era realmente y no tal como los artistas afines al régimen debían reflejarla. La obra *Dekret* [Decreto] [cat. 79] –como sucede a menudo en Balcar– es el relato concreto de una experiencia auténtica: el comunicado oficial que le informaba de que el apartamento por el que había luchado no le sería adjudicado. La expresión infernal y una caligrafía de tipo kafkiana señalan el verdadero carácter del burocratizado mundo socialista, entonces, por supuesto, sin “rostro humano”. ¿Se trata de abstracción, de letrismo, de un auténtico realismo temático o del intento desesperado del artista por poner un espejo ante un sistema en el que el ser humano no encajaba y del que no podía esperar comprensión alguna? Balcar, como artista, intentó en esta obra expresar su perplejidad ante el mundo real. Por tanto fue de lo más genuino; y, entre otras cosas, de eso trata el arte.

fig. 12. Jan Hendrych. *Klavířista I* [El pianista I], 1961. Colección particular



# La fotografía abstracta e informalista

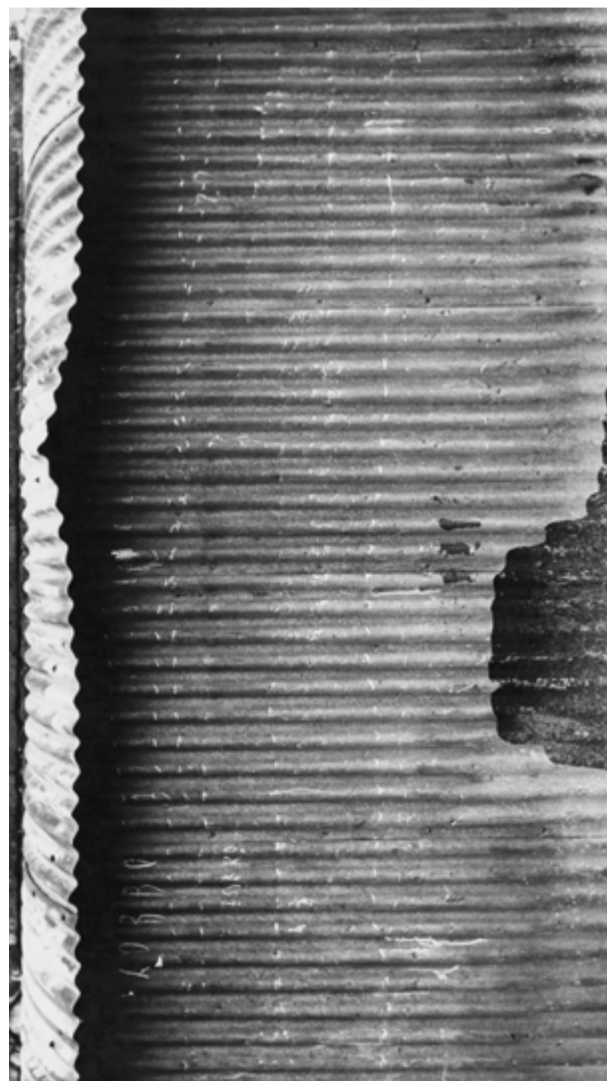
El informalismo checo en fotografía no es un asunto marginal ni nació porque casualmente una serie de fotógrafos viera los catálogos de las exposiciones realizadas en museos de Occidente y se dejara inspirar por ellos. Sobre su nacimiento, podemos decir que se trata de la mirada que el fotógrafo, como un poeta intelectual, tiene sobre un mundo deteriorado e inútil, destruido y sin embargo internamente cerrado, hecho de objetos que en sí mismos tienen una poética convincente o, incluso, una belleza convulsa, aunque esta solo era apreciada por aquellos en quienes había un sustrato surrealista (Reichmann, Medková, Nožička). Probablemente se trate de una especie de segunda fase ligada al descubrimiento de la belleza de las casas de los suburbios, los muros desportillados y el ambiente apagado de la época de la creación del Grupo 42, es decir, de los años de la guerra. Sin duda también tuvieron un rol iniciático las ruinas dejadas por la guerra, tal como las experimentaba –y hermosas, como las consideraba– Vladimír Boudník o, precisamente, Vilém Reichmann, que tematizó la belleza civil en la serie *Raněné město* [La ciudad herida]. Por supuesto, el informalismo en la fotografía, que es un medio que tradicionalmente ha documentado lo real, fue una categoría artística que se alzó en oposición a la sencillez establecida y “correctamente” entendida por todos, propia del realismo socialista. No podía haber un contraste mayor que el que existía entre el realismo figurativo, “de postal”, por un lado, y la realidad fotografiada sin ningún indicio crítico para el espectador, por otro. ¿Por qué algo destruido y abandonado tenía que ser interesante (¡o incluso bello!)? Algo que, además, en esencia, no tenía finalidad alguna y que era, ante todo, intencionadamente abstracto y por tanto inútil. La fotografía abstracta, en nuestro caso informalista, fue una bofetada a la política cultural de la Checoslovaquia socialista y sus esfuerzos por crear únicamente arte optimista, inmediatamente reconocible, fácilmente comprensible y sin un solo vestigio de crítica. Paradójicamente, resultó, sin embargo, mucho más sencillo exponer este tipo de fotografía que un cuadro abstracto pintado (aunque esto se aplique más bien a los años sesenta, puesto que los cincuenta fueron de una censura rigurosa y sistemática).

Los censores culturales estaban preparados para buscar en la fotografía discursos críticos antisocialistas de carácter realista, es decir, aquello que para el espectador pudiera ser un testimonio inmediato, pero en la cuestión paisajística iban a tientas. El censor cultural era escogido por su perfil político y no por su capacidad para entender el arte. Tenía la obligación de des-

cartar aquello que no entendía. Sin embargo, frente a una fotografía o la portada abstracta de un libro –que de hecho fue una categoría artística prominente, poderosa y “oculta” en la Checoslovaquia socialista– podría agitar la mano y decir: “solo es un dibujo, y esto solo la fotografía de algo que ni siquiera se puede reconocer. Que hagan el ridículo”. En este contexto no se puede obviar que es precisamente en esta época cuando se empieza a debatir oficialmente sobre si la fotografía era un arte o no.

El mayor de esta pléyade de creadores de fotografías en blanco y negro, desde el lado opuesto al optimismo reluciente de un país cuya libertad estaba estancada, fue Vilém Reichmann. En los años treinta, aún dibujante y caricaturista de vanguardia, y en los años cuarenta, surrealista, poeta y fotógrafo, lo que fue durante el resto de su vida. Reichmann trabajaba en series; hemos escogido la titulada *Kouzla* [Hechizos], de la que presentamos dos fotografías. En la primera, *Podzim* [Otoño] [cat. 43], se ve la mera iluminación de una pared real en un jardín desarreglado con sillas metálicas inservibles; en la segunda, *Plodící plot* [La valla engendradora] [cat. 30], vemos un espacio vallado cubierto por dibujos infantiles. La propia valla fue levantada con viejas tablas sobre las que hay restos de letras puestas del revés, carentes ya de sentido; una pera, una manzana, un corazón, algunas cuentas, pequeñas figuras, nombres... en resumen, lo que suele haber en las paredes pintadas por niños. La poética de esta foto es manifiesta, aunque discreta. Quizá podríamos incluso considerar que se trata de una fotografía optimista y típica de la creación del fotógrafo y poeta Reichmann. En contraste, en *Podzim* suenan acordes menores. Parece que el jardín en el que Vilém Reichmann encontró esta triste escenografía ya no tenía función alguna; en la foto todo está difuminado, agrietado, destruido, de manera parecida a las pinturas de Pompeya. Si tenemos en cuenta que todo es parte de una casa en la que viven personas, no es posible evitar pensar en la discrepancia entre la vida, el ambiente muerto y el futuro sin perspectivas de aquel momento. Los contemporáneos saben que esos cuadros “encontrados” eran una parte integral de la realidad socialista. No había dinero para arreglar las casas ni voluntad de hacerlo y, si la hubiera habido, sus habitantes tampoco debían exhibirse reparando propiedades.

Emila Medková pasó del surrealismo al informalismo con poso surreal. En los años cuarenta fue miembro del grupo surrealista creado alrededor de Karel Teige y, tras la muerte de este en 1951, pasó a ser miembro del grupo reunido en torno a Vratislav Effenberger. Buscaba mayoritariamente sus motivos



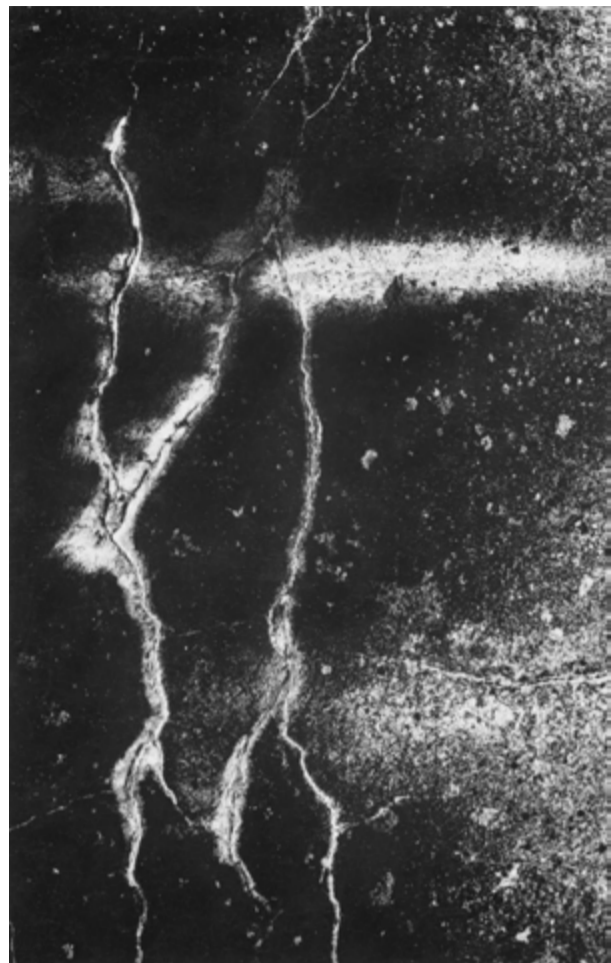
en las paredes desconchadas de las casas, como vemos en *Slunce v Liliové ulici* [Sol en la calle Liliová] [cat. 66], *Tvář* [Rostro] [cat. 65] o *Zorro* [fig. 13]; pero también en puertas de madera marcadas por el tiempo, como en *Zámek* [Cerrojo] [cat. 27]. Medková ponía a sus fotografías títulos descriptivos, por asociación, y no poéticos como Reichmann, pero ello no afecta a la fuerza de las imágenes. Al contrario, quizá incluso refuerza el sentido surrealista. Sus trabajos, sus motivos, son sencillos, nada espectaculares, y dejan al espectador que, con ayuda de sus propias asociaciones y fantasías, complete el contenido de la imagen, sin que le importe que ya haya sido titulada por la autora.

Un descubrimiento realmente importante para la fotografía checa y europea son las obras de Alois Nožička. Nožička venía del surrealismo y admiraba la música contemporánea de Arnold Schönberg, Karlheinz Stockhausen y György Ligeti. Para él fue determinante su amistad con el surrealista Milan Nádvořník. Al principio fotografiaba muros, pero después de comprobar que no era el único, volvió el objetivo hacia el suelo y empezó a fotografiar únicamente motivos tomados de vertederos y almacenes. Para sus series fotográficas solía usar versos de los poemas de Nádvořník. Una de las últimas composiciones verticales (que surgió de un muro), fue *Asfaltová partitura* [Partitura de asfalto] [cat. 82], una serie de fotografías dispuestas sobre papel, bellas como la moderna música de Stockhausen. A veces, por motivos compositivos, giraba 180 grados la fotografía, de manera que en algunas imágenes la pintura parece chorreado hacia arriba. Las fotografías de Nožička no siempre tienen la ambición de ser únicamente imágenes informalistas. Su base surrealista, de la que jamás prescindió, le ayudó a encontrar y nombrar las cosas desde lo absurdo y lo cruel y llegar hasta una belleza convulsa, como la que valoraban los propios surrealistas; podemos considerar así la triada *Drobeček* [Migaja] [cat. 32], en la que une una forma embrionaria con una atmósfera de tintes funerarios. Y, quizá todavía más, su serie de siete partes „*Co byste řekli a utekli*“ [“Lo que diría y huiría”] [cat. 33], que evoca pensamientos eróticos hipernfriados. Nožička tilda su obra de “komplementární svědectví” [testimonio complementario], es decir, de añadido, de comentario plástico a los desperdicios de nuestra civilización, en los que esta no se fija aunque existencialmente sean parte de ella.

Mientras que los pintores y escultores del informalismo checo tenían en su gran mayoría preparación académica, recibida en alguna de las academias artísticas, y estaban influidos por el funcionamiento de la escuela, por los profesores, por el intercambio de información sobre arte (lo que les permitía construirse una opinión más o menos “fundada”), el caso de los fotógrafos era distinto. Los que se inclinaron hacia la abstracción generalmente provenían de una disciplina completamente distinta; fueran pintores o escultores, habían descubierto la cámara de fotos y les divertía encontrar con su ayuda lo que ellos no podían crear, por cualquiera que fuera el motivo.

