

manuel viola
en recuerdo del porvenir



MANUEL VIOLA
en recuerdo del porvenir

RETROSPECTIVA 1933-1985

MANUEL VIOLA EN RECUERDO DEL PORVENIR

RETROSPECTIVA (1933-1985)

Febrero - Mayo de 2016

ORGANIZA

Diputación Provincial de Zaragoza
Área de Cultura y Patrimonio

COLABORA

Museu d'Art Jaume Morera
Ayuntament de Lérida

PRESIDENTE

Juan Antonio Sánchez Quero

DIPUTADA-PRESIDENTA DE LA COMISIÓN DE CULTURA Y PATRIMONIO

Cristina Palacín Canfranc

COORDINADOR DE CULTURA

Juan José Borque Ramón

COMISARIO

Javier Lacruz

TEXTOS

Juan Antonio Sánchez Quero
Antón Castro
Javier Lacruz
Jesús Navarro Guitar

EDITA

Diputación Provincial de Zaragoza
Área de Cultura y Patrimonio

DISEÑO

José Luis Romeo

FOTOGRAFÍAS

Andrés Ferrer
Archivos varios
© Manuel Viola, VEGAP 2016

PREIMPRESIÓN

Ebrocomposición, S.L.

IMPRESIÓN

Imprenta Provincial, Zaragoza

ISBN: 978-84-9703-384-8

D.L.: Zaragoza 1932-2015

Impreso en España/Printed in Spain

Palacio de Sástago
Diputación Provincial de Zaragoza
Coso, 44. 50071 Zaragoza
www.dpz.es/cultura

AGRADECIMIENTOS

Belén Baringo, Antón Castro, Olga Coscolín, Xandra Esteban,
María Teresa Fuertes, Ignacio Galianas, Javier Gimeno,
Paul Lacruz, Steven Lacruz, Ana María Lagunas,
Javier Martínez, Jesús Navarro Guitart, Alejandro Usón Faci,
Encarna Viola, Jacobo Viola y todas las personas
que han preferido permanecer en el anonimato.

MANUEL VIOLA

en recuerdo del porvenir

RETROSPECTIVA 1933-1985

PALACIO DE SÁSTAGO

febrero - mayo de 2016



9	Presentación	
		<i>Juan Antonio Sánchez Quero</i>
13	Viola o el arte de la vida	
		<i>Antón Castro</i>
25	Viola antes de Viola	
		<i>Jesús Navarro Guitart</i>
35	Manuel Viola, La femme bandée	
		<i>Javier Lacruz</i>
55	Selección de obras	
87	Álbum fotográfico	
97	Obras en exposición	
113	Biografía	

La exposición *Manuel Viola, en recuerdo del porvenir* organizada por la Diputación Provincial de Zaragoza, conmemora el centenario del nacimiento del gran pintor zaragozano, y por ende, aragonés, José Viola Gamón, más conocido artísticamente como Manuel Viola. Miembro del grupo El Paso –el colectivo plástico más importante de la segunda mitad del siglo XX– junto al oscense Antonio Saura y el turolense de Crivillén, Pablo Serrano, fue uno de los artífices de la renovación de la pintura española de posguerra. Viola, después de transitar por el surrealismo de preguerra, conectó la gestualidad de la abstracción lírica francesa con la tradición de la pintura española –en la estela del Greco y Zurbarán, pero sobre todo de Goya–, llegando a ser uno de los más destacados pintores del informalismo español. Si, como se ha dicho, el blanco y el negro fueron los colores del grupo El Paso, uno de sus acentos más intensos los puso Viola a partir de su mítico cuadro *La saeta* (1958).

De su azarosa y agitada vida, en la que aunó gitanismo y acracia, y superó dos contiendas bélicas, todos los que le conocieron destacaron unánimemente su arrolladora humanidad y su socarronería. En el psiquiátrico de Sainte-Anne de París pintó *La femme bandée*, que en esta exposición se rescata del olvido junto con algún manuscrito. Asimismo, se exhiben una decena de los cuadros de los que el propio artista nunca quiso desprenderse en vida como *La saeta* (1958), *España, aparta de mi este cáliz* (1965), *Ventana a la muerte* (1967) o *Isla de los muertos* (1985). De Viola, el comisario de la exposición, Javier Lacruz, escribió: «De su lacia cabellera blanca, de alazán anarquista y sujeto desbocado, surgieron la urdimbre del lienzo y las hebras de los pinceles de sus cuadros. De su genio, primero surreal y luego expresionista, el sentir de la veta brava de la pintura española. De su voz, bebida y cascada, los soberanos títulos de sus obras. Hablo de Manuel Viola, pintor». La presencia de Manuel Viola nos es familiar en el Palacio de Sástago de la Diputación de Zaragoza porque ya estuvo presente en una gran exposición antológica de 1989. Por ello, solo nos resta agradecer al Museu d'Art Jaume Morera de Lérida y a todas las personas que han participado en esta muestra su contribución a mantener viva la obra de este insigne artista zaragozano.

Juan Antonio Sánchez Quero
Presidente de la Diputación Provincial de Zaragoza



Viola o el arte de la vida

Antón Castro

José Viola Gamón (Zaragoza, 1916-Madrid, 1987) es uno de esos creadores que entregó la vida al arte y ofreció el arte a la vida hasta hacerlos uno, inseparables, unidad de acción, vitalidad y arrebató, búsqueda e indagación interior, pulsión casi volcánica. Pasión de ser. Como suele ocurrir en ocasiones, la existencia de José Viola, que pasaría a la historia de la creación artística como Manuel Viola («Manuel de Montparnasse» lo llamó César González-Ruano en la novela que le dedicó), es como un torbellino, con muchas anécdotas, con muchos personajes y desdoblamientos que la pueblan.

José Viola Gamón nació en mayo de 1916 en Zaragoza, en el paseo del Ebro 21-22. Sus padres tuvieron una relación fugaz que no cuajó en boda. Su progenitor José Viola Balagueró era de Lérida y acabaría mudándose a Sudamérica donde hizo fortuna en el juego; años después regresó a Zaragoza y trabajó de crupier hasta que se prohibieron las apuestas. Su madre, Pilar Gamón Aznar, era camarera. En Zaragoza pasó José sus primeros años y en los veranos era reclamado por la familia ildense. Sus primeros recuerdos, a orillas de aquel Ebro que tenía almadías y el amarre de la barca del tío Toni al lado de su casa, están vinculados a esas afueras, a los juegos callejeros, a la contemplación del Pilar y del torreón de la Zuda, y también a su condición de jovencito bravucón y soberbio. Cuando iba a Lérida se encontraba con su oronda abuela, que era todo un personaje surrealista, con dos tías, Antonia y Sebastiana, que lo mimaban y lo introdujeron en la lectura; eran



