

Jorge Luis Marzo

EL INFORMALISMO REBOBINADO

Citación: MARZO, J. L. (2017). “El informalismo rebobinado”. En CORTÉS, J. M.; SALVADOR, J; FOLCH, M. J (eds.). La eclosión de la abstracción. Valencia: IVAM, pp. 33-41

El relato del informalismo español ha venido condicionado, como en ningún otro estilo moderno, por las circunstancias políticas en las que se gestó, pero también por las vicisitudes contextuales posteriores que armaron la narrativa general de lo que había sido la dictadura y sus relaciones de causa y efecto con la transición y la democracia. Se trata de una *querelle* definida por la inextricable relación entre arte y política en la que vive sumergida la producción artística de los años 1950. Esta hipoteca es un tema que recibió poca atención en la historiografía artística española hasta que, a mediados de la década de 1990, surja en ella una mayor interés sobre la función del arte en un régimen totalitario, y decaiga el género hagiográfico y sensibilista utilizado durante los años 1980. La gestión oficial del informalismo y la abstracción en la dictadura se produce en coincidencia con el impulso de modernización como forma de supervivencia política, pero desinteresándose de la modernidad y su instrumental. Todos los indicadores señalan que el papel del arte fue proporcionar estos instrumentos al sistema. De este modo, al reconocer corrientes similares entre lo ocurrido en los años 1950 y en los 1980, las nuevas perspectivas historiográficas sugieren que el estudio de la política del informalismo permite observar de cerca la similitud de la función del arte en sistemas tanto antimodernos como posmodernos.

El peso del informalismo en el discurso cultural y político de la nación ha sido fenomenal. Al constituirse en el primer pilar del relato artístico español de la vanguardia de posguerra, su potencia es fundacional. Durante los años 1950, periodo de su apogeo, se convirtió paradójicamente tanto en el estilo de la vanguardia oficial del franquismo como en el baluarte de una primera autonomía artística que pretendía conservar el espíritu de la radical subjetividad moderna frente a los envites de un sistema tradicionalista, hipócrita y autoritario. En los años 1960, sujeto

ya a las estrictas modulaciones del mercado, el estilo devino el saco de boxeo alrededor del cual se agolpaban prácticas y discursos realistas deseosos de cuestionar el ensimismamiento del arte y las relaciones de éste con el poder. Fue entonces cuando el informalismo fue adscrito a un relato exógeno –no producido por sus protagonistas– que influenciará notablemente la interpretación del fenómeno. En la década de 1970, las prácticas sociologistas, conceptuales y objetivistas continuaron sacudiendo lo informal como ejemplo de la indolente sensibilidad burguesa, pero comenzaron a surgir miradas –a menudo por instigación de los propios artistas informalistas– que proponían un revival del formalismo estilístico frente a lo que venía a considerarse banalidad o mera instrumentalización política. Tàpies, por ejemplo, operó engranajes en aquellos días para que el grupo de pintura Trama, apoyado por un crítico como Federico Jiménez Losantos, tuviera la suficiente atención mediática en detrimento de las prácticas conceptuales como las del Grup de Treball. No obstante, su apoyo tuvo lugar convenientemente cuando el grupo se deshizo de la etiqueta maoísta, y abrazó una férrea defensa de la obra de arte autorreferente, cerrada a cal y canto para evitar banalizarse en el entorno y mantener el pulso de la independencia estética frente a veleidades de carácter social o político. Todo ello con cumplido seguidismo de una crítica diletante y meliflua que había sido marginal hasta el momento, en revistas y diarios como *Batik*, *Guadalimar*, *Comercial de pintura*, *Cimal*, *El País* o *Diario 16* y que pronto recaló en el primer informalismo como fuente de inspiración.

Esas miradas dominaron plenamente los años 1980 y una parte de la década siguiente, al dotarse de un aparato institucional que reescribió la historia de la cultura en la dictadura bajo el argumento de que, en democracia, el arte no podía estar contaminado de ideología y debía convertirse en patrimonio común. De este modo, el origen y primeros desarrollos del informalismo pasaron a leerse en clave de comunión, de pegamento, de eje cohesionador entre los impulsos de una libre creatividad y las garantías que debía ofrecer el estado para su evolución. Vale la pena recordar en este sentido las peticiones de la crítica pictórica de finales de los años 1970 y principios de la década posterior hacia las nuevas autoridades surgidas de la transición para que aplicaran los mismos criterios de promoción y atención implementados durante los años 1950 a grupos como El Paso o Dau al Set. Argumentos que no sólo fueron escuchados sino que recibieron cumplida respuesta en los programas expositivos y colecciones públicas y privadas.