Čestmír Krátký, etnólogo y amigo de Jan Koblasa, era un especialista en literatura, y a menudo encontraba motivos abstractos que “identificaba” inmediatamente como literarios, científicos o históricos: Ubú rey, Casiopea, Orfeo, San Sebastián. Para titular sus obras con frecuencia usaba el latín. Krátký, en tanto que escéptico e irónico, confería una nueva dimensión a sus fotografías. Todo lo serio podía ser a la vez ridículo; en lo positivo y optimista encontraba también lo desolado e inútil, que para él era uno de los atributos capitales del ser. La serie *Circuli mortui* / *Mrtvé kruhy*

fig. 13. Emila Medková. *Zorro*, 1962. Colección Dietmar Siegert



[Circuli mortui / Círculos muertos] [cat. 64] habla de los caprichos del ciclo eterno. En Krátký, al igual que en otros artistas, el círculo perfecto –motivo que aún hoy tiene un papel importante en la fotografía checa– es alterado, destruido; es casi irreconocible, no llega al final, pero siempre es testimonio, seguramente no de sus cualidades originales, sino de las nuevas propiedades alcanzadas en el estadio de inutilidad. De forma parecida a Nožička, Krátký encontraba sus motivos en almacenes y, al dotarlos de un título engarzado en un contexto literario, los despertaba a una nueva vida. En 1964, el año más productivo de sus solo diez años de trayectoria fotográfica, realizó una serie entera de fotografías abstractas, puede decirse informalistas. Todas son sin título de 1964 [fig. 14], es decir, sin un

nombre, y sin excepción están colocadas sobre estructuras halladas mayoritariamente en los muros. Lo interesante es que tienen un efecto muy delicado, como una filigrana: las formas se entrelazan de manera casi etérea, venas, líneas, y sin embargo no tienen la ambición de representar algo que haga dar gritos de júbilo a los transeúntes: se trata de pura abstracción. Krátký definía su actividad fotográfica –y por tanto artística– con las palabras: “Je to tvorba jako pokus o existenci” [Es creación en tanto que intento de existencia]<sup>4</sup>.

Las fotografías de Jan Kubíček tienen un carácter completamente distinto. También él buscaba una estructura, pero esta a menudo se expresaba, por ejemplo, por medio del lettrismo –como en *Rozrušená stěna se znaky* [Pared deteriorada con signos] [cat. 68]–, res-

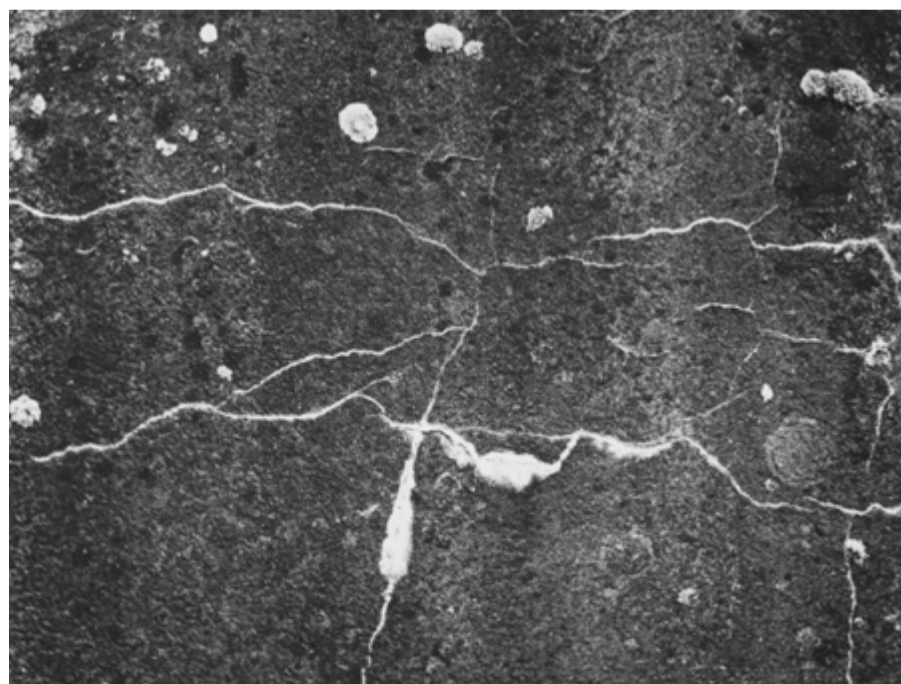


fig. 14. Čestmír Krátký.  
Sin título, 1964.  
Colección Dietmar Siegert

Abajo: fig. 15. Ivo Přeček.  
*Strom č. 2* [Árbol n.º 2], 1963.  
 Colección particular

Derecha, abajo: fig. 16. Ivo Přeček.  
*Terra inkognita / Neznámá krajina*  
 [Terra incognita / Paisaje desconocido],  
 1965. Colección Dietmar Siegert

Derecha, arriba: fig. 17. Ivo Přeček.  
*Pracovní tabule II* [Tabla de trabajo II],  
 1965. Colección Dietmar Siegert



pondiendo al que sería su programa artístico a partir de 1962. El signo en sí era importante, como se aprecia por ejemplo en *Zed's číslem 11* [Pared con número 11] [cat. 156]. Lo determinante no era de qué se trataba en realidad; lo importante para Kubíček era precisamente el conjunto, aunque también las cualidades artísticas y de contenido del modelo encontrado y escogido: cuántas veces el revoque había sido corrompido de forma tan convincentemente interesante por el tiempo, que ya tenía un efecto artístico de espíritu informalista (*Zed' a čas* [La pared y el tiempo]) [cat. 28]. No siempre debía tratarse de la fachada de un edificio. El artista a menudo encontraba motivos en las vallas de madera con restos de carteles, es decir auténticos *décollage* (*Dekoláž EN* [Décollage EN]) [cat. 147], que sin embargo habían sido creados de forma espontánea y no artificial, como los de Mimmo Rotella. De su mano también nacieron en el taller cuadros-objeto de carácter similar. Fue el signo precisamente el que, al final, le llevó a los cuadros constructivistas, en los que separaba sistemáticamente unidades y elementos y los colocaba metódicamente y según reglas exactas.

El último de los fotógrafos que quisiera tratar es Ivo Přeček, que nació y pasó toda su vida en Olomouc (en la región de Moravia). No tenía ninguna clase de



preparación artística, pero llegó a dominar la fotografía como autodidacta. Junto con Vilém Reichmann era miembro del grupo DOFO. Al principio le atrajo el surrealismo, que poetizó igual que muchos otros artistas checos, especialmente fotógrafos. Más adelante, entre 1961 y 1965, pasó a la abstracción. En su laboratorio manipulaba la naturaleza física, como vemos aquí en *Strom č. 2* [Árbol n.º 2] [fig. 15], de tal manera que solo quedaba la estructura del objeto original. Přeček trabajaba las fotografías en su taller, donde las transformaba por medios químicos y lumínicos, por ejemplo *Terra inkognita / Neznámá krajina* [Terra incognita / Paisaje desconocido] [fig. 16]. Otras veces encontraba cuadros/entornos que respondían a su intención poetizadora en la fábrica en la que trabajaba por entonces, como vemos en *Pracovní tabule II* [Tabla de trabajo II] [fig. 17]. Aludía así a la necesidad natural de los obreros de usar las paredes como pizarras y llamaba la atención sobre acontecimientos particulares.

\*\*\*

El arte abstracto, tal como se desarrolló en cada uno de los países de la Europa de la postguerra, se distinguía siempre en algo, pero seguía siendo arte abstracto. Es irrelevante si se le llamaba "informalismo", "tachismo" o "expresionismo abstracto", si era una abstracción lírica con toques de caligrafía oriental o si eran obras monocromas: todo se convirtió en parte de una ola de liberación del pasado, incluido el artístico, que precisamente era muy necesaria, porque el pasado había estado marcado por las doctrinas del nacionalsocialismo y del realismo socialista. El informalismo checo, junto con el polaco, fue el más vigoroso de los que tuvieron lugar entre todos los países que habían quedado tras el telón de acero. Por esta razón, principalmente, las relaciones entre ambos países fueron profundas.

Lo específico de cada tradición abstracta lo daba la medida de la represión, la fuerza de voluntad de los artistas y su valentía personal. Aunque todos los protagonistas de la abstracción de la postguerra (especialmente los de finales de los cincuenta y principios de los sesenta) trabajaban en secreto y no podían poner a la venta sus obras, lo que significa que tenían que vivir de otra cosa, surgieron tal cantidad de obras que tras la

# INFORMALISTAS CHECOS: QUIÉN ES QUIÉN

**Jiří Balcar** (1929-1968), pintor, grabador, dibujante, ilustrador y diseñador de carteles y cubiertas de libros. Sin duda es una de las mayores personalidades artísticas checas del final de los cincuenta y de los sesenta. Fue uno de los pocos artistas que reflejaron críticamente en su obra el estado de la sociedad checoslovaca. Creó gran cantidad de pinturas y grabados; sus carteles de películas están entre los mejores de su época.

**Jan Koblasa** (1932), escultor, pintor, grabador, ilustrador, escenógrafo, poeta y escritor. Fue miembro fundador de los grupos Konfrontace y Šmidrové. Si bien era escultor, en los años cincuenta inició su carrera como pintor informalista. En los años sesenta volvió a la escultura. Encontramos sus obras en museos y galerías así como en espacios públicos de todo el mundo. Ha escrito tres libros de memorias: *Záznamy z let padesátých a šedesátých* [Notas de los años cincuenta y sesenta] (2002), *Emigrace - vstávání z mrtvých se živým nedaří* [Emigración: los vivos no pueden levantarse de entre los muertos] (2011) y *Konec exilu - cizinec mezi svými* [Fin del exilio: extranjero entre los míos] (2014). Desde 1968 vive en Hamburgo.

**Jan Kotík** (1916-2002), pintor, dibujante, grabador y teórico. Trabajaba con arte usado. Fue miembro del grupo parasurrealista Skupina 42. Sus figuraciones expresivas de los años cincuenta pasaron a la abstracción expresiva al final de la década. En los años sesenta se centró en la espacialidad del cuadro y en la búsqueda de nuevas superficies pictóricas no ortogonales. Hacia el final de su carrera como pintor, sus obras se convirtieron en cuadros-objeto a menudo tridimensionales.

**Čestmír Krátký** (1932), estudió Etnografía e Historia del Arte en la Universidad Carolina de Praga. Desde 1960 trabajó como conservador en la Galería Regional de Liberec. Empezó a fotografiar en 1953 con Karel Plicka pero se dedicó sistemáticamente a la fotografía artística a partir de 1959 tras conocer al escultor Jan Koblasa. En los años sesenta escribió sobre fotografía; sus textos se encuentran entre los más críticos y ambiciosos de su época. Con una breve producción, se mueve entre

la abstracción narrativa con tendencia al absurdo y un esfuerzo por la comprensión del mundo poco convencional –marcada por la literatura, el surrealismo y el conocimiento de culturas no europeas–. Dejó de fotografiar al obtener en 1968 el permiso para emigrar (EE. UU. y México). Posteriormente se dedicó en exclusiva a su profesión original, la etnografía. Desde 1995 vive en Praga.

**Jan Kubíček** (1927-2013), pintor, grabador, creador de carteles y fotógrafo. Fue un importante representante de la geometría abstracta. Su pintura abstracta expresiva de los años cincuenta evolucionó hacia cuadros más estereotípicos, de naturaleza material. En los primeros años de la década de los sesenta empezó a priorizar las letras y pasó al arte concreto, practicando la variación de formas geométricas con las que creaba sistemas. Sus fotografías de principios de los años sesenta reflejan su obra pictórica: informalismo, letras y símbolos.

**Pavla Mautnerová** (1919-2001), pintora. En 1965 emigró a Viena, y más adelante vivió entre Israel y Viena. Su pintura completamente abstracta, mayoritariamente monocroma, destaca por su gran carga espiritual. Se inspiraba en el Viejo y el Nuevo Testamento, los motivos judíos y la mitología cristiana.

**Emila Medková** (1928-1985), es una de las más notables fotógrafas de Checoslovaquia. Partía del surrealismo pero también encontró motivos, sobre todo en el paso de los cincuenta a los sesenta, en paredes y muros. Estuvo casada con el reconocido pintor surrealista Mikuláš Medek y fue miembro del grupo surrealista de Teige, así como posteriormente del de Effenberger.

**Pavel Nešleha** (1937-2003), pintor, dibujante, grabador y fotógrafo. Empezó como pintor informalista, pero a mediados de los años sesenta se reorientó hacia la figuración para finalmente expresarse por medio de cuadros e instalaciones poderosamente expresivas y catastrofistas en las que otorgaba un nuevo valor al mundo y a su época.

**Alois Nožička** (1934), es uno de los pocos fotógrafos que, ahora casi olvidados, a finales de los años cincuenta y en la primera mitad de los sesenta

crearon obras abstractas y de condición surrealista. El discurso visual de Nožička es realmente único; los motivos que encontró a partir de 1960 vienen casi sin salvedad de basureros y almacenes. Sus fotografías muestran una belleza convulsa cargada de un fuerte erotismo. Nožička es mucho más conocido en los círculos surrealistas occidentales que en el entorno checo. Sus fotografías han sido reproducidas frecuentemente en libros y revistas, sobre todo de origen extranjero. Es uno de los creadores más originales de la segunda mitad del siglo XX que, no obstante, ha permanecido fiel a sus motivos incluso en los últimos años, con la única diferencia de que actualmente utiliza el color y la tecnología informática.