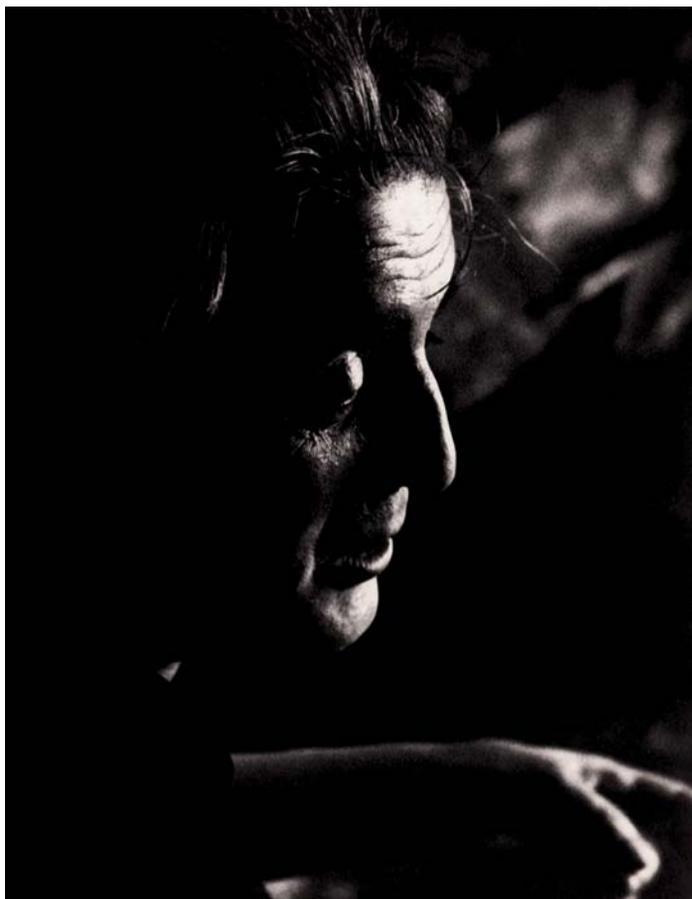
maestras y tenían interés por la cultura. Por entonces, cuando asomaba a la adolescencia, tanto en Zaragoza como en Lérida, frecuentaría a algunas familias gitanas: siempre se sintió cercano a su mundo de venta ambulante (que él ejerció en algún instante de su vida), de fraguas, de rituales y de pasión por el flamenco, la supervivencia y la alegría a la intemperie. Al cabo de unos años, cuando su madre contrajo matrimonio con otro hombre y tuvo otros hijos, lo reclamó la familia paterna y se formaría en Lérida, donde hizo el bachillerato. Mostró habilidades con el dibujo y su padre le pagó un profesor. A los doce años, a consecuencia de un constipado (que él atribuía un tanto literariamente al feroz cierzo zaragozano que soplaba en el Arrabal), se le quedó la voz ronca, desgajada para siempre, tan característica que llevaría a decir a un cronista madrileño: «Su voz es un caos, un estropicio de fonética».

En Lérida coincidió con dos personajes que serían sus mejores amigos y le abrirían algunos caminos: el pintor Antonio García Lamolla y el escultor y ebanista Leandre Cristòfol, vinculados a la agrupación cultural Studi d'Art. Ambos fueron decisivos para él. Con apenas 17 años, ya escribía y dibujaba, asistía con sus colegas a las tertulias del café Rialto y se interesaba especialmente por un movimiento muy vivo, que había llegado algo rezagado a España: el surrealismo. Gracias a un amigo mayor, en un auténtico despertar voraz a la cultura, se asomaba a los números de *Revista de Occidente* e intentaba asimilar la poesía del 27: García Lorca, sobre todo, que tanto le influiría, incluso con sus dibujos, Pedro Salinas y Vicente Aleixandre. Lérida poseía una atmósfera cultural que hervía en incitaciones. A su creciente campo de intereses se sumarían Salvador Dalí, Arthur Rimbaud, con el cual guarda algunas semejanzas (tenían algo de niños prodigio los dos) y Joan Miró, un artista que admiró y respetó siempre.

Con otros dos amigos, Enric Crous y Antoni Bonet, en marzo de 1933, fundó la revista *Art: revista internacional de les arts*, en la que él colaboraría en seis números de los que diez que se editaron y sería el embajador del arte surrealista; pese a su juventud se atrevía y a publicar poemas próximos a la imaginería lorquiana: «En el vino tinto del aire se riza / en un desnudo esqueleto de caballo», decía en uno de sus textos. En el monumental y totalizador estudio de Javier Lacruz *Manuel Viola* (Editorial Cierzo, 2014) se desmenuza la importancia de esta publicación y la vitalidad de aquel «adolescente iconoclasta, rebelde y surrealista», que aún iba en pantalón corto y recibía el apodo del Sardineta. Igual escribía del autor del *Romancero gitano*, que de plástica, de escultura o de música. Uno de sus artículos fue ilustrado con imágenes de De Chirico, Max Ernst, André Masson, Miró, Pablo Picasso e Yves Tanguy. Ahí es nada.



Manuel Viola. *L'espoir*, 1966. Óleo sobre lienzo, 70 x 170 cm



Confesaría: «Me interesaban todas las cosas. Me interesé como escritor por el surrealismo, que era la moda de entonces. (...) empecé a escribir mal y a pintar mal; pero con pasión, que es lo importante».

Si Lérida fue la aurora de sus inquietudes, en 1933 se trasladó a Barcelona a estudiar Filosofía y Letras, con más sentido del deber que fervor. Allí, entre otros, tuvo de profesor a Guillermo Díaz-Plaza y se acercó a aquel torbellino intelectual y artístico que vivía la ciudad. Entró en contacto con los arquitectos del GATEPAC, que se había fundado en el Gran Hotel de Zaragoza, y con ADLAN (Amics de L'Art Nou) y se quedó fascinado con Joan Prats, un idealista que creía en los valores del arte de vanguardia, estaba próximo a Joan Miró y tenía, en su negocio de sombreros, obras de Max Ernst o esculturas móviles de Alexander Calder. El joven Viola quemaba etapas a una velocidad de vértigo, redactaba catálogos para sus amigos García Lamolla o Cristòfol, vio

una exposición de Picasso y fue uno de los presentadores (también escribió en el catálogo) de la *Primera Exposición del grupo logicofobista*, caracterizado por su fobia a la lógica y por el afán de «abrir una nueva vía dentro de la sensibilidad surrealista como posibilidades generativas propias», tal como anota Javier Lacruz. Por entonces, en ese caldo de cultivo de amistad y creación, conoció a la pintora Remedios Varo, que pronto sería la compañera de Benjamin Péret, y a Esteban Francés. Se radicalizó en arte y en política; se afilió al POUM y haría dos de sus primeros collages, *Oniro*, en 1936, redactaría poemas y relatos y algunos textos programáticos y revolucionarios; en ese instante se sentía muy cómodo analizando y especulando con las doctrinas del surrealismo.

Ante la Guerra Civil no se arredró: como miliciano en las filas del partido trotskista, que dirigía Joaquín Maurín, combatió con las armas en diversos frentes: Mallorca, Fuendetodos, el frente de Aragón (entre julio y noviembre de 1938 compartió la lucha con Benjamin Péret), la batalla del Ebro. En diciembre de 1936

redactó un texto en el que decía: «Yo puedo morir; pero quedará lo inútilmente poético, los objetos y las cosas alucinantes, y los seres alucinados. Quedará el pensamiento de otros hombres que proyectaron su sombra en el laberinto de mis múltiples sombras».