La *querelle* política del informalismo ha intentado solucionarse bajo el mantra de la fatalidad. Siendo un movimiento surgido internacionalmente como un canto a la libertad y como un llanto por la pérdida de humanidad tras la hecatombe de la Segunda Guerra Mundial, en España tuvo la “mala suerte” de vérselas con una dictadura que no era otra cosa que la continuación de aquella tragedia: los enunciados de los artistas españoles sobre la tragedia, la memoria y la responsabilidad no se proyectaban sobre el pasado reciente, como en el resto de Europa o América, sino que se conjugaban en presente. La gran mayoría de artistas informalistas españoles trabajaron, no obstante, buscando homologarse a lo que entonces se producía en Europa, especialmente en Francia, y en la abstracción expresionista estadounidense, y muchos lo consiguieron. Esto fue redactado en términos de normalidad por todos los actores implicados: los artistas la blandían como símbolo de su capacidad de resiliencia y homologación estética, mientras que el régimen la sostenía como muestra del bienestar social.

La fatalidad quedó para siempre adherida al discurso informalista: en forma de tragedia española, de drama existencialista, de viejas esencias y comendadores. El recurso a la iconografía barroca, al realismo y trascendencia de la materia, en manos de la iconoclastia del artista o de la trascendencia del crítico informalista, que creyeron transformar la hipocresía del lenguaje social en “actos de verdad”, se constituyó a la postre en la singularidad que no hace posible una mera homologación estilística del informalismo español a movimientos similares en el exterior. Fue mediante la tradición, que el lenguaje oficial y el lenguaje informalista encontraron un punto común de apoyo en la tarea de coexistir y colaborar. Ha sido la tradición, no cabe duda, el factor que ha imposibilitado un debate sobre el colaboracionismo –complejo y lleno de matices, desde luego– de aquella vanguardia con el franquismo. Una tradición construida en el mito de una nación cultural sobre la que pasan los estilos sin condicionarla (Eugeni d’Ors), una suerte de autenticidad existencialista común de la que la pintura abstracta americana o francesa carecerían, sujetas como estaban a la radicalidad del sujeto creador y a la deuda con el formalismo de vanguardia. La obra informalista española era también rebelde pero estaba “rellena” de tradición cultural, expresión común en las opiniones de la crítica extranjera al enfrentarse a los muros de Tàpies, las arpilleras de Millares, o los brochazos de Saura sobre personajes del Siglo de Oro. “Trascendencia artística” definía la esencial y homogénea vitalidad de la expresión española por encima de

los avatares de la historia, pero siempre activada en la casuística individual, en la casualidad de la personalidad creadora. Se trata por tanto de la defensa de un estilo ahistórico (Chueca Goitia, d'Ors), y aún con más precisión, antihistórico, en donde lo humano supera lo social y es, por tanto, trascendente.

“Vocación”, “espíritu”, “servicio”, fueron términos que poblaron de tal manera los discursos críticos de entonces, que uno podría llegar fácilmente a la impresión de que el arte de aquellos días era una profesión sacerdotal. El crítico Eduardo Westdhal manifestó en el primer congreso de arte de Altamira, en 1950, que había que “entregar la vida a una vocación sin desfallecimiento servida por un excelente oficio de pintor”, una palabras tomadas de Kandinsky. Oteiza declaraba que “el arte era un instrumento de salvación”. En el manifiesto de El Paso de 1957, sus firmantes decían trabajar “por un arte hacia la salvación de la individualidad”. Luis González Robles, el comisario oficial, creía ciegamente en que “la salvación personal venía dada por la pintura, como forma de enfrentarse contra la conformidad reinante”. José Luis Fernández del Amo, director del Museo Español de Arte Contemporáneo, solicitaba a la sociedad “no negarse a la irrefrenable vocación artística de una amplia selección de sus hijos”. El ministro Ruiz Giménez inauguró la primera Bienal Hispanoamericana en 1951 reclamando “la necesidad de contagiar al artista de anhelos de servicio y trascendencia”.