**Ludmila Padrtová** (1931), pintora, dibujante y fotógrafa. Autodidacta. Por influencia de su marido, el conocido teórico del arte Jiří Padrta, fue, a mediados de los cincuenta, una de las primeras artistas en pintar y dibujar de manera abstracta, al estilo del tachismo y la abstracción lírica. Aunque sus obras eran sumamente maduras y artísticamente convincentes, en 1960 dejó de pintar y no volvió a hacerlo hasta el año 2011.

**Vilém Reichmann** (1908-1991), caricaturista, dibujante, poeta y fotógrafo, es una leyenda de la fotografía para varias generaciones. En los años cuarenta fue miembro del grupo surrealista Skupina Ra y a finales de los cincuenta fundó el grupo de fotografía DOFO. En su trayectoria fueron fundamentales el surrealismo y la poesía. Organizó sus fotografías en ciclos. En una fase posterior se dedicó a la macrofotografía y halló nuevas técnicas fotográficas. Pero su visión artística no cambió: continuó siendo un fotógrafo que poetizaba todo lo que encontraba a su alrededor.

**Jiří Valenta** (1936-1991), eminente pintor informalista checo y protagonista de las llamadas *Confrontaciones*. Tras abandonar Checoslovaquia en 1968, continuó en su línea creativa, pero no consiguió incorporarse a la escena galerista alemana. En 1975 deja de pintar y empieza a fotografiar privadamente, pero no expone su trabajo y lo deja en forma de diapositivas. Muere en Colonia de una funesta enfermedad.

caída del telón de acero fue posible organizar exposiciones realmente extensas y representativas<sup>5</sup>.

La fase productiva de una de las formas de arte abstracto, el informalismo, se cerró en Chequia en los años 1964-65. El motivo fue el mayor grado de libertad que habían logrado los artistas, pero también la relación general de la sociedad (los Beatles, la revolución sexual, las revueltas estudiantiles o la Primavera de Praga), hasta entonces fuertemente politizada. Muchos artistas evitaron la política, pero apenas había quien la pudiera ignorar del todo. Los más osados criticaron el sistema con su arte, aunque fuera de manera velada y alegórica. Exponer libremente en los años sesenta fue prácticamente imposible y, tras la ocupación de los ejércitos de los países amigos del Pacto de Varsovia bajo la dirección de la Unión Soviética en esa década, se produjo una prohibición estricta durante una generación entera. Pero la mayoría de artistas trabajaron ya con nuevas intenciones y el informalismo se convirtió en un asunto superado. De las tendencias abstractas solo quedó su rama geométrica, que, aunque tampoco pudo ser expuesta en los años del totalitarismo, fue muy prolífica, e incluso sigue viva desarrollándose hoy.

## NOTAS

1. "Konfrontace I. sdružila několik umělců nejmladší generace, kteří pocítili skutečnost zcela nově, kvalitativně odlišně, a kteří se ve snaze realizovat svůj nový životní pocit v uměleckém díle spojili k jakémusi „kolektivnímu“ řešení daného problému, jež se podařilo každému z nich vyslovit na základě individuálních dispozic z jiného zorného úhlu. Podobu tohoto nového životního pocitu určil katastrofický charakter dnešního stádia společenského vývoje, spojený s naprostou devalvací hodnot, ztrátou všech starých jistot a nedostatkem jistot nových, noetickou skepsí a relativismem poznání, které u člověka vyvolávají složité komplex psychických stavů, v nichž hraje dominantní roli pocitu opuštěnosti a samoty, strachu, nejistoty, vykořeněnosti a metafyzické úzkosti. Intenzita tohoto životního pocitu je stupňována četnými vedlejšími faktory specifickými pro naše prostředí, jejichž naléhavost v nemalé míře přispěla k formování podoby vystavených děl. Avšak aby mohly být vyjádřeny nové psychické obsahy, se kterými se v českém umění, kromě obrazů Medkových, setkáváme poprvé, bylo třeba nalézt materiál a formu, která by je přijala a sama k nim byla ve vnitřním vztahu. Její postupnou změnu si vynutila vyvíjející se citová a myšlenková náplň obrazu a k maximu výrazovosti byla přivedena infiltrací některých cizích elementů, jež byly vzápětí přehodnoceny a často uvedeny i do nových souvislostí". František Šmejkal, *Konfrontace I/1960*. Texto mecanografiado del catálogo no publicado, del legado de F. Šmejkal.

2. Todos los cuadros y esculturas que se mencionan en el texto los he interpretado a fondo en mi libro *Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let* [El arte es abstracción. La cultura visual checa de los años 60] [cat. expo.]. Praga: Kant, 2003. Traducido al inglés y al alemán respectivamente como *Art is Abstraction. Czech Visual Culture of the Sixties* y *Kunst ist Abstraktion. Die tschechische visuelle Kultur der 60er Jahre*, ambas por Kant en 2003.

3. Pavel Nešleha prestó unas treinta obras de la primera mitad de los años sesenta para la realización de una película y nunca le fueron devueltas, lo cual, por supuesto, representó una enorme pérdida. Después de este golpe traumático, Nešleha cambió de estilo y pasó a una figuración catastróficamente armónica.

4. Zdenek Primus (ed.), *Čestmír Krátký - Tvorba jako pokus o existenci - Art as an attempt at existence* [Čestmír Krátký - La creación en tanto que intento de existencia]. Praga: Kant, 2007. Con textos en checo e inglés.

5. Mahulena Nešlehová (ed.), *Průkopníci abstrakce z let 1957-1964* [Informalismo checo: los precursores de la abstracción entre 1957 y 1964] [cat. expo.]. Praga: Galerie hlavního města, 1991; Marie Judlová, *Ohniska znovuzrození. České umění 1956-1963* [Focos de regeneración. Arte checo 1956-1963]. Praga: Galerie hlavního města Prahy, 1994; Primus, *op. cit.* [nota 2].



---

# Dueto entre el artista y la materia.

Jean Dubuffet,  
“Dueto”, texto extraído de  
“Prospecto y demás escritos” [1967], en  
*El hombre de la calle ante la obra de arte.*  
Madrid: Debate, 1992, p. 23.  
Traducción de Cari Baena

---

Cada cual debe hablar libre. Franca y claramente su propio lenguaje. Hay que dejar que esos azares propios del material que vamos a utilizar se manifiesten y actúen: ese óleo que chorrea, ese pincel poco empapado de color que deja una huella imprecisa, ese trazo que cae justo al lado del sitio exacto que pretendía el artista, el que tiembla y que, en vez de ser vertical, se inclina al lado de la escritura, el que comienza pesadamente y se debilita cuando el pincel descarga su color... impedir esos azares privaría a la obra de toda su vitalidad.

---

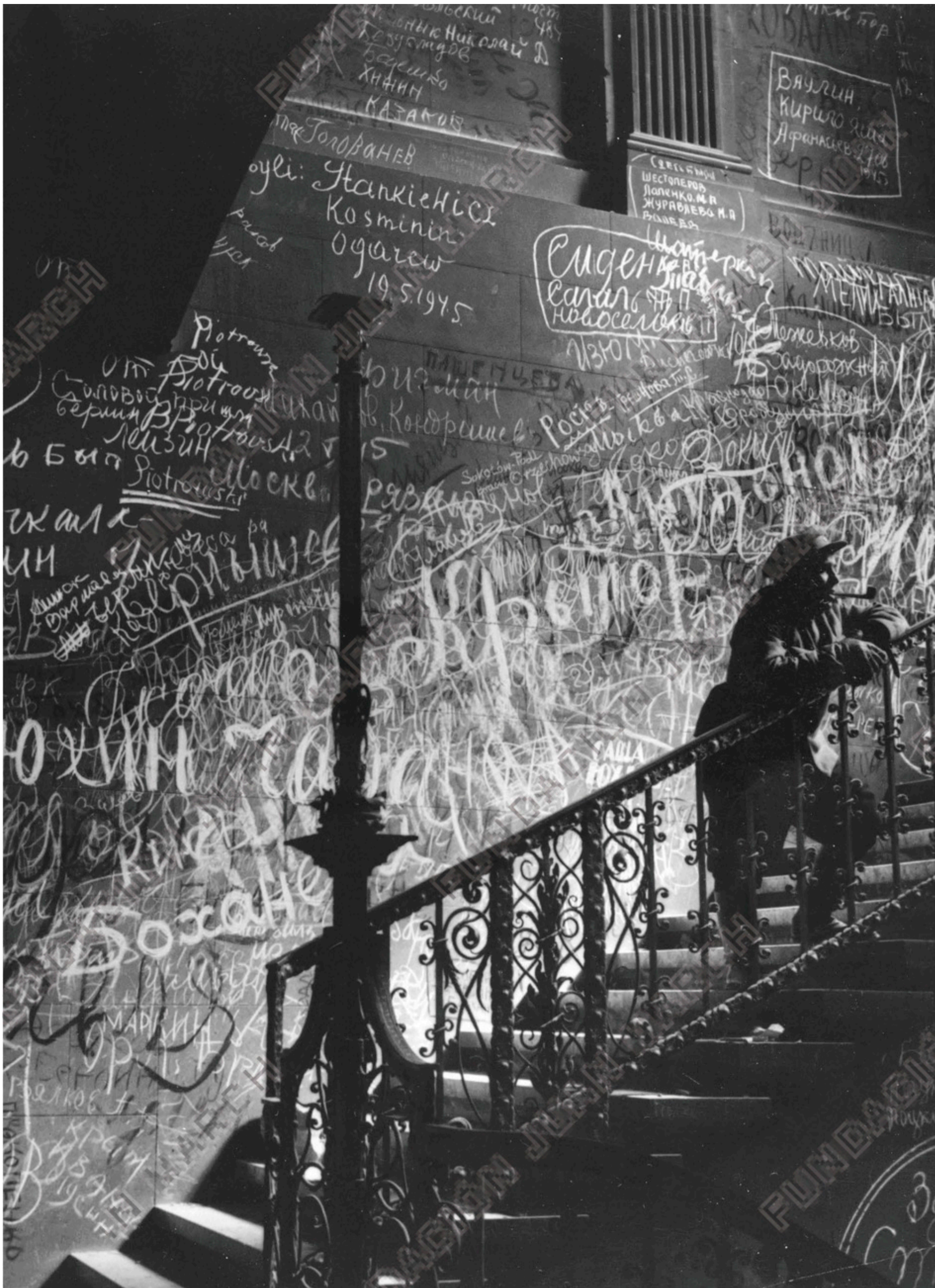


fig. 1.  
Soldado ruso en el interior del Reichstag rodeado de las pintadas y los grafitis dejados por sus compañeros. Berlín, c. mayo de 1945

# DESPUÉS DEL 45

## BREVE INFORME DE LA POSTGUERRA EUROPEA

1945 fue el año cero para la paz en una Europa destruida que aún viviría durante muchos años a la intemperie de la Guerra Fría.

*JULIO CRESPO MACLENNAN*

*viene de portada*

Europeos en su conjunto tuvieron que hacer grandes esfuerzos por refundar su civilización. En 1945 finalizó la guerra más destructiva de la historia de la humanidad, que constituyó todo un paradigma de la capacidad autodestructiva del ser humano. Dio paso a una nueva era que iba a tener un significado muy especial en la historia de Europa por varias razones; en primer lugar porque a partir de entonces Europa dejó definitivamente de dominar el mundo; en segundo porque los europeos en su conjunto tuvieron que hacer grandes esfuerzos por refundar su civilización. 1945 fue descrito como el “Stunde Null” [año cero]<sup>1</sup>, en el que al fin reinó la paz y comenzó la reedificación de todo lo que la guerra había destruido; los ciudadanos comenzaron a reconstruir sus vidas, a superar el luto por los fallecidos y sus heridas empezaron a cicatrizar. Fue una época de dolor pero también de alivio y de esperanza, y de grandes recompensas a juzgar por los cambios experimentados desde los años cuarenta a los sesenta.

Tras los convulsos años de la guerra llegaría la paz, pero lo haría con muchos condicionantes. Surgió una Europa dividida entre los países del Este, dominados por la Unión Soviética, y los de la mitad occidental, que defendían la democracia liberal y la economía de mercado. Europa reapareció como el escenario principal de un nuevo enfrentamiento global entre el comunismo y el capitalismo, solo que esta vez las potencias se amenazaban con armas nucleares. Ello dio paso a un nuevo tipo de guerra que se conocería como “Guerra Fría”, y los europeos comenzaron a vivir bajo la amenaza de una tercera guerra mundial.

La inmediata postguerra fue ante todo un período de luto. La Segunda Guerra Mundial fue aún más destructiva que la Primera y llevó más lejos aún el concepto de “guerra total”, en el que tanto la población civil como los militares morían como consecuencia de la contienda. Unos cuarenta millones de personas perdieron la vida: Rusia perdió más de veintisiete millones, Alemania cerca de siete millones, Polonia seis millones, y las cifras de muertes en Francia, Reino Unido e Italia fueron también apabullantes.

Entre los muertos cabe destacar a las víctimas del holocausto. La Segunda Guerra Mundial siempre estará asociada al inhumano propósito de Hitler y los

nazis de exterminar a los judíos en Europa. En torno a seis millones de judíos fallecieron; los nazis estuvieron muy cerca de lograr su propósito en algunas zonas ocupadas<sup>2</sup>. En Varsovia, por ejemplo, cerca de un tercio de la población era judía antes de la guerra, sin embargo en 1945 solo quedaban doscientos supervivientes<sup>3</sup>. La liberación de los campos de concentración y los juicios de Núremberg permitieron al mundo entero conocer en detalle el horror del holocausto y la barbarie de los nazis y sus colaboradores. Uno de los principales desafíos para los alemanes durante la postguerra fue aprender a vivir con el cargo de conciencia de pertenecer al país que había llevado a cabo un genocidio de tal magnitud.