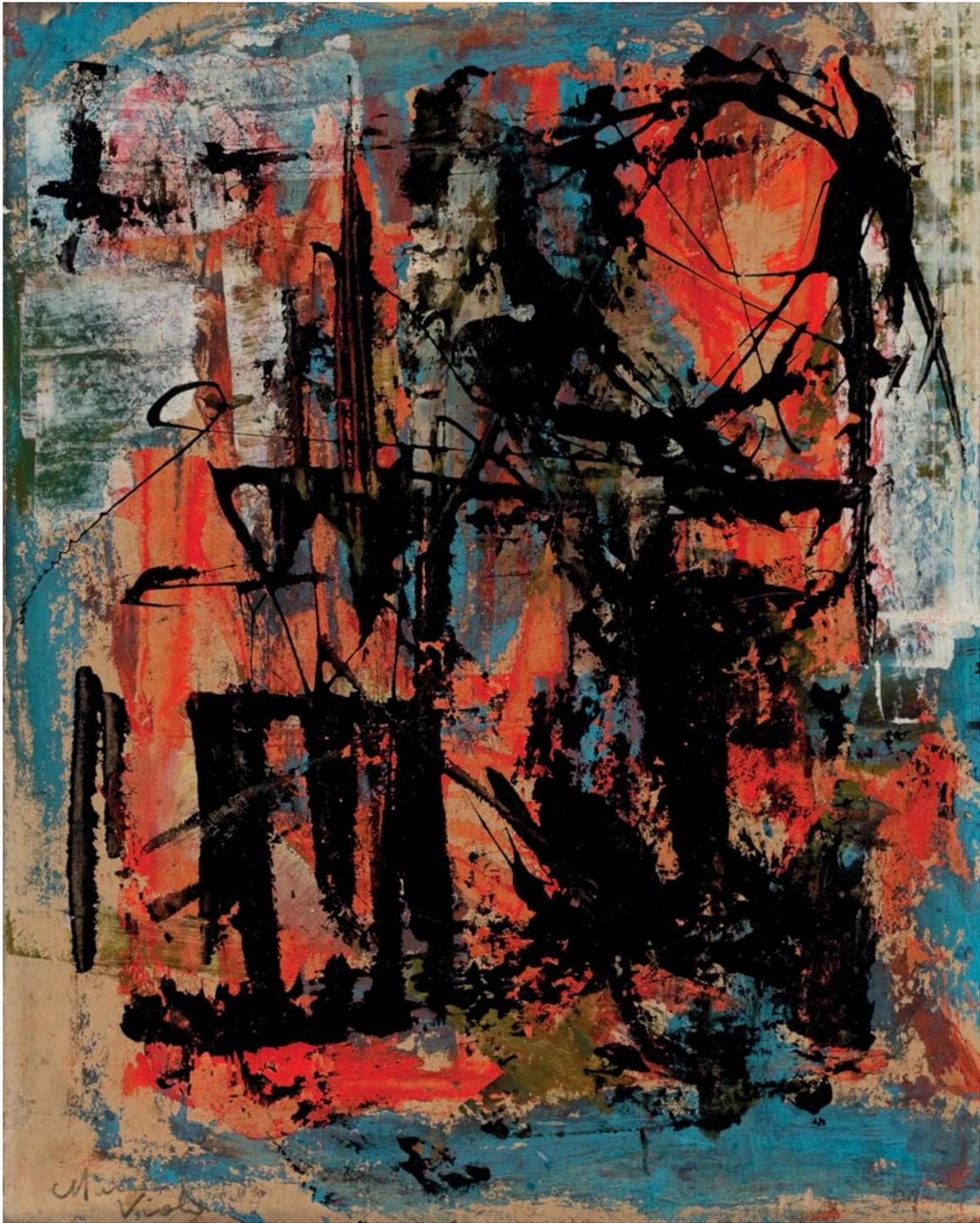
Consumada la derrota, tras haber sido comisario político de propaganda de su partido, huyó a Francia con las ilusiones tronchadas. Allí permanecería una década de enorme intensidad: estuvo en un campo de concentración, Argelès-sur-Mer, se integró en la Legión Extranjera, vivió a salto de mata huyendo de los alemanes que tomaron París, tuvo una historia de amor con Tita, la artista checa Edita Hirschová («era muy guapa. Tenía planta. Dibujaba y pintaba. Era cojonuda. Y era surrealista», así la recordaría), quizá la primera mujer con la que vivió y que murió en Auschwitz, fue asistente o mozo de los recados de Pablo Picasso (al que veía, contradictorio y laborioso, como un genio y un gurú del arte), frecuentó a Hans Hartung y tuvo una especie de sombra benefactora en la figura del artista norteamericano Henry Goetz y su esposa Christine Boumeester. Eso sí, establecería una nueva relación sentimental con la poeta Laurence Iché, que era la compañera del poeta catalán Robert Rius, ejecutado por los nazis en 1944.

Estos años son muy novelescos y duros y tienen muchas aristas y escondrijos. En 1942, por poner un ejemplo, retrató al periodista y escritor César González-Ruano, que le ayudaría mucho después a asentarse en Madrid, aunque la estancia del madrileño en París está llena de claroscuros y quizá de infamias. Viola colaboró con la revista *Main à plume*, desde el compromiso y la variedad de registros. Resumiría años después aquella época convulsa con evidente exageración: «Escribir poemas y pegar tiros». Finalmente huyó a Normandía con los maquis y poco a poco se iría reintegrando a la vida ordinaria y cristalizaría entonces, de manera definitiva, su pasión por la pintura. Los años de París, recobrada la libertad y sin necesidad de suplantar a nadie, como había hecho con el castellonense Manuel Adsuara, supusieron un aprendizaje de las técnicas pictóricas, la visita a numerosos museos, entre ellos el Louvre, y algunos hallazgos decisivos: Paul Cézanne, al que descubrió en una publicación como *L'art vivant*, Picasso, por supuesto, el pintor de raíz dadaísta Francis Picabia, con quien tuvo una relación de complicidad, Oscar Domínguez, el citado Henri Goetz y Antoni Clavé, que le enseñó algunas técnicas de manufactura con notable generosidad. Hay dos cuadros un tanto iniciáticos que dan la medida de su apuesta: *Port Louche* (1944-1945) y *Le moulin* (1944-1945), a los que seguirán una colección de cabezas, casi primitivas, y de paisajes y algunos dibujos muy sutiles, con conexiones abstractas. El arte republicano español estaba en ebullición en París, como el arte informalista y el tachismo en general, y Manuel Viola participaba de esa agitación.

En 1949, con nostalgia de su país y tras haber realizado algunas consultas, decidió volver a España: pasó por Barcelona, con escaso entusiasmo, y regresó a Zaragoza, se presentó en la Brigada Político Social y se casaría con Laurence. Aquí visitó a Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia, el grupo reducido de *Pórtico*, inicialmente pareció buscar acomodo en la ciudad, pero de inmediato se trasladó a Madrid e intentó contactar con González Ruano, que estaba en Cuenca. Al cabo de un tiempo se instaló en Torremolinos con su esposa. Pasó allí un largo y fructífero período y pintó muchos cuadros de asunto marino, ya con una acusada personalidad y un inequívoco expresionismo informalista y abstracto. En varias ocasiones sería definido como «el genio del abstracto».

De regreso a Madrid, bajo el cobijo intelectual y crítico de Eugenio d'Ors, que detectó, y auspició, su enorme talento y acusado carisma, su entrega al lienzo, inauguraría su primera exposición, en la galería Estilo de Madrid, el trece de febrero de 1953 con una selección de cuadros que había pintado desde 1944. En cierto modo allí empezaba una gran carrera, la de un pintor de sustrato surrealista, atraído por la *action painting* norteamericana, que logrará muy pronto cuadros admirables como *Ramaje*, *Sargazos*, *Cierzo* o una obra maestra como *La saeta*, datada en 1958. Aquella pieza condensa su poética visual: posee gesto, movimiento, drama, poesía y misterio, y todo se desarrolla a través del blanco y negro. Si se mira con detenimiento, también es fácil ver más cosas: una delicadeza airada, ritmo, visiones fantasmagóricas, concentración de fuego y desgarró, y aquella violencia gestual que también es llanto, grito y elegía tras la gran debacle que fue la II Guerra Mundial. Manolo Millares lo define como «hombre apasionado ante su pintura». Viola atrapa la luz desde un fondo oscuro, algo que determinará su obra de los 50 y 60. Le solía decir a Laurence Iché: «La pintura es un reflejo opaco con el que te peleas para verte». Hacía suyo el verso casi enigmático de Miguel de Unamuno: «Tinieblas es la luz donde hay luz sola». Parecía tener muy claro lo que buscaba: «La misión del arte es conmocionar, dar puñetazos a la ciudad adormecida».

Esa idea se hizo más explícita ante la obra de Francisco de Goya, porque para él vivir en Madrid (en concreto en la calle Río Rosas 54) significaba también la posibilidad de visitar constantemente el Museo del Prado y contemplar las obras de los grandes maestros: Zurbarán, El Greco, Velázquez, Caravaggio y, sobre todo, el maestro aragonés, del que dirá: «Goya es mi padre» y «cuando vi los goyas negros, la pintura tenebrista española, me dio una vuelta de tornillo la cabeza». Le encantaba hablar del artista de Fuendetodos porque era como hojar en una emoción intensa y gozosa. Dijo en otra entrevista que recoge Javier Lacruz en su libro: «Yo me di cuenta de que Goya era el pintor más moderno que había aún hoy. Yo recomendaría a todo el mundo que vaya a ver los goyas negros. Que no se fije en *La maja desnuda* y en *La maja vestida* y todo eso. Es algo tan impresionante, tan extraordinario, donde con elementos mínimos que van del negro al



Manuel Viola. *Sans titre*, 1953. Óleo sobre cartulina, 21 x 17 cm

marrón y con un poco de blanco, están todos los colores, toda la expresión, con la audacia, la valentía. Allí te encuentras con Bacon, con Tàpies...».