Se trata, no obstante, de una tradición gestionada por una interpretación equívoca de los términos. Todo ello se produjo en una década nueva en la que el asesinato masivo y silencioso de los años 1940 se había acabado porque ya no quedaba nadie más que fusilar, las veleidades imperiales daban paso a las homilías, el humanismo sustituía al falangismo, y el arte servía de “lugar de encuentro” entre las dos Españas, ejemplo de la esencial capacidad hispana para trascender en la cultura lo que acaba siempre trabado en la vida pública. El lenguaje trascendente al que apeló el informalismo bebía de las mismas fuentes de las que se nutría el cuerpo académico español y que también se habían utilizado en los años 1940 por los filósofos falangistas para deshacer cualquier atisbo de doctrina fascista o nazi en el franquismo resultante de la posguerra mundial. Se trata, en efecto, de un “relleno” de tradición, también semántica. La enorme coincidencia de medios, objetivos e intereses de la clase intelectual de posguerra –vencidos y vencedores–, resultado del desmantelamiento del tejido creativo republicano, facilitó el interés por la tradición, también por la más cercana de la preguerra y que había quedado en

silencio. El “relleno” al que fue sometida la práctica informalista y abstracta espeja con un alto grado de virulencia el vaciado paralelo de la vida política. La voluntad manifiesta de la vanguardia abstracta española en subrayar la especificidad de sus fuentes e inspiraciones históricas, delineando una clara singularidad con respecto a las que se producían en otros países, no vino acompañada del correspondiente reconocimiento sobre la singularidad política española ni de precisas apreciaciones sobre los peligros de asimilar acríticamente el mito histórico español, sustrato más que evidente del relato espiritual del franquismo.

En este sentido, es interesante atender la tesis sostenida por una parte de la historiografía, especialmente literaria (Gràcia, Mainer, Trapiello), que plantea la existencia de una tercera vía sociocultural en los años de la guerra y de la posguerra (representada por Ortega y Gasset), que sería ajena a posicionamientos ideológicos y que pretendía construirse mediante una tranquila modernidad europeísta. Esta perspectiva puede explicar el anhelo de normalidad despolitizada cultivada entre los artistas del periodo –también como evidencia de contrapoder– pero se revela inútil a la hora de entender cómo el cómodo cultivo de la “fatalidad” camufló el fracaso del imaginario burgués y liberal español en relación a la construcción de los espacios de libertad. El informalismo burgués de los años 1950 se constituyó como una forma de creación de autonomía de clase, no como un dispositivo tejedor de argumentos de modernidad crítica capaces de ofrecer alternativas de transformación social. La mayor parte de los apoyos del informalismo (la burguesía industrial, el falangismo poético, la diplomacia cultural del estado) encontraron en el movimiento poderosos argumentos para crear una suerte de espacio sustitutivo de lo político en el que poder obtener estatus sin afrontar riesgos. De hecho, el papel de la burguesía católica barcelonesa en el primer sostén de Dau al Set indica cómo hicieron suyos procedimientos decimonónicos (el club de suscriptores, las veladas de anfitrión) a modo de proceso de recuperación de los estándares de autonomía de clase que habían quedado suspendidos durante la revolución anarquista y la posterior victoria franquista.

Por consiguiente, la tesis de la tercera vía como forma de explicar cómo la normalidad era el mejor recurso para afrontar la “fatalidad” sustrae del debate una parte importante de la ecuación: no se afrontaba la singularidad de la dictadura, sino que se reforzaba su normalización a través de una vida burguesa nuevamente autorizada gracias a su compromiso con la desconflictuación. Los esfuerzos deno-

dados de la crítica del momento para convencer tanto al Instituto de Cultura Hispánica (*soft power* del régimen) como a los posibles inversores de la inocuidad de los nuevos tintes surrealistas y existencialistas de la pintura informalista dice mucho de la voluntad de todo un cuerpo social español interesado ya no sólo en prometer una práctica cultural sosegada políticamente sino también en someter a la propia tradición mediante un filtro correctivo. La paulatina recuperación de algunas de las vanguardias de preguerra (surrealismo, cubismo, constructivismo, abstracción) vendrá coloreada –y con notable éxito– por una desideologización de sus premisas originales, lo que supondrá recibir el aval de las autoridades (con alguna excepción). Este principio de actuación, que tan buenos rendimientos ofreció a artistas e instituciones a la hora de prodigar la normalidad de todos –especialmente en el extranjero–, acabará dotando al sistema cultural oficial de una plataforma sólida, siendo, a la muerte de Franco, el marco de referencia institucional de los gestores de la transición. Así, de la misma forma que el informalismo adoctrinal fue capaz de sentar a la mesa a tirios y troyanos en los años 1950, la desideologización del arte a finales de los años 1970 fue el instrumento que hizo posible la recuperación del informalismo colaboracionista como modelo de política artística, condenando a todas aquellas prácticas inextricablemente conducidas políticamente (una parte sustancial del exilio, las prácticas de Estampa Popular, el conceptualismo, el feminismo) a ser operadas bajo meros criterios de bienestar y cohesión nacional. Buen botón de muestra de este proceso fue la adscripción por parte de los representantes de la “tercera vía” de todo un nuevo conjunto de prácticas sociales micropolíticas surgidas en los años 1970 –y ajenas al juego de las elites– a la categoría de “pasotismo”, relegándolas a los márgenes del debate sobre la construcción de un nuevo espacio social en democracia.