Desgraciadamente, el antisemitismo no terminó con la derrota de los nazis. En Polonia, Checoslovaquia y Rumanía, muchos de sus ciudadanos aprovecharon el caos predominante en el año 1945 para acabar con los judíos liberados de los campos de concentración. Muchos supervivientes de la guerra perdieron la vida en 1945 en revanchas y ajustes de cuentas. En Francia por ejemplo más de veinte mil colaboracionistas fueron asesinados ese año<sup>4</sup>. En Italia los partisanos hicieron una limpieza similar de fascistas. A ello se sumaban las venganzas por innumerables razones que iban más allá de las cuestiones políticas. Otra cifra abrumadora es la de violaciones por las tropas soviéticas en Alemania.

Con todo, la imagen más estrechamente asociada a la postguerra es la de las ruinas y la destrucción física. La ciudad de Dresde ofrece una de las escenas más impresionantes del efecto destructor de las bombas, pero otras doce grandes poblaciones alemanas, incluida Berlín, muestran panoramas igualmente desoladores [fig. 1-2]. En lugares como Minsk, Kiev y también Varsovia era difícil encontrar un edificio no dañado. Enclaves de la costa francesa como Le Havre o Caen se vieron seriamente afectados, y lo mismo ocurrió con Coventry o varias ciudades industriales del Reino Unido. Por fortuna ciudades monumentales como Roma, París, Praga o Venecia, fueron respetadas, pero indudablemente siglos de arquitectura y cultura asociados a tantos edificios y barrios europeos se perdieron para siempre.



fig. 2. William Vandivert.  
Vista aérea de Berlín bombardeado,  
julio de 1945

A la destrucción urbana se sumaba la de las infraestructuras para el transporte, de manera que ante la dificultad para moverse con un mínimo de rapidez y seguridad por carreteras o ferrocarril, gran parte de la población se vio obligada a volver a utilizar el carro de caballos, el burro o simplemente a desplazarse a pie.

Pero sin duda una de las experiencias más dramáticas asociadas a la postguerra fue el hambre, lamentablemente una experiencia compartida sin excepción por todos los pueblos de Europa. El café y el azúcar escasearon durante toda la década de los cuarenta, al igual que otros productos básicos como las patatas y el aceite de oliva [fig. 3]. Solo una pequeña minoría con medios para comprar en el mercado negro evitaba tener que usar las cartillas de racionamiento que en muchos países no iban a desaparecer hasta comienzos de los años cincuenta. Las colas de ciudadanos a la espera de recibir su exigua ración diaria de alimentos es otra de las imágenes de esta sombría época que ha quedado grabada para siempre en la memoria colectiva [fig. 4].

La Segunda Guerra Mundial provocó algunos de los mayores movimientos de población jamás vistos. Al final de la guerra Alemania tenía casi ocho millones de obreros forzados que habían sido traídos de todos los rincones de Europa para trabajar en las fábricas y granjas alemanas<sup>5</sup>. Tras la guerra todos los que habían sido forzados a abandonar su país de origen emprendieron el camino de vuelta [fig. 5].

La mayoría de los gobiernos europeos aprovechó el fin de la guerra para saldar definitivamente deudas históricas mediante la expulsión de extranjeros y la imposición de un proceso de homogeneización de la población. Por ejemplo las autoridades soviéticas im-

pusieron un intercambio de población entre Ucrania y Polonia por el que un millón de polacos fueron expulsados del que había sido su hogar en Ucrania mientras que medio millón de ucranianos tuvieron que emigrar de Polonia a la Unión Soviética. Bulgaria transfirió ciento sesenta mil turcos a Turquía; Checoslovaquia llegó a un acuerdo con Hungría para intercambiar ciento veinte mil eslovacos que vivían en Hungría por un número equivalente de húngaros<sup>6</sup>. Como consecuencia del deseo generalizado de castigar a Alemania, las comunidades de habla alemana fueron expulsadas de Hungría, Checoslovaquia, Polonia, los países del Báltico y la zona occidental de la Unión Soviética. El presidente checoslovaco Edvard Beneš anunció en 1945 que había decidido “solucionar el problema alemán en nuestra república de una vez por todas”<sup>7</sup>: poco después cerca de tres millones de alemanes fueron expulsados de los Sudetes.

A partir de 1945 hubo un proceso de renacionalización en Europa. Salvo excepciones como Yugoslavia, las naciones de Europa comenzaron a ser más homogéneas que nunca desde el punto de vista étnico y lingüístico. Los estados se cerraron en sí mismos reduciendo al mínimo los intercambios de productos, ideas y personas que habían sido tan importantes para el continente. En la Europa de comienzos del siglo XX –ese mundo que tanto añoraba Stefan Zweig en sus memorias– era posible viajar de Lisboa a Varsovia o de Dublín a Atenas sin mostrar un solo documento de identidad. Pero la Europa sin fronteras desapareció en 1914; a partir de entonces los controles fronterizos se volvieron muy estrictos y la desconfianza entre naciones iba a hacer cada vez más difícil para los europeos viajar por su continente. La heterogénea sociedad eu-

ropea se había cerrado, y abrirla de nuevo iba a exigir mucho tiempo y esfuerzo.

La guerra había hecho posible una alianza entre las democracias occidentales con el primer régimen comunista con el fin de derrotar a los enemigos comunes, que eran el nazismo y el fascismo. Sin embargo, esta alianza entre democracias liberales y el Estado que había proclamado la primera dictadura del proletariado, estaba condenada a finalizar una vez derrotada la Alemania de Hitler. Una de las principales razones del enfrentamiento fue la determinación de Stalin de establecer regímenes comunistas en todos los territorios conquistados por la Unión Soviética. Una triste paradoja es que la guerra que comenzó para defender a Polonia de la invasión nazi, acabó con la ocupación soviética de ese país. En 1946 Winston Churchill describió con la expresión “telón de acero” a la separación creada entre Europa occidental y oriental como consecuencia de la invasión soviética. Comenzaba así un conflicto que iba a tardar más de cuarenta años en solucionarse.

Mientras los gobiernos de Europa Occidental condenaban el avance del comunismo en la mitad oriental e intentaban frenarlo en países como Grecia e Italia, su avance parecía imparable. La Unión Soviética entraba en el mejor momento de su historia; la victoria final sobre el nazismo contribuyó notablemente a reforzar la tesis marxista de que el comunismo era una ideología superior que estaba inexorablemente destinada a expandirse por el mundo. Stalin, cuyo prestigio se revalorizó considerablemente tras la guerra, aprovechó con habilidad este momento de esplendor de la Unión Soviética y del régimen bolchevique para consolidar un imperio con el que ninguno de los zares se habría atrevido siquiera a soñar.



Izquierda: fig. 3. Alfred Eisenstaedt. Puesto de venta de aceite en el mercado negro. Roma, enero de 1947

Derecha, arriba: fig. 4. Colas de racionamiento para puestos de fruta y verdura, s.f.

Derecha, abajo: fig. 5. Refugiados alemanes bajan de un tren en Friedland para tratar de volver a casa. Friedland, Baja Sajonia, Alemania, c. 1945

Ante la consolidación de regímenes comunistas en Europa Oriental la relación con la mitad occidental del continente no hizo más que empeorar. En 1947 Estados Unidos lanzó el Plan Marshall, cuyo fin era ofrecer ayuda económica a los países afectados por la guerra. En un principio todo país europeo podía solicitar las ayudas (salvo España, debido a que los aliados consideraban al régimen de Franco como un producto del eje nazi-fascista). Sin embargo, la Unión Soviética se negó a participar en este plan y prohibió a los países del Este que se aprovecharan de él.

La decisión de Stalin de imponer un régimen comunista en la parte oriental de Alemania, ocupada por las tropas soviéticas, e impedir la reunificación de Alemania tensó la relación entre el Este y el Oeste hasta el punto de llevar de nuevo al continente al borde de la guerra. En 1948, ante el anuncio de las potencias aliadas de crear una Alemania Occidental independiente de la parte oriental, las autoridades soviéticas cortaron las líneas de abastecimiento entre ambas partes, dejando a Berlín Oriental aislado de Occidente. Ante la negativa soviética de permitir el acceso por tierra a Berlín Occidental, los gobiernos británico y estadounidense decidieron establecer un sistema de abastecimiento por vía aérea.

En 1949 doce países occidentales firmaron el Tratado del Atlántico Norte mediante el cual nacía la OTAN. Este era un acuerdo de defensa mutua claramente pensado con el fin de parar el avance soviético. Poco después comenzó el despliegue de bases americanas en Europa, que buscaba hacer frente a un posible ataque soviético. La Unión Soviética reaccionó creando una organización defensiva similar, el Pacto de Varsovia, que incluía a todos los regímenes comunistas de Europa Oriental. De esta forma Europa se convertía en el principal escenario de la que desde entonces se conocería como “Guerra Fría”, y los europeos de ambos lados tuvieron que acostumbrarse a vivir en ese ambiente de hostilidad entre los dos bloques<sup>8</sup>. La guerra era un fenómeno bien conocido para los europeos de aquella época, pero las nuevas circunstancias les situaban frente a un nuevo tipo de enfrentamiento basado en el hecho de que el enemigo tenía misiles nucleares apuntando a su territorio.

Las muertes, la destrucción física, el holocausto, la ruina económica, todo ello tuvo un impacto demoleedor sobre la conciencia colectiva europea, tanto para los ganadores como para los perdedores de la guerra. En los años siguientes a la postguerra Europa vivía el peor momento de su historia y, como consecuencia, la autoestima de los europeos se encontraba bajo mínimos. “En el plazo de cinco años hemos adquirido un formidable complejo de inferioridad”, escribió el filósofo Jean-Paul Sartre<sup>9</sup>. El hecho de que buena parte de los representantes del mundo de la cultura y de la ciencia que se habían exiliado en América optaran por no regresar a Europa tras el fin de la guerra es muy indicativo del malestar colectivo. Muchos sentían estar presenciando el fin de la civilización europea.

Los europeos de la postguerra no solo tuvieron que adaptarse a una nueva realidad en la que su territorio era el escenario principal de la Guerra Fría y a convivir con los devastadores peligros de la era nuclear, sino que también tuvieron que hacerse a la idea de que Europa había dejado de dominar el mundo. En las Naciones Unidas solo dos de los cinco miembros del Consejo de Seguridad, Gran Bretaña y Francia, eran europeos; los otros eran la Unión Soviética, cuya identidad europea es cuestionable, Estados Unidos y China. Desde el punto de vista económico, el poder se había desplazado claramente al otro lado del Atlántico y la posición de Estados Unidos como la economía más rica del mundo se vio considerablemente reforzada. Desde el punto de vista militar y geoestratégico, mientras que Estados Unidos y la Unión Soviética como superpotencias emergentes se disputaban la supremacía mundial en la nueva carrera armamentística, las viejas potencias europeas eran obligadas a dismantelar sus imperios coloniales a marchas forzadas. Fue en este contexto de declive en el que comenzó el proceso de integración europea.

La idea de la unidad en Europa tiene una larga tradición histórica. Empezó a adquirir cada vez más influencia a partir de la Primera Guerra Mundial en ciertos ámbitos de la política y de la cultura, pero fue tras el fin de la Segunda cuando surgió como la única opción realista de que disponían los europeos para



fig. 6. Distintas delegaciones en la reunión que culminó con la firma del Tratado de Roma por el que se creó la Comunidad Económica Europea (CEE) y la Comunidad Europea de la Energía Atómica (EURATOM). Roma, 25 de marzo de 1957

poner fin definitivamente a su declive y para recuperar la influencia mundial que siempre habían tenido<sup>10</sup>. En 1946 Winston Churchill pronunció un célebre discurso en Zúrich en el que instó a los europeos a construir los “Estados Unidos de Europa”. A partir de entonces la idea de fusionar naciones europeas bajo entes supranacionales comenzó a tomar forma. Poco después, Jean Monnet, un comerciante y alto funcionario francés, que pasaría a la historia como uno de los padres fundadores de la Unión Europea, propuso la idea revolucionaria de unir la industria del carbón y del acero de Francia y Alemania bajo una autoridad supranacional. Esto no solo permitiría a los dos paí-

## LAS MUERTES, LA DESTRUCCIÓN FÍSICA, EL HOLOCAUSTO, LA RUINA ECONÓMICA, TODO ELLO TUVO UN IMPACTO DEMOLEADOR SOBRE LA CONCIENCIA COLECTIVA EUROPEA.

ses duplicar su potencial industrial sino ante todo eliminar de una vez por todas la amenaza de la guerra, pues una vez que las dos industrias nacionales se pusieran en manos de una autoridad supranacional, la posibilidad de una guerra se desvanecería. En una famosa declaración, el 9 de mayo de 1950, el ministro de Asuntos Exteriores Robert Schuman anunció oficialmente el compromiso del gobierno francés de trabajar por ese objetivo. El nuevo canciller alemán Konrad Adenauer se mostró igualmente receptivo al entender que la única manera de superar el llamado “problema alemán” pasaba por la creación de una Alemania europea. Poco después, en 1951, se firmaba el Tratado de París por el que se creaba la Comunidad Europea del Carbón y del Acero, y que sería firmado no solo por Francia y Alemania sino también por Holanda, Bélgica, Luxemburgo e Italia.