Viola, formado en Francia, procedía de la abstracción lírica, del tachismo, había asimilado la obra de Hans Hartung, Georges Mathieu y Pierre Soulages, admiraba a Antonin Artaud y a Mark Rothko, y con el tenebrismo y el gesto dio un salto. «Por el trazo gestual yo tomo, ante todo, posesión del lienzo». Pese a ser así, primitivo, rudo, intuitivo, romántico, pensaba que «pintar es una actitud del espíritu». Asumió un universo hispánico hecho de historia, de flamenco, de tauromaquia, de poesía, de turbulencia y de mística. En la respuesta al Cuestionario Proust expresó su admiración por Santa Teresa de Jesús, pero también se sintió atraído por Miguel de Molinos y San Juan de la Cruz.

El cuadro *La saeta* llamó la atención del grupo *El Paso* y lo invitaron, a través de su amigo Antonio Saura, a sumarse a un proyecto plástico un tanto efímero, pero comprometido con la ética y la política. Quería



ofrecer una visión renovada y moderna del arte español y Viola creyó que en él se sentiría cómodo y establecería vínculos con las nuevas corrientes de renovación. En esa época fueron surgiendo obras como *Camino incierto*, *Insomnio*, *Sortilegio*, *Homenaje a Giacometti*, *Monegros*, *Semana Santa*, *Moncayo*, *Rebolera*, cuadros de una gran energía y explosión cromática, de suavidad y violencia, de puro estremecimiento en el corazón del lienzo.

En 1961 se presentó en el Ateneo de Madrid; en 1965 lo haría en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid. Más tarde realizaría dos largas estancias en Sudamérica, quince meses entre 1967 y 1968, con parada en Perú, Ecuador y Bolivia, época en que hizo su óleo y collage *Homenaje a Che Guevara* (1967); siete meses en 1969, en Chile y Argentina. Manuel Viola se había convertido en un artista de referencia, elogiado y admirado, carismático y teatral, que

aparecía en la televisión (sería objeto, años después, de un programa *A fondo* de Joaquín Soler Serrano, que le dio aún más popularidad), que hacía escenografías y que parecía estar en todas partes. En 1969, el año de su cuadro *Homenaje a Caravaggio*, expuso en la Institución Fernando el Católico en Zaragoza con Antonio Saura, Pablo Serrano y Salvador Victoria, aunque sería tres años después cuando su exposición de la Dirección General de Bellas Artes llegase a la Lonja. Entonces dijo: «Siempre he creído que el arte y la vida son lo mismo». Aquí siempre mantuvo una relación de complicidad con Víctor Bailo de la sala Libros. Regresaría un lustro después a la Luzán en una colectiva de Fermín Aguayo, José Orús, Antonio Saura, Pablo Serrano, Salvador Victoria y Manuel Viola, que Federico Torralba Soriano calificó de «espectacular y magnífica».

En los 70 y 80 su energía se remansó un poco, se volvió algo más previsible o manierista, pero jamás renunció a su personalidad. En 1971, instalado desde hace algún tiempo en San Lorenzo del Escorial, se enamoró de María Asunción Arroyo, treinta años más joven que él, con quien tendría a su segundo hijo, Jacobo (Laurence Iché había tenido una niña, Encarnación), realizó varios murales cerámicos con su amigo Andrés Galdeano y se exponía en exceso «en fiestas, saraos e inauguraciones» y con «sus provocaciones dalinianas», tal como señaló Juan Manuel Bonet. Viola era erudito, arrollador, sincero, estrafalario, tenía un gran sentido del humor, había vivido mucho, había salvado la vida de milagro y consideraba que «pintar es un esfuerzo de pobres».

En 1985 realizó una obra tan impactante como *Isla de los muertos*, que casi anticipa su final. Falleció en 1987 a consecuencia de un cáncer de pulmón. Había regresado a su vocación primera y escribió varios poemas. En uno de ellos dijo: «Un silencio pone tensa la piel de la noche / Una sábana inmensa / cubre la tierra». Y cerraba la composición con dos versos en francés: «*On meurt plusieurs fois dans la vie, mais on / ne sait jamais quand c'est la dernière*». «Se muere varias veces en la vida, pero / no se sabe cuándo es la última». También podía haber dicho: «pinté a mis anchas, lo que quise, de día y de noche, con tormento, éxtasis y alegría». En 1989 llegó al Palacio de Sástago su antológica del Museo Español de Arte Contemporáneo, comisariada por Cristina Giménez. Y en el centenario de su nacimiento, con muchas novedades, regresa a su ciudad y al mismo recinto este pintor erudito y fabulador que sostenía que «mostrar los tejidos internos del alma es el objetivo final del arte».



Viola antes de Viola o cuando Manuel se llamaba José

*Jesús Navarro Guitart**

Manuel Viola ha sido reconocido como uno de los protagonistas de la renovación artística de la España de la postguerra. Sabida es su participación en el grupo *El Paso*, con una obra claramente inserta dentro de los parámetros del llamado expresionismo abstracto. Pero más allá de esta primera caracterización, la personalidad de Viola se nos releva mucho más compleja a tenor de su amplia trayectoria artística, jalonada por circunstancias bien diversas y registros creativos diferenciados. Ya lo señalaba Juan Manuel Bonet cuando hablaba de las diferentes mascararas –diez– que definían la personalidad de Viola. La primera de ellas, la conformada en sus primeros años de juventud, tiene como escenario la ciudad de Lérida, a la que se traslado a la edad de 7 años, en 1923, y en la que tuvo como compañeros más estrechos a Antoni García Lamolla y a Leandre Cristòfol, los dos artistas de la vanguardia leridana de los años treinta. Como muy bien explica Javier Lacruz en su monografía, ambos artistas ejercieron en él una influencia personal muy poderosa, aunque diversa. No en vano esos años corresponden a los de su adolescencia, aquellos en los que las amistades quedan grabadas de manera permanente en la memoria. De Cristòfol comprendió «al auténtico artista, la vocación interior» desde la sencillez que profesaba el escultor en el ejercicio de la práctica artística; de Lamolla, la sensibilidad culta que abría nuevos horizontes intelectuales y artísticos.

Sea como fuere, las primeras referencias sobre su relación se vinculan a las discusiones en el seno de la agrupación artística *Studi d'Art*, creada



José Viola Gamón, *Figura femenina*, dibujo, 1933. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

en 1932, en la que se integraban Cristòfol y Lamolla, y en las que se informaban y discutían de las últimas tendencias artísticas sobre la base de los artículos, ensayos y críticas que leían en las revistas culturales y artísticas más avanzadas de la época, como *D'Ací i d'Allà*, *Gasete de les Arts*, *Hèlix*, *L'Amic de les Arts* y algunas otras revistas extranjeras que adquirirían en la Librería francesa de Barcelona. Unas discusiones que tuvieron continuidad pública en las tertulias del café Rialto, en la que participaban, además de su impulsor, Álvarez Pallàs –funcionario y periodista de orientación derechista–, Enric Crous, Lamolla, el carigrafista Martínez Lage *Niko*, y un grupo de las JAP (Juventudes de Acción Popular), a las que se incorporaría más tarde el joven José Viola, tal y como recordaría años después el columnista de *La Mañana* y participante también de la tertulia, Piñeiro. Al calor de sus discusiones, que por fuerza debían ser muy intensas a la vista de las visiones radicalmente diferentes de sus componentes, Enric Crous, un activista cultural de fuerte carácter y personalidad entusiasta, iría construyendo un proyecto editorial, la revista *Art*, que finalmente vería la luz en marzo de 1933 y que contaría con la colaboración activa, no sólo de José Viola, afecto ya entonces a las tesis surrealistas, y del pintor Lamolla, sino también de un grupo de intelectuales de izquierda, partidarios de la modernidad.