Acaso el mejor ejemplo del creciente mito postfranquista del informalismo en el marco del ecumenismo cultural de los años 1980 es el papel social de algunos de los más relevantes artistas informalistas tras el establecimiento e implementación de las administraciones autonómicas, en especial durante los años 1990. Y lo es, porque espeja con potencia el palimpsesto semántico que el informalismo ha ido adquiriendo a través del tiempo, haciendo buena la premisa establecida por Tzvetan Todorov respecto a que poco importa la realidad o verdad del mito frente al uso que se hace de él. Los gobiernos y empresas de ciertas Comunidades Autónomas pasaron a patrimonializar algunas de las figuras artísticas más relevantes de la historia

del informalismo y la abstracción con el objetivo de asociar identidad, estilo y cultura, emborronando las capas históricas “conflictivas” que pudieran haber en ellas, o directamente haciéndolas desaparecer. En el País Vasco, el “estilo Chillida” y, en menor medida, el “estilo Oteiza”, pasaron a convertirse en los principales referentes gráficos de logos y marcas de organismos públicos, siendo muchas de las piezas de estos artistas los protagonistas de parques, edificios oficiales y logos bancarios o comerciales. En Cataluña, se “nacionalizarán” oficialmente las figuras de Tàpies y Miró. “La Caixa” de Pensions contó con Miró para renovar su logotipo corporativo y otras instituciones financieras siguieron el mismo camino y adaptaron sus diseños gráficos para transmitir la “mediterraneidad, espontaneidad y modernidad” que percibían en la obra del creador mallorquín. A este proceso se sumaron también numerosas empresas de carácter estatal, como compañías ferroviarias, agencias públicas o compañías aéreas. En 1983, el Gobierno español presentó el nuevo logotipo de la agencia oficial española para la promoción turística, TourEspaña, encargado a Miró. En el informe gubernamental sobre el potencial comunicativo del logo se manifestaba: “Esta imagen totalmente renovada favorecerá la comunicación de nuestra campaña [...] No tratamos de atraer al turista solamente por el clima y el sol, sino a través del arte, la historia, la gastronomía y los sitios únicos. Damos a toda la comunicación un tono desenfadado, con ciertos toques de humor y con lenguaje internacional [...] El negro y el rojo. La piel y la sangre de toro. El verde y el amarillo. Los colores de España de Norte a Sur. Pradera y sol. Y también fiesta. Eso es lo que sugiere el símbolo de España que Joan Miró nos deja como legado. Es **el sol. Y es España**”.¹

La figura de Tàpies también se convirtió en *leit-motiv* visual de la oficialidad catalana. En 1989, el Gobierno catalán decidió modernizar su principal sala de reuniones, en el Palacio de la Generalitat, que hasta hacía poco estaba decorada con obras del pintor Anglada-Camarasa. Como primera opción, el gobierno invitó a Dalí –una apuesta que revela el inicial titubeo nacionalista catalán a la hora de andamiar una genealogía visual–, pero no cuajó. Tàpies, por el contrario, aceptó. El resultado final fue *Les quatre cròniques*, una gran pieza mixta sobre madera que, de forma alegórica, ilustra a las cuatro principales crónicas medievales catalanas, escritas por figuras clave tanto en el terreno literario como en el relato de la expansión militar,

¹ Quaggio, Giulia (2012). “Recomponer el canon estorbado. Pío Cabanillas y la política cultural de UCD”; en Corbeira, Darío (ed.). *Arte y transición*. Madrid: Brumaria, pp. 208-209.

política y comercial de Cataluña por el Mediterráneo en los siglos XIII y XIV; un tema no escogido al azar por Tàpies, ya que, en el Ayuntamiento de Barcelona, a escasos metros del Palacio de la Generalitat, José María Sert había pintado el llamado Salón de Crónicas en 1929, fantaseando con una unión mística entre los almogávares catalanes y la historia de España a través del imperialismo barroco tan caro a los círculos intelectuales y sociales que medraron durante la dictadura de Primo de Rivera en Barcelona.²