El siguiente gran paso en la construcción de Europa se dio el 25 de marzo de 1957, cuando se firmó el Tratado de Roma por el cual se creó la Comunidad Económica Europea y la Comunidad Europea de la Energía Atómica [fig. 6]. Nació así lo que popularmente se denominó Mercado Común.

El espíritu del proceso de integración europea buscaba no solo avanzar hacia una unión económica

européa, sino también hacia una unión política en la que el poder ejecutivo sería ejercido por una Comisión Europea y en la que un nuevo parlamento europeo encarnaría la soberanía popular de sus ciudadanos. Sin duda, toda una utopía para países que aún vivían bajo los efectos de la guerra. Sin embargo, pese a todas las reticencias de los restantes países europeos, pronto el éxito de la Comunidad Europea atraería nuevas solicitudes.

Una de las claves de su éxito se debe a que el contexto económico fue especialmente bueno para crear una unión aduanera. En los años cincuenta la economía de Europa Occidental resurgió de las cenizas, dando paso a la que sería conocida como la “era de la afluencia”, más de dos décadas gloriosas de crecimiento económico y prosperidad sin precedentes en la historia.

El Plan Marshall sentó las bases de la recuperación económica europea. La inyección de capital norteamericano que llegó en 1948 logró que las economías receptoras se pusieran en pie con rapidez. A raíz de la llegada de las ayudas económicas la elaboración de bienes y servicios aumentó un veinticinco por ciento en los años cincuenta. Hacia mediados de esa década la producción industrial estaba ya un treinta por ciento por encima de la alcanzada cuando estalló la guerra<sup>11</sup>.

La producción y el consumo se retroalimentaban, y la economía crecía a tal velocidad que los trabajadores autóctonos no eran suficientes para cubrir la mano de obra necesaria. Las grandes potencias industriales como Francia, Alemania, el Reino Unido, Holanda y Bélgica abrían sus fronteras a la inmigración del sur de Europa y también comenzaban a importar mano de obra no cualificada de las antiguas colonias, iniciándose así el fenómeno de la inmigración en Europa y también el del multiculturalismo.

La bonanza económica que logró llenar las arcas estatales contribuyó de forma determinante a consolidar el estado de bienestar en Europa<sup>12</sup>. Este nuevo sistema, que se extendió por toda Europa Occidental tras la guerra, se basaba en el principio de que el Estado debía utilizar los fondos públicos para garantizar la educación y sanidad gratuitas, las pensiones estatales para los trabajadores a partir de los 65 años y las prestaciones por desempleo. El estado de bienestar fue indudablemente uno de los grandes logros de la postguerra; constituyó un remedio eficaz para poner fin a los males principa-



fig. 7. Doscientos automóviles Fiat 600, uno de los vehículos utilitarios más populares en la Europa de los años cincuenta. Turín, 12 de marzo de 1955

les asociados a la pobreza, tan extendida por Europa, y consolidó un nuevo modelo de sociedad más igualitaria en el que nadie sería excluido por falta de medios.

Además de verse asistidos por el estado de bienestar, los ciudadanos europeos comenzaron a disfrutar de los beneficios derivados de los avances tecnológicos producidos en los años cincuenta, que harían sus vidas más placenteras y fáciles. Inventos como el frigorífico o la lavadora transformaron la vida doméstica; la televisión se convirtió en el gran entretenimiento para las familias. El automóvil utilitario, accesible incluso a las economías más modestas, revolucionó el transporte e hizo posible el desarrollo de urbanizaciones en la periferia de las ciudades [fig. 7]. Todos estos bienes estaban al alcance de las masas gracias a los créditos al consumo, otra de las grandes novedades de la nueva era, en la que la clave de la felicidad de los individuos residía en una capacidad inusitada hasta entonces para satisfacer una gran cantidad de necesidades materiales, de ahí el nombre de “sociedad de consumo” con el que sería bautizada.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial los economistas marxistas habían predicho que el capitalismo en Europa había llegado a su fin, que había superado

su período histórico y que entraría en una fase terminal. Sin embargo, a partir de los años cincuenta la economía europea parecía indicar todo lo contrario. La economía de mercado había logrado reinventarse a sí misma y daba muestras de estar más boyante que nunca. En 1960 el primer ministro conservador británico Harold Macmillan ganó las elecciones bajo el lema “most of our people have never had it so good” [la mayoría de nuestros ciudadanos nunca ha estado mejor]. Otros gobiernos de Europa Occidental también se jactaban de haber logrado que la mayoría de la población viviera mejor que nunca y de la rapidez con la que las penurias y los horrores de los años cuarenta habían dado paso a un mundo mucho más próspero y feliz.

El mundo de la cultura y las artes experimentó un resurgimiento notable a partir de los años cincuenta. Esto fue posible en buena medida gracias al novedoso principio, extendido por toda Europa, de que el Estado tenía la obligación de utilizar fondos públicos para promover la cultura entre la ciudadanía<sup>13</sup>. Las manifestaciones artísticas más minoritarias como el teatro, la música clásica o las artes plásticas se iban a ver especialmente beneficiadas, como muestran las



económico que comenzó en los años cincuenta, pero debido a la naturaleza de sus regímenes políticos, sus ciudadanos se verían privados de la abundancia de bienes que la era de la afluencia trajo consigo y la diferencia entre el nivel de vida de los ciudadanos de la Europa capitalista y de la comunista comenzó a ser abismal, aunque la censura impidió que estos últimos fueran conscientes de ello. El bloque soviético entró en un período crítico tras la muerte de Stalin, y la denuncia que realizó su sucesor Nikita Krushev de la represión y las purgas que habían tenido lugar durante el período estalinista, contribuyó a estimular la disensión en Rusia y especialmente en los países satélites. En 1956 estalló la revolución húngara, la primera gran rebelión contra el sometimiento a la Unión Soviética pero fue brutalmente reprimida [fig. 8].

A pesar de las esperanzas iniciales de apertura que había creado Nikita Krushev la represión no cesó y el control férreo de la Unión Soviética y sus satélites sobre los ciudadanos iba a aumentar. En 1961 se construyó el muro de Berlín [fig. 9].

La República Democrática Alemana lo denominaría "muro antifascista", mientras que en el bloque occidental se conocería como el "muro de la vergüenza", un símbolo de la represión del comunismo, que necesitaba construir una barrera para evitar que sus ciudadanos escaparan<sup>15</sup>. El enfrentamiento entre Europa occidental y oriental arreciaba de nuevo y continuaría así durante mucho tiempo, hasta el punto de que la postguerra no puede realmente darse por concluida hasta el año 1989, cuando finalmente cayó el muro de Berlín y arrastró con su histórica caída a todos los regímenes de la Europa comunista.

Sin embargo en la década de los sesenta Europa experimentó de nuevo cambios vertiginosos. En esos años la generación más joven protagonizó una revolución social. El grupo musical los Beatles, creado en 1960, y los Rolling Stones, que aparecieron dos años después, pronto se convirtieron en máximos símbolos de esa nueva generación rebelde, contestataria y hedonista, cuyos valores nada tenían que ver con los defendidos por mandatarios como De Gaulle, Adenauer o Macmillan.

Por primera vez en la historia los jóvenes se rebelaban contra la idea de que tenían la obligación de defender y morir por su país y buscaban a través del pacifismo y el desarme una solución al conflicto bipolar. La generación de los sesenta revolucionó la moda, las costumbres sociales, la forma de vivir y de divertirse, hasta tal punto que aquel mundo triste y sórdido de la segunda mitad de los años cuarenta daba la impresión de ser el de un pasado remoto. Al menos en la sociedad de Europa Occidental, el mundo de la postguerra parecía estar definitivamente superado.

#### NOTAS

1. Para los alemanes, un término que se extendería por Europa en la postguerra, como si se tratara del comienzo de una nueva era.
2. Según Raul Hilberg en su libro *The Destruction of the European Jews* y Martin Gilbert, en *The Holocaust*, en Europa en 1933 había nueve millones y medio de judíos.
3. Hilberg, *op. cit.* [nota 2], p. 290.
4. Tony Judt, *Postwar. A History of Europe since 1945*. Londres: Penguin, 2005, p. 44 (ed. en castellano: *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2012).
5. Keith Lowe, *Savage Continent: Europe in the Aftermath of World War II*. Nueva York: St. Martin's Press, 2012 (ed. en castellano: *Continente salvaje. Europa después de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 132).
6. Cit. en Judt, *op. cit.* [nota 4], p. 25.
7. Ídem.
8. Una de las mejores obras sobre la historia de la Guerra Fría es la de John Lewis Gaddis, *The Long Peace: Inquiries into the History of the Cold War*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
9. Judt, *op. cit.* [nota 4], p. 100.
10. Cf. Julio Crespo MacLennan, *Forjadores de Europa. Grandes europeos y euroescépticos del siglo XX*. Barcelona: Destino, 2009.
11. Judt, *op. cit.* [nota 4], p. 97.
12. Vernon Bogdanor y Robert Skidelsky, *The Age of Affluence, 1951-1964*. Londres: Macmillan, 1970.
13. Donald Sassoon, *The Culture of the Europeans*. Londres: Harper Collins, 2006 (ed. en castellano: *Cultura, el patrimonio común de los europeos*. Barcelona: Crítica, 2006, pp. 1077-379).
14. Cf. Judt, *op. cit.* [nota 4], p. 401.
15. Cf. Frederick Kempe, *Berlin 1961*. Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 2011 (ed. en castellano: *Berlín 1961*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012).



obras de teatro de Laurence Olivier en Inglaterra o el teatro modernista de Samuel Beckett. París volvió a ser la gran capital de la cultura en esos años en los que Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Albert Camus se encontraban en su máximo apogeo.

Circulaban nuevas corrientes filosóficas como el existencialismo o el estructuralismo. El comunismo siguió fascinando a muchos grandes representantes del mundo de la cultura desde Pablo Picasso a Sartre, que definió el marxismo como la doctrina dominante de aquella era y la religión secular de su época<sup>14</sup>. Sin embargo a finales de los cincuenta, en la época postestalinista los críticos del comunismo como Raymond Aron, Karl Popper o Isaiah Berlin comenzaron a tener cada vez más influencia. Otra tendencia en alza era el antiamericanismo, que surgió como reacción a lo que los críticos definieron como la *cocacolonización* que tuvo lugar en Europa Occidental a raíz de la creciente influencia cultural de los Estados Unidos. Asimismo, la lucha contra la proliferación de armas nucleares atraía a grandes figuras desde Bertrand Russell a Salvador de Madariaga.

Los países del bloque soviético también experimentaron los beneficios derivados del ciclo de crecimiento



fig. 8. La cabeza de una estatua de Stalin yace en medio de la calle tras la fallida rebelión húngara. Budapest, enero de 1956

fig. 9. Paul Schutzer. Multitud congregada en el lado oeste del muro mientras un soldado patrulla el lado este. Berlín, agosto de 1961



# CRONOLOGÍA

## [1945-1965]

Acontecimientos artísticos • socioculturales • político-económicos •

INÉS VALLEJO • CARLOS NAVARRO •

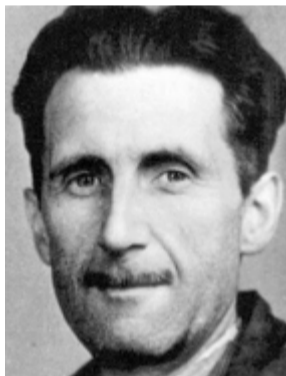
Los nombres propios de pintores, fotógrafos, críticos y escritores resaltados en negrita forman parte de esta exposición.

## 1945

**PARÍS.** Jean Fautrier expone *Les Otages* [Los rehenes] en la Galerie René Drouin; **Serge Poliakoff** presenta sus obras en la Galerie L'Esquisse; **Wols** expone en René Drouin; la Galerie Maeght abre sus puertas con una exposición dedicada a Henri Matisse.

**BARCELONA.** Exposición *Artistas franceses contemporáneos* en el Palacio de la Virreina.

**NUEVA YORK.** Exposición retrospectiva de Piet Mondrian en el Museum of Modern Art; muestra de Vasili Kandinsky en el Museum of Non-Objective Painting, germen de lo que sería el futuro Guggenheim Museum; primera exposición de Mark Rothko en Art of This Century, la galería de Peggy Guggenheim; exposición de Joan Miró y Josep Llorens Artigas en la Pierre Matisse Gallery.



George Orwell

**LITERATURA.** George Orwell publica *Animal Farm* [Rebelión en la granja]; Jean-Paul Sartre funda la revista literaria *Les Temps Modernes*, en la que colaboraron Simone de Beauvoir, Albert Ollivier y Raymond Aron; Carlo Levi publica *Cristo si è fermato a Eboli* [Cristo se paró en Éboli], donde destaca la pobreza del Mezzogiorno italiano.

**CINE.** Se estrena *Roma città aperta* [Roma, ciudad abierta] de Roberto Rossellini.

**PENSAMIENTO.** Wolfgang Pauli recibe el Premio Nobel de Física, Alexander Fleming es galardonado con el Premio Nobel de Fisiología y Medicina por el descubrimiento de la penicilina y Gabriela Mistral se convierte en la primera mujer latinoamericana en recibir el Premio Nobel de Literatura.

**Auschwitz, liberado.** Enero: el Ejército Rojo libera el mayor campo de concentración nazi, Auschwitz, donde encuentra vivos a unos pocos miles de prisioneros. En mayo de este mismo año los aliados liberaron otro de los campos de concentración con mayor número de reclusos: Mauthausen.