La revista, más allá de sus declaraciones programáticas que la sitúan como una de las revistas más avanzadas del momento y la única que desde un principio proclamó su adhesión a la poética surrealista –«destruir el mundo de la falsa realidad perversa y crear el mundo de la *réalité interieur* de Breton, del automatismo psíquico puro»–. sirvió, en un ámbito local, para explicitar las críticas combativas y rupturistas de un grupo de jóvenes de izquierda a los valores culturales y estéticos dominantes en una Lérida profundamente conservadora. Pero la revista, además, actuó como nexo privilegiado alrededor del cual se produjo un interesante y motivador intercambio de ideas entre sus colaboradores, que acabaría por afectar decisivamente a Cristòfol y Lamolla, dos jóvenes artistas en pleno proceso de búsqueda de una poética y de un lenguaje propios, y a Viola, en ese momento «incipiente poeta y dibujante de estirpe lorquiana e inminente crítico cultural de filiación surrealista», que encontraría en las páginas de la revista un medio de expresión de sus ensayos teóricos.

La relación entre la evolución y el cambio en la producción artística de ambos artistas y el discurso teórico de Viola fue estrecha. Al igual que Lamolla, Viola comenzó valorando especialmente Miró como referente pictórico del surrealismo. Pero pronto se decantaría, al igual que haría el pintor, por el automatismo simbólico o ilusionista, predominante entre los artistas españoles –del que Dalí fue la máxima expresión–, y que Viola defendería en diferentes artículos de la revista *Art*, dedicados a revisar las posibilidades de cada una de las artes a la hora de aplicar los planteamientos surrealistas. En su artículo «Plástica», relativo a la capacidad del lenguaje pictórico para representar el mundo interior del hombre, Viola sitúa el surrealismo como el punto culminante de un proceso continuado de subjetivación del arte, y lo define

como «la expresión real del pensamiento por medio de la irracionalidad concreta», una expresión que en el caso de la pintura, fija de manera objetiva y cruda las imágenes arbitrariamente configuradas durante el sueño o la vigilia. Una tendencia que cultivaría Lamolla en sus obras. Contrariamente, Viola expresó, en otro de sus artículos, la inferioridad de la escultura como lenguaje para la expresión real del pensamiento, incluidas las variantes morfológicas de un Arp o un Brancusi o la que entendía la escultura, o más bien el objeto, como una función animadora del espacio, siguiendo a Àngel Ferrant. Pero a pesar de ello, reconocía, y así lo hizo con la obra de Cristòfol, las posibilidades poéticas, líricas y también irónicas que la manipulación de objetos comportaba.

La revista *Art* y la práctica artística no serían los únicos aspectos destacables de la actividad de este grupo de jóvenes. De entrada hay que citar su implicación en el Ateneo Popular de Lérida, nacido a principios de 1934 y clausurado en febrero de 1935, que impulsaba cursos técnicos y de divulgación para los obreros y otras actividades como conferencias, exposiciones y conciertos. Formaban parte del Consejo de dirección: Lamolla, Cristòfol, Viola, Josep Tufet –antiguo miembro de *Studi d’Art*–, Pau Xuriguera, Josep Morlans, Frederic Godàs –hijo– y, como presidente, Niko. Una actitud contestataria y combativa, seguramente inspirada por Crous, que se vería subrayada por su participación en el contundente y subversivo Manifiesto suscrito por Magí Brossa, Leandre Cristòfol, Enric Crous, Antoni G. Lamolla i Josep Viola, editado en febrero de 1934, contra el Ayuntamiento de Lérida y su gestión de la cultura y las artes en la ciudad.

A finales de 1934 Viola se trasladó a Barcelona. Pero no acabó aquí su relación con Lérida y sus compañeros de vanguardia. Desde la ciudad condal, Viola se convertiría «en un puente de unión entre los artistas e intelectuales leridanos y la pujante vanguardia barcelonesa». Gracias a los contactos proporcionados por Viola, entrarían en contacto con ADLAN (Amics de l’Art Nou), asociación que sería clave en el proceso de proyección de sus respectivas trayectorias fuera del ámbito leridano. De hecho, ADLAN amplió su radio de acción a finales de 1935 y creó una sección en Madrid. Precisamente una de las primeras actividades programadas por esta sección fue la celebración en su sede, el Centro de Exposición e Información Permanente para la Construcción, de una exposición individual de Lamolla en diciembre de 1935. Exposición que contó con los comentarios de su amigo Viola que, bajo el título *El espectro Lamolla*, elogió su pintura, a la luz de las tesis del surrealismo.

Pero el acontecimiento más decisivo en la proyección de los tres amigos sería sin duda, su participación a diferentes niveles en la exposición Logicofobista. La estancia de Paul Éluard en Barcelona, a raíz de la exposición de Pablo Picasso en la Sala Esteve, sería decisiva para el despertar de un espíritu de grupo entre los jóvenes artistas que de un modo u otro se vinculaban a ADLAN. Lamolla mencionaba en una de sus cartas a Eduardo Westerdahl a un serie de artistas interesados en participar en la que vendría a ser una primera

actividad colectiva, una exposición. La muestra, inaugurada el 4 de mayo de 1936, sería l'*Exposició Logicofobista*, la manifestación colectiva más importante del surrealismo español y la única que estuvo acompañada de un programa, impreso en el mismo catálogo editado con motivo de la exposición y firmado por Magí Cassanyes y José Viola, complementado con una hoja que contenía una declaración colectiva de fobia a la lógica. Los dos textos del catálogo expresaban las tensiones ideológicas existentes en el seno del surrealismo catalán, entre una actitud que valoraba exclusivamente la irracionalidad, el onirismo, la exaltación del instinto como fundamento de la actividad artística –Magí Cassanyes– y otra que, además, proponía igualmente la subversión del orden establecido –la preconizada por Viola. En total fueron 14 expositores que presentaron 39 obras, entre escultura, dibujo y pintura, y entre ellos, Leandre Cristòfol y Antoni G. Lamolla, a la postre el artista que aportó el mayor número de obras.



José Viola Gamón, *Cabeza* (reverso de *Brújulas del silencio*), dibujo, 1935.
Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

El estallido de la guerra civil frustraría la continuidad del proyecto y, también, el mantenimiento de las relaciones artísticas entre ellos tres. Los episodios durante la guerra civil y la segunda guerra mundial, como la visita de Viola al estudio de Cristòfol acompañado de Benjamin Péret y su posterior encuentro en el campo de refugiados de Argelès, o la estancia de Viola en la casa de Lamolla en la población francesa de Brezolles para refugiarse de la persecución de la Gestapo, no harían sino subrayar los lazos personales existentes entre ellos. En cambio, su relación artística se vería reducida casi exclusivamente al intercambio de correspondencia. Por su parte, Viola experimentaría a su vez una profunda metamorfosis al finalizar la contienda bélica: José el poeta iba a dejar paso a Manuel el pintor, nombre con el que Viola se dio a conocer en el XII Salon des Surindépendants de París en 1945, para sorpresa de su amigo Lamolla, con el que coincidió