El President Jordi Pujol declaró el día de la firma del contrato que “Tàpies es uno de los máximos exponentes de las artes contemporáneas, que siempre ha proyectado con prestigio universal la imagen de Cataluña [...] un país con un alto grado de creatividad”. En el acto de inauguración (1990), el escritor y miembro de la Real Academia de la Lengua Española, Pere Gimferrer, manifestó que las referencias históricas en aquella obra “tienen que ver con los peligros de las instituciones catalanas en este momento”. Meses más tarde, el Gobierno catalán subvencionó generosamente a la Fundació Tàpies, fundada ese mismo año, como contrapartida a la colaboración del artista. La obra que presidía la máxima estancia del poder ejecutivo catalán –que hoy se llama Sala Tàpies– se convirtió con el tiempo en la pintura más vista y popular en Cataluña, gracias a su presencia constante en los medios de comunicación.

¿Queda alguna impronta estética del informalismo en el arte contemporáneo español de hoy? No parece que el estilo pueda hacer mucha mella entre los jóvenes artistas a la vista de los programas docentes y de los intereses generales que se perciben en las facultades de Bellas Artes. El informalismo, como epítome de una sensibilidad artística radicada en enunciar lo subjetivo, efectivamente ofrece pocos argumentos ante la demanda generalizada de unas prácticas creativas que se ocupan cada vez más de lo objetivo, pues es lo objetivo lo que ha sido sustraído de la vida pública y de la esfera general de la comunicación. Un mensaje masculino, aislacionista, y elitista, difícilmente puede encontrar acomodo entre los nuevos modos y afectos producidos por el feminismo, el activismo y la socialización. Es revelador, en este sentido, observar los esfuerzos de las instituciones que definen y preservan la memoria de los principales artistas informalistas por plantear asociaciones y vinculaciones entre las obras de estos y la producción contemporánea

² Ver el documental *Katallani* del colectivo SUB (2014): <https://www.youtube.com/watch?v=ZtSFt5qTJI8>

más reciente. Muchas de estas actividades exponen las bastas costuras que este proceso exige, cuando no proyectan abiertamente la imposibilidad de los zurcidos. La exposición *Contra Tàpies*, celebrada en 2013 por la Fundación barcelonesa del artista, es un buen ejemplo de ello. Las declaraciones del director de esta institución en 2016 sobre la ascendencia de la figura del pintor tampoco deja lugar a muchas dudas sobre las sombras que se ciernen: “Es necesario reposicionar a Tàpies, no solo como un autor, sino como un caso de estudio [...] Hay que reconectarlo con las instituciones y con la sociedad [...] Es preocupante el descenso del **interés por la figura**”.³ Estas palabras esconden sin embargo algo de ambigüedad: lo que se solicita es la reposición del relato de la obra de Tàpies en el cuerpo general del debate público y para ello se pide un directo apoyo administrativo, reflejando de nuevo el eterno anhelo informalista por la tradición y por su garantía en manos del estado. El caso de la Fundación Chillida y la solicitud de inversión pública cursada al Gobierno vasco planteó las mismas cuestiones en su día. El desmayo del interés en la obra de Tàpies tiene que ver con su posición y articulación en el relato público del arte a día de hoy, una narrativa que no puede ya dejar de mirar a la *querelle* política presente en toda producción artística; también, naturalmente, la del propio informalismo. En el ámbito privado, la *querelle* es inexistente. Un óleo de Tàpies se vendió en 1990 por 70 millones de pesetas (421.000€). En julio de 2014, el artista batía su récord de cotización con 2 millones de euros por una obra. El informalismo parece poder legitimarse solo como relato “nacional”, pero comprenderse únicamente en el ámbito privado. Esta es la condición que definió el argumento original del estilo, y esta sigue siendo la condición sobre la que aún, setenta años después, parece sostenerse.

³ “La Fundació Tàpies se llenará de fotografía crítica y buscará reposicionar al artista en 2017”, *La Vanguardia*, 13 de diciembre de 2016; “La Tàpies consagra el 2017 a la fotografía ortodoxa i crítica”, *Ara*, 13 de diciembre de 2016.

⁴ Muñoz, Julián (2015). “Tàpies: la cotización se dispara”. *Finanzas-com*: <http://www.finanzas.com/estilo/20151114/tapies-cotizacion-dispara-3292885.html>