**Conferencia de Yalta.** 4-11 de febrero: los presidentes Franklin D. Roosevelt (EE. UU.), Iósif Stalin (URSS) y Winston Churchill (Gran Bretaña) se reúnen en Yalta para discutir sobre el futuro de la política tras la Segunda Guerra Mundial.

**Ejecución pública de Benito Mussolini.** 28 de abril: los partisanos italianos fusilan y cuelgan en la plaza pública de Milán a Benito Mussolini y a su amante, Clara Petacci.



Noticia de la muerte de Hitler

**Suicidio de Hitler.** 30 de abril: el Führer se suicida, junto a su esposa Eva Braun, en su búnker de Berlín ante la inminente derrota de Alemania.

**Caída de Berlín a manos del Ejército Rojo.** 2 de mayo: tras 14 días de contienda, 40.000 toneladas de bombas y el 75% de la ciudad destruida, Berlín cae en manos de los soviéticos.

**Firma de la Carta de las Naciones Unidas.** 26 de junio: 51 países firman la Carta de las Naciones Unidas, que dará lugar a la creación de la ONU en octubre de ese mismo año.

**Attlee, elegido primer ministro británico.** 5 de julio: Clement Attlee, del Partido Laborista, es elegido primer ministro de Gran Bretaña. Su Administración creó la NHS (Servicio Nacional de Salud), nacionalizó el Banco de Inglaterra y dió comienzo al desmantelamiento del Imperio británico.

**Conferencia de Potsdam.** 17 de julio-2 de agosto: los máximos mandatarios de EE. UU., la URSS y Gran Bretaña se reúnen en Potsdam, cerca de Berlín, para decidir el futuro de Alemania tras la guerra.

**Bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki.** 6 y 9 de agosto: el ejército estadounidense lanza bombas atómicas sobre las ciudades japonesas de Hiroshima (6 de agosto) y Nagasaki (9 de agosto), lo que provoca la rendición del Imperio japonés días después.

**Juicios de Núremberg.** 20 de noviembre: dan comienzo los juicios a los máximos mandatarios alemanes durante la etapa de gobierno nazi. Concluirían un año después con la ejecución de doce de ellos.

**Creación de la UNESCO.** 16 de noviembre: tras el desastre de la Segunda Guerra Mundial, se funda la

UNESCO con el objetivo de alcanzar la paz mediante la cultura y la educación.

## 1946

**PARÍS.** Exposición *Art et Résistance* [Arte y Resistencia] en el Musée national d'Art moderne; exposición *Peintures abstraites* [Pinturas abstractas] en la Galerie Denise René; primera exposición de **Bram van Velde** en la Galerie Mai; primer Salon des Réalités Nouvelles en el Palais des Beaux-Arts.

**ÁMSTERDAM.** Exposición retrospectiva de Piet Mondrian en el Stedelijk Museum.

**NUEVA YORK.** Primera exposición de **Maria Helena Vieira da Silva** en la Marian Willard Gallery; *Picasso. Fifty Years of His Art* [Picasso. Cincuenta años de su arte] en el Museum of Modern Art.

**BUENOS AIRES.** Lucio Fontana publica su *Manifiesto blanco*.

**PENSAMIENTO.** Karl Jaspers publica su controvertido ensayo *Die Schuldfrage* [La cuestión de la culpa alemana]; Hermann Joseph Muller recibe el Premio Nobel de Fisiología y Medicina por sus descubrimientos en el desarrollo de los rayos X; Hermann Hesse es galardonado con el Premio Nobel de Literatura.

**PRENSA.** Se imprime la primera edición del periódico alemán *Die Zeit* en la RFA.

**CINE.** Se reedita en Italia la película *Ninotchka* con fines políticos, a petición del gobierno de EE. UU.; el cineasta Wolfgang Staudte estrena *Murderers Among Us* [El asesino está entre

nosotros], primera película alemana en destacar los horrores nazis, sin mencionar en ningún momento la palabra judío.

**INDUSTRIA.** Los trenes del Reino Unido alcanzan un máximo histórico de pasajeros: 901 millones en un año; Vespa lanza su scooter.

**TECNOLOGÍA.** Entra en funcionamiento el ordenador británico EDSAC, construido por Maurice Wilkes en la Universidad de Cambridge.

**MÚSICA.** Primera representación del *Ebony Concerto* de Igor Stravinsky en el Carnegie Hall de Nueva York; Frank Sinatra publica su primer álbum, *The Voice of Frank Sinatra*.

**RADIO.** La BBC emite por primera vez su *Third Programme*, uno de los medios de difusión de las artes, la cultura y el debate más importantes de Gran Bretaña.

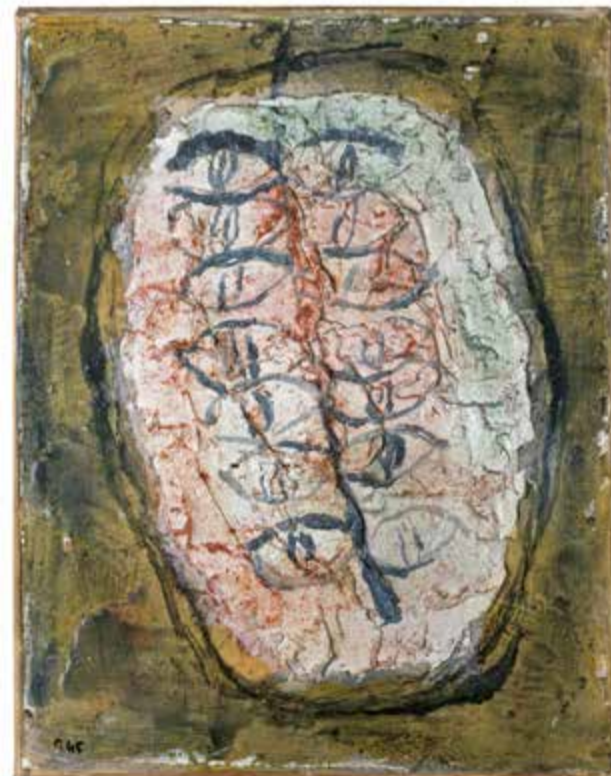
**TEATRO.** Jean Cocteau consigue representar su obra *L'Aigle à deux têtes* [El águila de dos cabezas] en el Théâtre Royal des Galeries de Bruselas.

**Dimite De Gaulle.** Enero: dimisión de Charles de Gaulle como cabeza del gobierno francés. No obstante, el gobierno provisional continuaría hasta 1947; primera Asamblea General de la ONU.

**Desnazificación alemana.** Marzo: se instauran en la Alemania Occidental tribunales de desnazificación para el personal de administración y funcionariado alemán.

**Proclamación de la República Italiana.** 2 de junio: se celebra un referéndum en el que gana la opción republicana y el rey Umberto II es forzado a abdicar y exiliarse.

**Acuerdo de mercado italo-belga.** Junio: la pérdida de población masculina belga fuerza la firma de un tratado con Italia por el que miles de jóvenes italianos deben marcharse a trabajar a las minas de Valonia a



Jean Fautrier. *Tête d'otage* [Cabeza de rehén], 1945 [cat. 14]

















---

**ESTAMOS  
OTRA VEZ  
COMO EL  
HOMBRE  
PRIMITIVO:  
DESNUDOS  
EN EL  
MUNDO.**

---

---

**LOS DOGMAS  
DE LA BELLEZA GRIEGA,  
EL ENCANTO  
DE LA PERSPECTIVA,  
LA HISTORIOGRAFÍA,  
LAS FIESTAS GALANTES...  
TODAS ESAS COSAS  
YA NO SON PERTINENTES.  
COMO TAMPOCO LO ES  
LA DECORACIÓN.  
¿QUÉ ÍBAMOS A DECORAR?  
NUESTRA CASA,  
NUESTROS PALACIOS  
Y NUESTROS TEMPLOS  
HAN SIDO DESTRUIDOS:  
AL MENOS  
EN NUESTRO PENSAMIENTO.  
NOS PARECEN  
HORRIBLES.**

**Francis Ponge**

"Braque or Modern Art as an Event and a Pleasure" [1947], en Serge Gavronsky, *The Power of Language*.  
California: University of California Press, 1979. Citado en Dore Ashton (com.), *À rebours. La rebelión informalista. 1939-1968* [cat. expo].  
Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 33

# BIBLIOGRAFÍA

Esta selección bibliográfica recoge monografías, artículos y catálogos de exposiciones relacionados con el período 1945-1965, así como referencias específicas dedicadas a la pintura y la fotografía. De cada artista en exposición se incluye, además, una selección de referencias bibliográficas. Por último, el interesado encontrará un elenco de las exposiciones colectivas más relevantes de entre las dedicadas a la pintura informalista. La bibliografía ha sido elaborada por un equipo de trabajo formado por Marta Díez, Jéscica Gallego, Julia Nicolás, Lorena Peña y Beatriz Sánchez, supervisado por Inés Vallejo y María José Moreno.

Los catálogos resaltados en **negrita** forman parte de esta exposición.

# GENERAL

## LIBROS

Adorno, Theodor W., “Cultural Criticism and Society”, en *Prisms*, 1949 (trad. al inglés Samuel y Shierry Weber). Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1967 [ed. en castellano: *Crítica de la cultura y sociedad. Obra completa*. Madrid: Akal, 2008].

Arendt, Hannah, “L'image de l'enfer” [1946], en *Auschwitz et Jerusalem*. París: Deuxtemps Tierce, 1997.

Aron, Raymond, *The Opium of the Intellectuals*. Nueva York: Transaction Publishers, 2001.

Arrupe, Pedro, *Yo viví la bomba atómica*. Madrid: Ediciones Studium de Cultura, 1952.

Artaud, Antonin, *Van Gogh, le suicidé de la société*. París: Éditions K, 1947.

Barker, Jennifer L., “Documenting the Holocaust in Orson Welles's *The Stranger*”, en Kristi M. Wilson y Tomás F. Crowder-Taraborrelli (eds.), *Film and Genocide*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2012.

Barnett, Erin y Mariani, Philomena (eds.), *Hiroshima Ground Zero 1945*. Nueva York: International Center of Photography / Gotinga: Steidl, 2011.

Bell, Julian, *What is painting? Representation and Modern Art*. Londres: Thames & Hudson, 1999 [ed. en castellano: *¿Qué es la pintura? / Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001].

Benjamin, Walter, “Über den Begriff der Geschichte”, en *Gesammelte Schriften*. Fráncfort: Suhrkamp, 1980 [ed. en castellano: Novena “Tesis sobre filosofía de la historia” [1940], en *Discursos*

*interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.

Benjamin, Walter, *Einbahnstrasse*. Berlín: Ernst Rowohlt Verlag, 1928 [ed. en castellano: *Calle de dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1987].

Bogador, Vernon y Skidelsky, Robert, *The Age of Affluence, 1951-1964*. Londres: Macmillan, 1970.

Bozal, Valeriano, *El tiempo del estupor*. Madrid: Siruela, 2004.

**Brecht, Bertolt y Berlau, Ruth, *Kriegsfiibel*. Berlín: Eulenspiegel, 1955 [ed. en castellano: *ABC de la guerra*. Madrid: Ediciones del caracol, 2004].**

Buruma, Ian, *Year Zero, a History of 1945*. Nueva York: Penguin, 2014.

Celan, Paul, “Todesfuge”, en *Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1952 [ed. en castellano: “Fuga de la muerte”, en *Microlitos. Aforismos y textos en prosa*. Madrid: Trotta, 2015].

Celan, Paul, “Todesfuge”, en *Der Sand aus den Urnen*, Viena: A. Söxl, 1948.

Chéroux, Clément (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. París: Marval, 2001 [ed. en catalán: *Memòria dels camps. Fotografies dels camps de concentració i d'extermini nazis (1933-1999)*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002].

**Corso, Gregory, *Bomb*. San Francisco: City Lights Books, 1958.**

Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*. París: Les Éditions de Minuit, 2003 [ed. en castellano: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Madrid: Paidós, 2004].

Dos Passos, John, *Manhattan Transfer*. Nueva York: Harper & Bros, 1925 [ed. en castellano: *Manhattan Transfer*. Barcelona: Edhasa, 2003].

Ducher, Guillaume, “Les camps tragiques”, en *Lectures pour tous*, marzo de 1934; publicado en forma de libro por Éditions Cartouche, París, 2005.

Éluard, Paul, *Au rendez-vous allemand*. París: Les Éditions de Minuit, 1945.

Friedrich, Jörg, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*. Berlín: Propyläen, 2002 [ed. en castellano: *El incendio. Alemania bajo los bombardeos 1940-1945*. Madrid: Taurus, 2003].

Gaddis, John Lewis, *The Long Peace: Inquiries into the History of the Cold War*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

Gilbert, Martin, *The Holocaust: A History of the Jews of Europe during the Second World War*. Londres: Holt Papers, 1986.

Gladstone, David, *The Twentieth-Century Welfare State*. Londres: Palgrave Macmillan, 1999.

Groot, Gerard de, *The Bomb: A Life*. Nueva York: Random House, 2011.

Guillain, Robert, *I Saw Tokyo Burning: An Eyewitness Narrative from Pearl Harbor to Hiroshima*. Garden City: Doubleday, 1981.

Hachiya, Michihiko, *Hiroshima Diary. The Journal of a Japanese Physician*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1955 [ed. en castellano: *Diario de Hiroshima*. Buenos Aires: Emecé, 1963].

Hersey, John, *Hiroshima*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1946 [ed. en castellano: *Hiroshima*. Madrid: Turner, 2002].