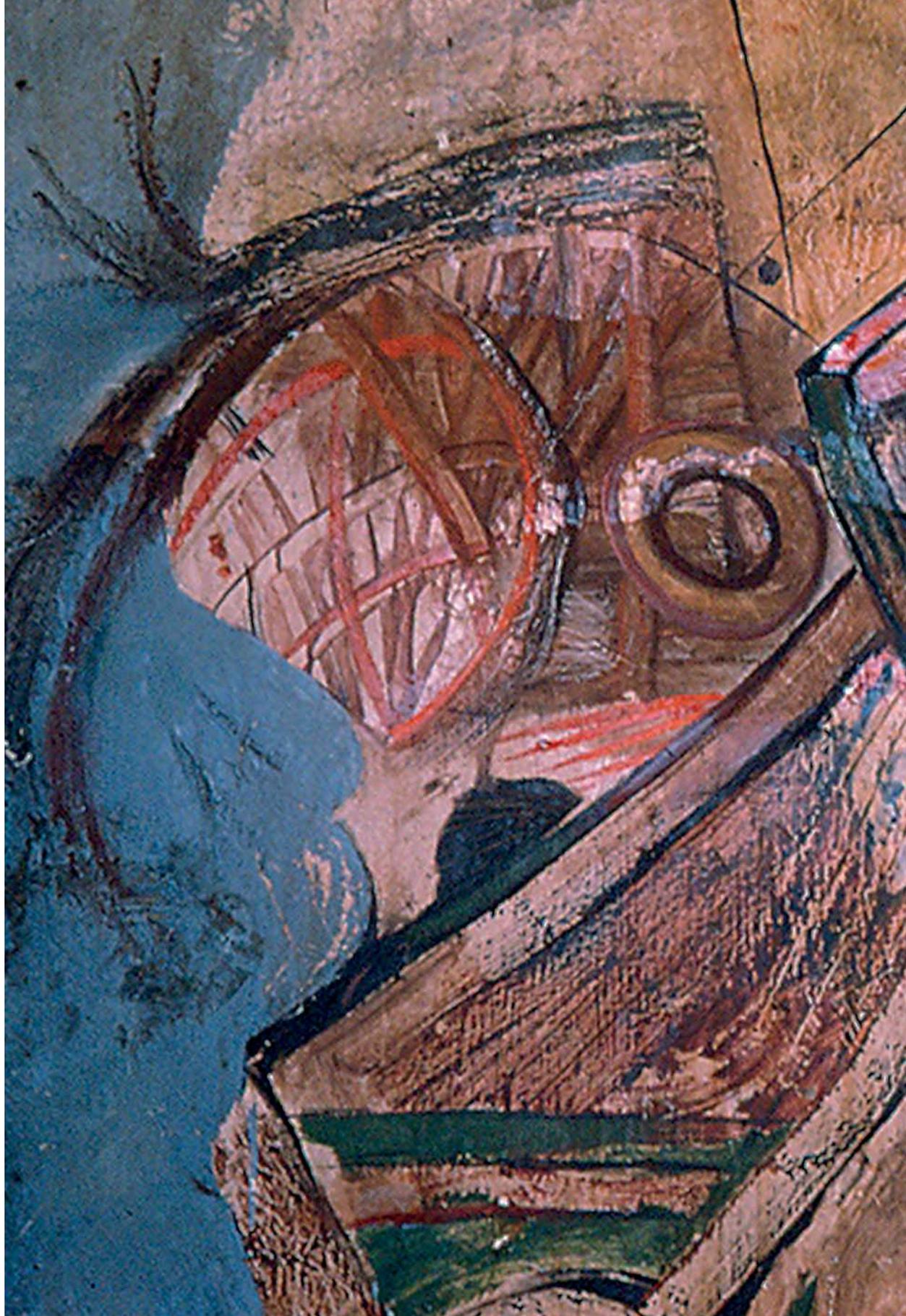


José Viola Gamón, *Oniro*, collage, 1936. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

en el certamen. Escribía a Cristòfol: «Nunca te he hablado de Viola. Quedarás sorprendido si te digo que actualmente es un pintor que se destaca en París. Su firma “Manuel”... se reveló en el Salon des Surindépendants, donde yo también exponía, como un talento de porvenir». El retorno posterior de Viola a España y la permanencia de Lamolla en el exilio dificultarían el mantenimiento de su relación, aunque en cuanto a Cristòfol, recluido en una especie de exilio interior en la ciudad de Lérida, también emprenderían caminos del todo distintos.

El reencuentro definitivo de Lamolla y Viola no se produciría hasta los años setenta en Zaragoza. Ambos rememoraron por las calles y cafés de Zaragoza sus años en la Lérida de antes de la guerra, los oscuros años de la ocupación alemana y su reencuentro en el París bohemio de los años cuarenta. No es extraño que finalmente la insistencia y las gestiones de Viola desembocaran en la presentación de una exposición individual de Lamolla en el Casino Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, durante el mes de mayo de 1973 y más tarde, en enero de 1974, en Madrid. A la inauguración de dicha exposición se desplazaron Cristòfol y Viola, durante la cual, en un gesto lleno de emoción, Viola hizo lectura del discurso que había escrito en el año 1935 como homenaje al pintor, a raíz de su éxito en Madrid. La posterior recuperación histórica del surrealismo no haría sino estrechar los lazos de una profunda amistad entre los tres artistas que el tiempo no pudo borrar.

** Director del Museu d'Art Jaume Morera de Lérida*



La femme bandée, Paris, 1945



Manuel Viola, *La femme bandée*

Javier Lacruz

La pintura es como un espejo opaco, con el que te peleas para verte

Manuel Viola

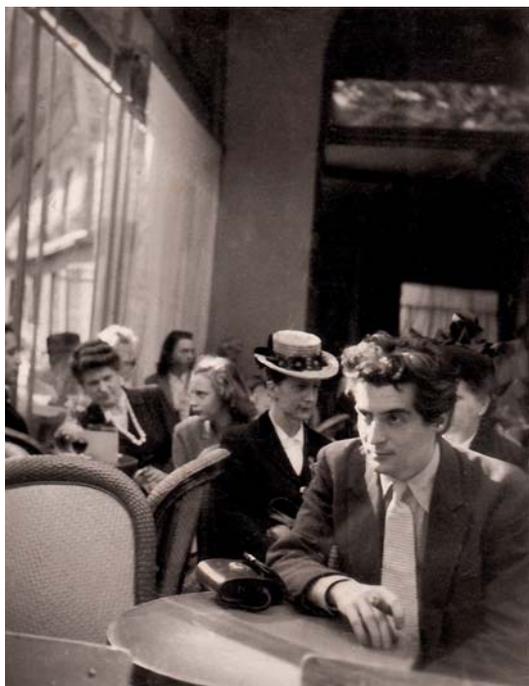
El interés artístico por la obra de los enfermos mentales cobra carta de naturaleza a lo largo de todo el siglo XX. La apropiación por el expresionismo y, sobre todo, por el dadaísmo y el surrealismo del arte de los locos, estimula a los psiquiatras y a los psicoanalistas a analizar las obras creativas de sus pacientes y a interrogarse sobre sus motivaciones más profundas. Pasado un tiempo, y disueltas las aparentes diferencias entre las creaciones de los artistas y de los locos –paralela a la evolución de las nociones psiquiátricas de *alienados*, *locos* y *psicóticos*– locura y cordura conviven sin distinguos en fertilizaciones cruzadas en las que se potencia el propio hecho creativo o artístico. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas parisinos, espoleados por la euforia de respirar de nuevo la libertad plena asociada al impulso solidario de la reconstrucción del país, realizaron diversas actividades colectivas tanto por complacencia vital como por compromiso social, colaboraciones todas ellas a beneficio de inventario. Había que revitalizar el entusiasmo, poner de nuevo en marcha a la sociedad civil y dejar atrás el marasmo de la destrucción estéril de la contienda europea. En suma, avanzar hacia el porvenir. Manuel –José Viola Gamón, más conocido como Manuel, su nombre en el maquis–, incardinado en diversas propuestas artísticas parisinas –a caballo entre sus colegas surrealistas de *La Main à Plume* y sus amigos pintores de la escuela española de París– y dentro de un espíritu colectivo, solidario y transgresor al mismo

tiempo, participó en la elaboración de un mural colectivo realizado en la sala de espera del hospital psiquiátrico Sainte-Anne¹, sito en el 1.º de la rue Cabanis de París, cuya presentación tuvo lugar el 16 de diciembre de 1945.