Hilberg, Raul, *The Destruction of European Jews*. Colorado: Holmes & Meier Publishing, 1986 [ed. en castellano: *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal, 2005].

Hitchcock, William, *The Struggle for Europe. The Turbulent History of a Divided Continent 1945 to the Present*. Nueva York: Anchor, 2004.

Isherwood, Christopher y Wystan Hugh, Auden, *Journey to a War*. Nueva York: Paragon House, 1939 [ed. en castellano: *Viaje a una guerra*. La Coruña: Ediciones del Viento, 2008].

Judlová, Marie, *Ohniska znovuzrození. České umění 1956-1963*. Praga: Galerie hlavního města Prahy, 1994.

Judt, Tony, *Postwar. A History of Europe since 1945*. Londres: Penguin, 2005 [ed. en castellano: *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2006].

Kempe, Frederick, *Berlin 1961*. Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 2011 [ed. en castellano: *Berlín 1961*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012].

Levi, Primo, “Il risveglio”, en *La tregua*. Turín: Einaudi, 1963 [ed. en castellano: “El despertar”, en *La tregua*. Barcelona: El Aleph editores, 2005].

Lowe, Keith, *Savage Continent: Europe in the Aftermath of World War II*. Nueva York: St. Martin's Press, 2012 [ed. en castellano: *Continente salvaje*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012].

MacLennan, Julio Crespo, *Forjadores de Europa. Grandes europeos y euroescépticos del siglo XX*. Barcelona: Destino, 2009.

Martínez, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*. Caracas: Monte Ávila, 1979.

Monnet, Jean, *Memoires*. Londres: Collins, 1978.

**Nagaoka, Shogo, *Hiroshima under Atomic Bomb Attack*. Hiroshima: Peace Memorial Museum Press, 1951.**

Oé, Kenzaburo, *Hiroshima nôto*. Tokio: Iwanami Shoten, 1965 [ed. en castellano: *Cuadernos de Hiroshima*. Barcelona: Anagrama, 2011].

Palmer, Winthrop, *Fables and Ceremonies*. Nueva York: Edición de la autora, 1955.

Sandler, Irving, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*. Nueva York: Praeger, 1970.

Sassoon, Donald, *The Culture of the Europeans*. Londres: Harper Collins, 2006 [ed. en castellano: *Cultura, el patrimonio de los europeos*. Barcelona: Crítica, 2006].

Sebald, Winfried Georg, *Luftkrieg und Literatur*. Múnich: Carl Hanser Verlag, 1999 [ed. en castellano: *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2003].

Semprún, Jorge, *Quel beau dimanche*. París: Grasset, 2002.

Sontag, Susan, *On Photography*. Londres: Penguin, 1979 [ed. en castellano: *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996].

Tomatsu, Shomei, *11:02 Nagasaki*. Tokio: Shashindojin-sha, 1966.

Vartanian, Ivan; Hatanaka, Akihiro y Kanbayashi, Yutaka (eds.), *Setting Sun: Writings by Japanese Photographers*. Nueva York: Aperture, 2006.

## ARTÍCULOS

Apollinaire, Guillaume, “Pablo Picasso”, *Montjoie!*, vol. I, n.º 3, 14 de marzo de 1913.

**Choay, Françoise, “L'école espagnole”, *L'Œil - Revue d'art mensuelle*, n.º 51, marzo de 1959, pp. 10-17.**

Miller, Lee, “«Believe it». Lee Miller cables from Germany”, *Vogue*, junio de 1945, pp. 104-05.

Newman, Barnett, “The Sublime is Now”, *Tiger's Eye*, 6 de diciembre de 1948, pp. 51-53.

Padrta, Jiří, “Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho současný stav”, *Výtvarné umění*, n.º 5, 27 de junio de 1957, pp. 214-21.

Welles, Orson, “Orson Welles Today”, *The New York Post*, 7 de mayo de 1945.

## CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

*Die frühen Jahre: Britische und Deutsche Kunst nach 1945 / Those Early Years: British and German Art after 1945* [cat. expo., Hannover, Sprengel Museum Hannover, 14 de junio-28 de septiembre de 2014]. Carina Plath (comisario). Colonia: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, 2014.

*Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956* [cat. expo., Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 4 de octubre de 2007-7 de enero de 2008]. Serge Guilbaut y Manuel













**Domon, Ken y Sano, Shigejiro, Hiroshima. Tokio: Kenko-Sha, 1958.**

Kôtarô, Iizawa, *Domon Ken*. Tokio: Iwanami shoten, 1998.

Yasushi, Mishima, *Kimura Ihe to Domon Ken*. Yokyo: Heibonsha, 1995.

**FRANCISCO GÓMEZ** PAMPLONA, 1918-MADRID, 1998

*Paco Gómez: fotografías* [cat. expo., Barcelona: Fundación Foto Colectania, 5 de octubre de 2010-29 de enero de 2011; Pamplona, Sala de Armas de la Ciudadela, Ayuntamiento de Pamplona, mayo-agosto de 2011; Huesca, Sala de Exposiciones, Diputación Provincial de Huesca, noviembre de 2011-enero de 2012]. Laura Terré (ed.). Barcelona: Fundación Foto Colectania; Editorial RM, 2010.

*Francisco Gómez. La emoción construida* [cat. expo., Barcelona, Fundación “La Caixa”]. Barcelona: Fundación “La Caixa”; Madrid: Lunweg Editores, 1995.

AA.VV., *Paco Gómez*. Madrid: La Fábrica Editorial, 2008.

**HEINZ HAJEK-HALKE** BERLÍN, 1898-1983

*Heinz Hajek-Halke, 1898-1983* [cat. expo., París, Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou, 15 de mayo-26 de agosto de 2002]. Alain Sayag (com.). Gotinga: Steidl, 2002.

Hajek-Halke, Heinz, *Lichtgrafik*. Düsseldorf y Viena: Econ Verlag, 1964.

**Hajek-Halke, Heinz, Experimentelle Fotografie. Lichtgrafik. Bonn: Athenäum, 1955.**

Honnef, Klaus; Pasquer, Priska y Ruetz, Michael, *Heinz Hajek-Halke. Form aus Licht und Schatten*. Gotinga: Steidl, 2005.

Roters, Eberhard, *Heinz Hajek-Halke. Fotografie. Foto-Grafik. Licht-Grafik*. Colonia: Galerie Rudolf Kicken, 1994.

AA.VV., *Heinz Hajek-Halke. Artist, Anarchist*. Gotinga: Steidl Verlag, 2006.

**KELD HELMER-PETERSEN** COPENHAGUE, 1920-2013

*Keld Helmer-Petersen retrospectivt* [cat. expo., Odense, Museum of Photographic Art, 1990] Odense: Museum of Photographic Art, 1990.

Badger, Gerry y Thran, Finn, *Keld Helmer-Petersen. Photographs 1941-1995*. Copenhagen: Christian Ejlers Publishers, 2007.

**“Camera Abstractions”, Life, vol. 27, n.º 22, 28 de noviembre de 1949, pp. 70-76.**

Helmer-Petersen, Keld, *Frameworks. Photographs, 1950-1990*. Copenhagen: H. Reitzel, 1993.

Helmer-Petersen, Keld, *Fragments of a City. Chicago Photographs*. Copenhagen: H. Reitzel, 1960.

**Helmer-Petersen, Keld, 122 Farvefotografier / 122 Colour Photographs. Copenhagen: Schoenberg, 1948.**

**KIKUJI KAWADA** TSUCHIURA, JAPÓN, 1933

*Kikuji Kawada Theatrum Mundi* [cat. expo., Tokio, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 29 de marzo-25 de mayo de 2003]. Ryuichi Kaneko (ed.). Tokio: Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 2003.

Kaneko, Ryuichi, “Kikuji Kawada in conversation with Ryuichi Kaneko”, *Aperture*, n.º 219 (Nueva York, 2015); véase en http://aperture.org/blog/kikuji-kawada-conversation-ryuichi-kaneko/

Kawada, Kikuji, *The Last Cosmology*. Londres: Mack Books, 2015.

Kawada, Kikuji, *The Map*. Tokio: Akio Nagasawa, 2014.

Kawada, Kikuji, *The Map*. Tokio: Getsuyosha, 2005.

Kawada, Kikuji, *Seinaru Sekai / Sacre Atavism*. Tokio: Shashashin Hyoronsha, 1971.

**Kawada, Kikuji, Chizu - The Map. Tokio: Bijutsu Shuppan-sha, 1965.**

**ČESTMÍR KRÁTKÝ** LIBEREC, REPÚBLICA CHECA, 1932

Koblasa, Jan, *Čestmír Krátký*. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969.

Primus, Zdenek (ed.), *Čestmír Krátký. Tvorba jako pokus o existenci / Art as an attempt at existence*. Praga: Kant, 2007.

**JAN KUBÍČEK** KOLÍN, REPÚBLICA CHECA, 1927-2013

*Jan Kubíček. Gemälde 1958-1993* [cat. expo., Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, 27 de noviembre de 1993-16 de enero de 1994]. Richard W. Gassen y Bernhard Holeczek (eds.). Ludwigshafen am Rhein: Wilhem-Hack-Museum, 1993.

*Jan Kubíček. Principy, systémy, konstrukce* [cat. expo., Brno, Dům umění města Brna, 26 de mayo-21 de junio de 1992]. Jiří Valoch (ed.). Brno: Dům umění města Brna, 1992.

*Jan Kubíček. Fotografie a fotografy* [cat. expo., Brno, Dům umění města Brna, 5 de marzo-7 de abril de 1985]. Jiří Valoch (ed.). Brno: Dům umění města Brna, 1985.

*Jan Kubíček* [cat. expo., Louny, Galerie Benedikta Rejta, 20 de septiembre-18 de octubre de 1970]. Jan Sekera (ed.). Louny: Galerie Benedikta Rejta, 1970.

Riese, Hans-Peter, *Jan Kubíček*. Praga: Kant, 2014.

Riese, Hans-Peter, *Jan Kubíček: obrazy 1958-1995*. Praga: České muzeum výtvarných umění, 1995.

**HELMUT LEDERER** EGER, HUNGRÍA, 1919 ERLANGEN, ALEMANIA, 1999

*Helmut Lederer: das fotografische Werk 1937-*

*1981* [cat. expo., Múnich, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, 31 de marzo-12 de abril de 2004; Erlagen, Kunstmuseum Erlangen, 20 de abril-25 de julio de 2004]. Simone Föster (ed.). Bielefeld: Kerber Verlag, 2004.

**Lederer, Helmut, Lichtnovellen. Erlangen: Helion Presse, 1969.**

**RAMÓN MASATS** BARCELONA, 1931

*Ramón Masats: fotografía* [cat. expo., Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1999]. Barcelona: Lunweg, 1999.

López Mondéjar, Publio, *Ramón Masats*. Madrid: La Fábrica, 2008.

López Mondéjar, Publio, *Ramón Masats: magia y realidad*. Madrid: La Fábrica, 2000.

Terré, Laura y Muñoz Molina, Antonio, *Ramón Masats*. Barcelona: Lunweg, 2009.

**EMILA MEDKOVÁ** ŮSTÍ NAD ORLICÍ, REPÚBLICA CHECA, 1928-PRAGA, 1985

*Emila Medková* [cat. expo., Praga, Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu, 17 de octubre de 2001-6 de enero de 2002]. Lenka Bydžovská y Karel Srp (coms.). Praga: Kant, 2001.

Bydžovská, Lenka y Srp, Karel, *Emila Medková*. Praga: Kant, 2001.

Fijałkowski, Krzysztof, “Emila Medková: The Magic of Despair”, *Tate Papers*, n.º 5 (otoño de 2005).

Kříž, Jan, *Emila Medková*. Praga: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.

Medková, Emila y Srp, Karel, *Emila Medková*. Praga: Torst, 2005.

**ALOIS NOŽIČKA** RUDÍKOV, REPÚBLICA CHECA, 1934

*Alois Nožička. Fotografie a koláže. Komplementární svděctví II. 1959-1989* [cat. expo., Brno, Dům pánů z Kunštátu, Kabinet fotografie Jaromíra Funka, 27 de febrero-1 de abril de 1990]. Brno: Dům umění města Brna, 1990.

Kopáč, Radim; Gold, Jiří y Suk, Jan (eds.), *Alois Nožička: fotografie, koláže 1958-2008*. Praga: Vltavín, 2008.

Nádvorníková, Alena, *Les Miroirs des Fantômes: discours sur la photographie de Milan Napravnik, Alois Nozicka, Vilém Reichmann*. París: Hourglass, 1990.

Padrtová, Ludmila y Nožička, Alois, *Kresby a fotografie z let 1957 až 1965*. Pardubice: Východočeská galerie, 2008.

Primus, Zdenek, *Alois Nožička: komplementární svědectví*. Praga: Kant, 2003.

Primus, Zdenek, *Alois Nožička*. Praga: Arbor vitae, 2002.

**RICHARD PETER** KLEIN JENKWITZ, POLONIA, ANTES ALEMANIA, 1895-DRESDE, ALEMANIA, 1977

Peter, Richard, *Menschen bei der Arbeit*. Halle: Fotokinoverlag, 1959.

**Peter, Richard, Dresden - eine Kamera klagt an. Dresde: Dresdener Verlagsgesellschaft, 1949.**

Wurst, Werner y Peter, Richard, *Richard Peter sen. Erinnerungen und Bilder eines Dresdener Fotografen*. Leipzig: Fotokinoverlag, 1987.