Por aquellos años, Sainte-Anne era uno de los centros de referencia de la psiquiatría europea, y sus muros custodiaban buena parte de la historia de la psiquiatría francesa. El hospital contaba con pabellones dedicados a grandes nombres de la psiquiatría clásica como Valentin Magnan, alienista pionero en los problemas del alcoholismo y del «delirio polimorfo de los degenerados»², y por el centro habían pasado Jean Vinchon, el autor de *L'Art et la folie* (1924), el psicoanalista Jacques Lacan³ —quien a comienzos de los años treinta pugnaba con Salvador Dalí⁴ por la paternidad de la teoría surrealista de la paranoia—, y la princesa Marie Bonaparte, insigne traductora de la obra de Sigmund Freud. A su estela, el *centre psychiatrique* era «un foco de exhibición y conocimiento del arte marginal en el París de la posguerra»⁵, cuando esta tendencia se conocía y mostraba como *l'art des fous*, el arte de los locos. El profesor Henry Ey⁶, uno de los grandes psiquiatras de Sainte-Anne, mantuvo en la segunda mitad del siglo el interés por *el arte de los alienados*, pues conocía el libro seminal de Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken* (1922), y en su trabajo profundizó en el estudio de los procesos psicóticos (*Tratado de las alucinaciones*) rivalizando fuera de los muros de Sainte-Anne con las tesis radicalmente antiacadémicas de Michel

Foucault y la antipsiquiatría. En Sainte-Anne trabajaron Jean Delay y Pierre Deniker, los autores de la primera valoración sistemática de la clorpromacina en pacientes esquizofrénicos, en 1952, fármaco con propiedades antipsicóticas cuyo hallazgo supuso el nacimiento de la psicofarmacología. Y dos décadas después, *en dehors de ses murs*, Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrénia* (1972), consideraron que el esquizofrénico se mantiene en el límite del capitalismo: «Como emblema de insurrección creativa frente a la represión racional vinculada al poder social»; apuntan: «La esquizofrénia es la producción deseante como límite de la producción social»⁷.

En su libro, el doctor Prinzhorn⁸ —que estudió historia del arte en la Universidad de Viena antes de interesarse por la psiquiatría y después por el psicoanálisis— analizó el proceso creativo de diez pacientes esquizofrénicos, interesándose en



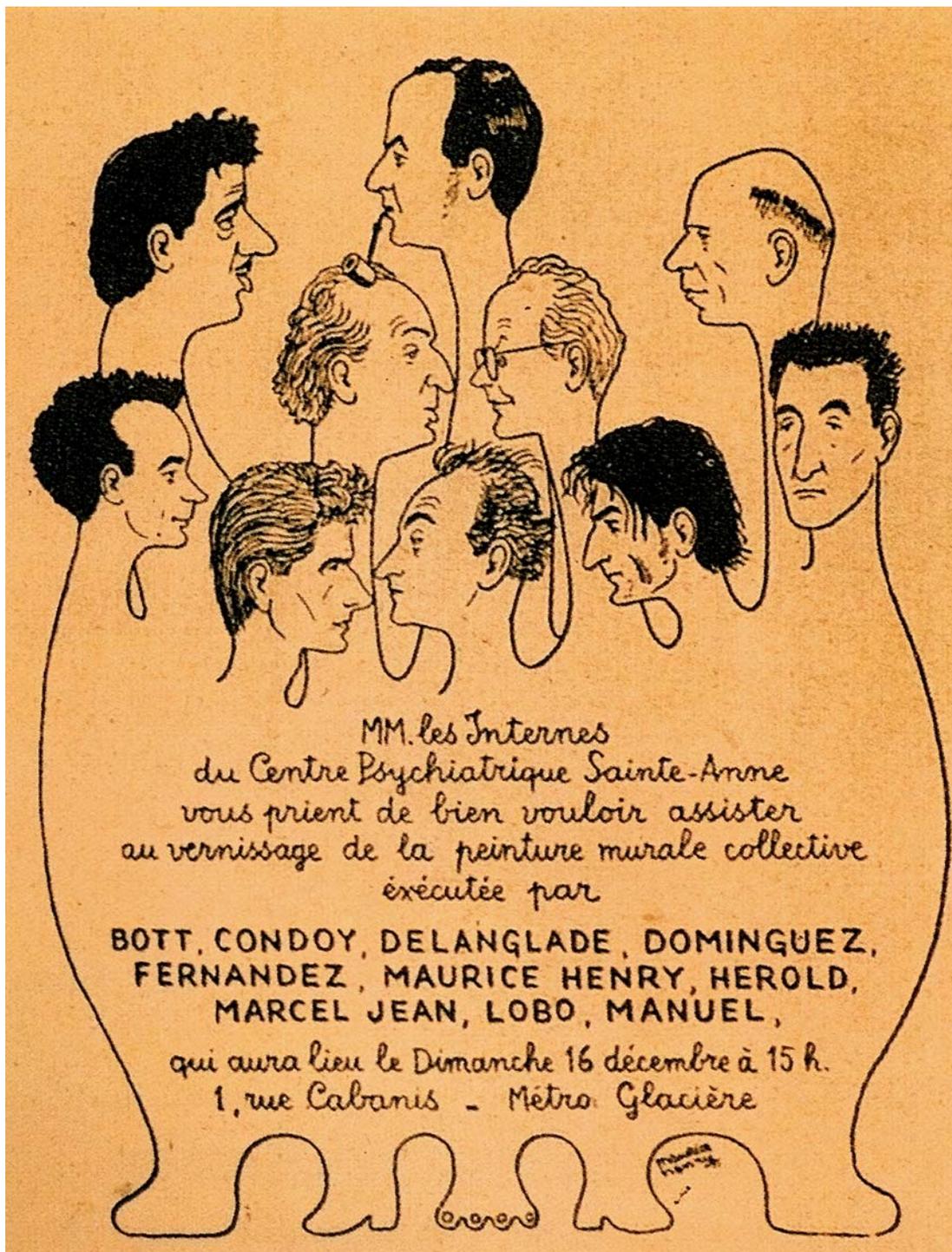
Manuel Viola en un café de París, abril de 1946



Puerta de entrada del hospital psiquiátrico Sainte-Anne de París

sus investigaciones sobre la psico(pato)logía⁹ del arte y la locura, cuya conclusión principal sostenía que no podía hablarse con propiedad de un arte específico de los enfermos mentales. Su estudio, que no pretendía establecer categorías diagnósticas, proponía seis *tendencias* o *principios básicos de la configuración* (gestaltung) *pictórica*¹⁰ dominantes en la representación psicótica, asimismo presentes en las demás manifestaciones artísticas. Para este autor, las *Bildneri* (las elaboraciones de imágenes) –así denominadas para diferenciarlas de las propias de las bellas artes– de los enfermos mentales guardaban una «profunda» afinidad con las representaciones de los artistas de vanguardia¹¹. Con el tiempo, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, que apasionó a Paul Klee, Pablo Picasso, Max Ernst y a otros muchos grandes artistas, se convirtió en un libro de culto para André Breton y Robert Desnos e inspiró a muchos poetas y pintores surrealistas. Paul Éluard lo consideró «el libro de imágenes más bello del mundo».