**VILÉM REICHMANN** BRNO, REPÚBLICA CHECA, 1908-1991

*Vilém Reichmann Fotografie* [cat. expo., Nueva York, The Sander Gallery; Praga, Haus der Fotografie; Düsseldorf, Galerie Neumann]. Düsseldorf: Galerie Neumann, 1992.

*Vilém Reichmann: Grafogramy a kresby* [cat. expo., Brno, Galerie Stará radnice, 27 de noviembre de 1990-1 de enero de 1991]. Brno: Dům umění města Brna, 1990.

*Vilém Reichmann: Fotografien* [cat. expo., Bochum, Museum Bochum, 20 de mayo-2 de julio de 1989; Viena, Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1990]. Zdenek Primus (ed.). Berlín: Ex pose, 1989.

Dufek, Antonín, *Vilém Reichmann*. České Budějovice: Foto Mída, 1994.

Reichmann, Vilém, *Fotografien*. Praga: CTK Press Foto, 1984.

Zykmund, Václav, *Vilém Reichmann - Cykly*. Praga: Státní nakladatelství krásné literatury, 1961.

**TON SIRERA** BARCELONA, 1911-LÉRIDA, 1975

*Ton Sirera* [cat. expo., Barcelona, Centre d’Art Santa Mònica, abril-mayo de 2000; París, Centre d’Études Catalans, noviembre-diciembre de 2000; Lérida, Museu d’Art Jaume Morera, abril-junio de 2001]. Josep-Miquel García y David Balsells (coms.). Barcelona: Departament de Cultura; Lérida: Patronat Municipal Museu d’Art Jaume Morera, 2000.

Besora, Eugènia, *Ton Sirera fotografies*. Lérida: Institut d’Estudis Ilerdencs, 2001.

**Gasch, Sebastián y Sirera, Ton, Antonio Sirera. Barcelona: B. Sirvent, 1960.**

Sirera, Ton y Sirera, Jorge, *Árboles. Catálogo gráfico-descriptivo de las principales especies arbóreas de la región catalana*. Lérida: Artes Gráficas Ilerda, P. Guimet, 1947.

**OTTO STEINERT** SARREBRUCK, ALEMANIA, 1915-ESSEN, ALEMANIA, 1978

*Der Fotograf Otto Steinert* [cat. expo., Essen, Museum Folkwang, 31 de octubre de 1999-2 de enero de 2000; Sarrebruck, Saarland

Museum in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, 6 de febrero-16 de abril de 2000; Kiel, Kunsthalle zu Kiel, 17 de septiembre-12 de noviembre de 2000]. Ute Eskildsen (ed.). Essen: Museum Folkwang, 1999.

Eskildsen, Ute (ed.), *Parisian forms*. Gotinga: Steidl, 2008.

Eskildsen, Ute (ed.), *Der Fotograf Otto Steinert*. Gotinga: Steidl, 1999.

Esparza, Ramón, *Otto Steinert & Cia: fotografía subjetiva*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2007.

Koenig, Thilo, *Otto Steinerts Konzept “Subjektive Fotografie” (1951-1958)*. Múnich: Tuduv, 1988.

**Steinert, Otto, Subjektive Fotografie 2. Ein Bildband moderner Fotografie. Múnich: Brüder Auer, 1955.**

**Steinert, Otto, Subjektive Fotografie. Ein Bildband moderner europäischer Fotografie. Bonn: Brüder Auer, 1952.**

**GUSTAVO TORNER** CUENCA, 1925

*Torner, naturaleza y razón: 1955 fotografías-2005 gouaches y esculturas* [cat. expo., Granada, Centro Cultural Caja Granada Puerta Real/Fundación Rodríguez-Acosta, 8 de abril-28 de mayo de 2008]. José María de Francisco Guinea (dir.). Granada: Caja Granada, Obra Social; Fundación Rodríguez-Acosta, 2008.

**MONIKA VON BOCH** METTLACH, ALEMANIA, 1915-1993

*Monika von Boch - Spuren, Erinnerungen, Augenblicke* [cat. expo., Merzig, Museum Schloss Fellenberg]. Ingrid Jakobs (ed.). Merzig: Museum Schloss Fellenberg, 2005.

*Monika von Boch: die Natur des Abstrakten* [cat. expo., Sarrebruck, Saarland-Museum, Studiogalerie, 22 de junio-31 de agosto de 1997]. Roland Augustin (ed.). Sarrebruck: Saarland-Museum, 1997.

*Optische varianten Max Mathys Fotografien: Ausstellung mit Monika von Boch und Pierre Mendell* [cat. expo., Múnich, Modern Art Museum]. Múnich: Modern Art Museum, 1969.

Augustin, Roland, *Monika von Boch*. Sarrebruck: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, 2015.

Schmoll, J. A., *Monika von Boch, das fotografische Werk 1950-1980. Experimentelle Fotografie, Fotogramme, Industrie, Abstraktionen, Natur*. Dillingen: Queisser, 1982.

Szwast, Miriam, *Monika von Boch: Strukturfotografie* (proyecto de fin de carrera). Sarrebruck, 2004.

Von Boch, Monika, *Land Sehen*. Dilinga: Queißer, 1981.

# EXPOSICIONES

[1947-2016]

Selección de exposiciones en torno a la pintura informalista

## 2016

*LO NUNCA VISTO. De la pintura informalista al fotolibro de postguerra [1945-1965].* Madrid, Fundación Juan March, 26 de febrero-5 de junio. Manuel Fontán del Junco, Inés Vallejo, Horacio Fernández y María Dolores-Jiménez Blanco (comisarios). Con la colaboración de Zdenek Primus.

## 2014

*Die frühen Jahre: Britische und Deutsche Kunst nach 1945 / Those Early Years: British and German Art after 1945.* Hannover, Sprengel Museum Hannover, 14 de junio-28 de septiembre. Carina Plath (com.).

## 2012

*Art of Another Kind: International Abstraction and the Guggenheim, 1949-1960.* Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 8 de junio-12 de septiembre. Tracey Bashkoff y Megan M. Fontanella (coms.).

## 2011-2012

*Les sujets de l'abstraction. Peinture non-figurative de la seconde école de Paris, 1946-1962.* Ginebra, Musée Rath, 6 de mayo-14 de agosto; Montpellier, Musée Fabre, 3 de diciembre-18 de marzo. Éric de Chasse, Eveline Notter y Justine Moeckli (coms.).

## 2010

*Le grand geste! Informel und Abstrakter Expressionismus 1946-1964.* Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 10 de abril-1 de agosto. Kay Heymer, Susanne Rennert y Beat Wismer (coms.).

## 2009-2010

*Explosions lyriques. La peinture abstraite en Suisse (1950-1965).* Sion, Musées cantonaux du Valais, 14 de noviembre-11 de abril. Pascal Ruedin (com.).

## 2007-2008

*Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956.* Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 4 de octubre-7 de enero. Serge Guilbaut y Manuel J. Borja-Villel (coms.).

## 2006

*L'Envolée lyrique, Paris 1945-1956.* París, Musée du Luxembourg, 26 de abril-6 de agosto. Patrick-Gilles Persin (com.).

## 2003

*Cobra: Copenhagen, Brussels, Amsterdam.* Gateshead, BALTIC Centre for Contemporary Art, 1 de marzo-21 de abril; Manchester, Manchester City Art Gallery, 2 de mayo-15 de junio; Dublín, Irish Museum of Modern Art, 3 de julio-21 de septiembre. Peter Shield, Roger Malbert y Sune Nordgren (coms.).

## 1999

*À rebours. La rebelión informalista. 1939-1968.* Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 20 de abril-13

de junio; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 6 de julio-11 de octubre. Dore Ashton (com.).

*La peinture après l'abstraction: 1955-1975.* Martin Barré, Jean Degottex, Raymond Hains, Simon Hantaï, Jacques Villeglé. París, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 20 de mayo-19 de septiembre. Alain Cueff, Béatrice Parent y Benjamin H. D. Buchloh (coms.).

## 1998-1999

*Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959.* Ludwigschafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, 18 de octubre-31 de enero. Richard W. Gassen (com.).

## 1997-1998

*Abstractions, France 1940-1965: peintures et dessins des collections du Musée national d'art moderne.* Colmar, Musée d'Unterlinden, 18 de octubre-1 marzo. Sophie Duplaix (com.).

*COBRA: Copenhagen, BRüssel, Amsterdam.* Lausana, Musée cantonal des Beaux-Arts, 14 de junio-14 de septiembre; Múnich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 26 de septiembre-11 de enero; Viena, Kunst Haus, 29 de enero-19 de abril. Jörg Zutter (com.).

## 1996

*Grupo CoBrA. Obras de la colección del Stedelijk Museum de Amsterdam.* Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", 25 de abril-30 de junio. Rudi Fuchs y Jan Hein Sassen (coms.).

## 1995

*Europa de postguerra 1945-1965. Arte después del diluvio.* Barcelona, Centre Cultural, Sala Catalunya y Sala Sant Jaume, 12 de mayo-30 de julio; Viena, Künstlerhaus Wien, 10 de septiembre-10 de diciembre. Thomas M. Messer (com.).

## 1993

*Paris Post War: Art and Existentialism 1945-1955.* Londres, Tate Gallery, 9 de junio-5 de septiembre. Frances Morris (com.).

## 1988-1989

*Aspect de l'art abstrait des années 50.* Lille, Foyer de l'Opéra, 28 de septiembre-8 de octubre; Burdeos, iglesia de Saint-Vincent, 12-23 de octubre; Lyon, Auditorium Maurice Ravel, 26 de octubre-6 de noviembre; Rouen, Chapelle Saint-Louis, 9-10 de noviembre; Toulouse, Hôtel Dieu Saint-Jacques, 23 de noviembre-4 de diciembre; Marsella, 7-18 de diciembre; Grenoble, Musée Hébert, 21 de diciembre-8 de enero; Nantes, Palais de la Bourse, 11-22 de enero; Royat, Casino, 25 de enero-5 de febrero; Nancy, Ayuntamiento, 15-26 de febrero. Patrick-Gilles Persin y Gérard Xuriguera (coms.).

*Abstractions lyriques: Paris 1945-1955.* Angers, Théâtre d'Angers, 8-31 de octubre; Laval, Musée de Laval,

Chapelle Saint-Julien, 4-28 de noviembre; Evry, Agora d'Evry, Aire Libre-Art Contemporain, 2-31 de diciembre; Le Mans, Musée du Mans, Collégiale Saint-Pierre-La-Cour, 6-31 de enero; Cholet, Hôtel de ville de Cholet, 4-27 de febrero; Saint-Jean-de-Monts, Palais des Congrès, 4-16 de abril.

## 1988

*Les Années 1950.* París, Centre Georges Pompidou, 30 de junio-17 de octubre. Daniel Abadie (com.).

## 1987-1988

*L'Art en Europe: les années décisives, 1945-1953.* Saint-Étienne, Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 10 de diciembre-28 de febrero. Bernard Ceysson (com.).

## 1984

*Un art autre, un autre art: les années 50.* París, Artcurial, Centre d'art plastique contemporain, abril-julio. Daniel Abadie (com.).

## 1980

*Peintres de l'abstraction lyrique, à Saint-Germain-des-Prés, 1946-1956.* París, Mairie du 6ème arrondissement, 5 de junio-6 de julio; París, Galerie de l'Aventure; Amiens, Maison de la Culture; Abbaye de Saint Savin; Vitry, Centre Culturel.

## 1979

*Abstracción lírica: "École de Paris" 1956-1976.* Madrid, Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, octubre-noviembre. Jacques Lassigne y Daniel Marchesseau (coms.).

## 1967

*Dix ans d'art vivant 1955-1965.* Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 3 de mayo-23 de julio.

## 1966

*Dix ans d'art vivant 1945-1955.* Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 9 de abril-31 de mayo.

## 1961-1962

*Paris, carrefour de la peinture 1945-1961.* Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 9 de diciembre-12 de febrero.

## 1959

*School of Paris 1959: the Internationals; Karel Appel, Hans Hartung, André Lansky, Jean-Paul Riopelle, Gérard Schneider, Pierre Soulages, Maria Helena Vieira da Silva, Zao Wou-Ki.* Minneapolis, Walker Art Center, 5 de abril-17 de mayo.

## 1958

*The Exploration of Form: Paintings by René Guitte, Simon Hantaï, Asger Jorn, Antonio Tàpies, William Turnbull.* Londres, Arthur Tooth Gallery, 21 de enero-15 de febrero. Lawrence Alloway (com.).

## 1957

**Otro arte [cat. expo., Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, Sala**

**Negra, abril-mayo de 1957; Barcelona, Sala Gaspar, febrero-marzo de 1957].**

## 1954

*Arte abstracto. Muestra de París.* Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo, 10-25 de febrero.

## 1953-1954

*Younger European Painters: a Selection.* Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 2 de diciembre-21 de febrero. James Johnson Sweeney (com.).

## 1952

*Signifiants de l'informel.* París, Studio Facchetti. Michel Tapié (com.).

*Peintures non abstraites.* París, Studio Facchetti. Michel Tapié (com.).

*Peintures de la Nouvelle École de Paris.* París, Galerie de Babylone. Charles Estienne (com.).

## 1951

*Véhérences confrontées.* París, Galerie Nina Dausset, 8-31 de marzo. Michel Tapié (com.).

## 1948

*Wanderausstellung Französische Abstrakte Malerei.* Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, noviembre de 1948-mayo de 1949. Ottomar Domnick (com.).

## 1947

*L'Imaginaire.* París, Galerie du Luxembourg. Georges Mathieu (com.).