La revisión de la genealogía del arte de los enfermos mentales, incluidos los mediums y otros autodidactas marginales, contó con el pintor y teórico Jean Dubuffet¹² como uno de sus grandes valedores. Dubuffet, autor del término *Art brut*, acuñado en el verano de 1945 (unos meses antes del mural colectivo del hospital de Sainte-Anne), consideraba que ningún artista crea *ex nihilo*, sin descontar las *expresiones de la locura* de

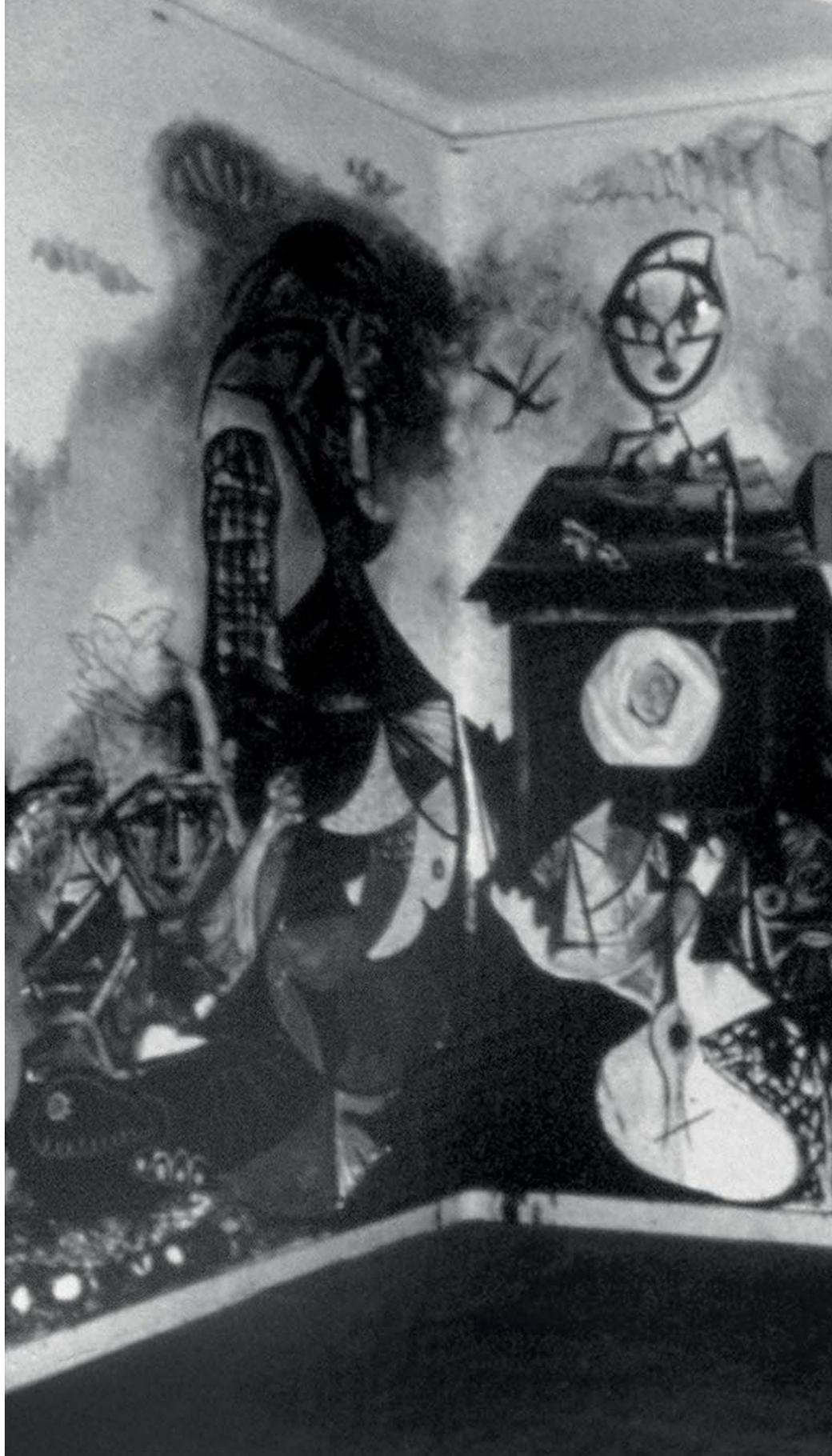


Invitación para la inauguración del mural surrealista del hospital Sainte-Anne. Autor: Maurice Henry

los alienados y dementes. Su primer enfoque teórico del concepto de *art brut* decía así: «Dibujos, pinturas, labores de arte de todo tipo que emanan de personalidades oscuras, de maníacos, que provienen de impulsos espontáneos, animados por la fantasía, por el delirio incluso y extraños a los caminos trillados del arte catalogado»¹³. Su objetivo buscaba poner negro sobre blanco las *labores* o *trabajos* (por oposición a la categoría de *autores*) de las *personalidades oscuras*, esto es, aquellas libradas a la máxima invención, espontaneidad y libertad de expresión. Al respecto, en otro momento, escribió: «El Arte no se mete en las camas preparadas para él; se escapa en cuanto se le nombra: o que le gusta es el incógnito. Sus mejores momentos surgen cuando se olvida de cómo se llama». Así pues, el *zeitgeist* (el espíritu de la época) informa de la armonía establecida entre los pintores surrealistas y el arte de los enfermos mentales, a través del cauce común del fluir del inconsciente en los dibujos y la escritura automática.

En Sainte-Anne el doctor Gaston Ferdière¹⁴ fue uno de los principales impulsores de los encuentros entre pacientes y visitantes que se daban en la sala de guardia, y en su actividad clínica potenciaba la expresión artística de los enfermos mentales, pues consideraba la actividad creativa como una forma de catarsis terapéutica. Ferdière, junto con el doctor Jacques Vié, pensó hacer un museo-laboratorio para el arte psicótico y el estudio de la población del manicomio, pero el proyecto lo frustró la guerra. Ferdière se trasladó al sur de Francia en 1941, como director del hospital de Rodez¹⁵, donde atendió a Antonin Artaud. En sus memorias, *Les Mauvaises fréquentations*¹⁶ (1978), comentó que a su llegada a Sainte-Anne encontró las paredes de la sala de espera, el comedor de los *aliénés* y otras dependencias llenas de desagradables pinturas eróticas realizadas por antiguos internos y decidió cambiarlas. Para ello, en 1936, junto a sus colegas Henry Ey y el español Julián de Ajuriaguerra, invitó al joven artista Frédéric Delanglade a que pintara un mural para tapar aquellos dibujos, textos y garabatos, cuyo resultado estaba plagado de simbología freudiana y de analogías con el arte psicótico. Delanglade, que seguía atentamente los cursos de psicología del profesor Dumas y se había impregnado de la psicopatología psicoanalítica establecida por Sigmund Freud a partir de los procesos del inconsciente, pintó un gran fresco titulado *L'arbre à mains* en el que dominaban los tonos azules. El árbol con manos –que ocupaba el muro central y las dos paredes laterales de la sala de guardia de 10 metros de largo por 4,5 metros de alto– era una suerte de «fresque oniriste» concebido como una ilustración de los conceptos freudianos de la angustia de castración y del complejo de Edipo, a la vez que mostraba diversas imágenes evocadoras del sadomasoquismo, del narcisismo, del fetichismo y de otras perversiones¹⁷ tan del gusto psicoanalítico.

Con frecuencia los artistas visitantes confraternizaban con los médicos, internos y familiares, compartiendo muchas veces las comidas del centro en abiertas francachelas. Entre ellos Alberto Giacometti, Marcel Duchamp o el propio André Breton, quien en su novela autobiográfica *Nadja* (1928)



Mural surrealista del hospital Sainte-Anne de Paris,
16 de diciembre de 1945



aludía al hospital Sainte-Anne, pues en él estuvo hospitalizada Nadja tras una grave crisis psicótica. En los años de entreguerras Breton había sido estudiante de medicina y manifestaba cierta inquietud por la psiquiatría, pero en la novela –considerada la obra surrealista por excelencia– manifestaba su abierto desprecio por la materia: «Yo sé que si estuviera loco, tras llevar internado algunos días, aprovecharía alguna *mejoría* de mi delirio para asesinar a sangre fría al primero que se pusiera a mi alcance, el médico a poder ser»¹⁸. Pero en el 36, amortiguada la virulencia literaria, el hospital Sainte-Anne era tan frecuentado por los surrealistas como los cafés de place Blanche o de place Clichy. Para la inauguración, el doctor Ferdière invitó a comer a André Breton, Marcel Duchamp, Jacques Prévent y a otros escritores y artistas surrealistas, quienes quedaron vivamente impresionados por la gran intervención de Delanglade, hasta el punto de que el propio Breton –considerado «el papa del surrealismo»– lo sancionara como una de las grandes intervenciones de la pintura surrealista. Pero cuatro años después, con la ocupación alemana de París, el mural sufrió un destino trágico. Se daba la circunstancia de que entre sus numerosas y sobrecogedoras imágenes contaba con una atemorizante araña acompañada de una esvástica (pintada sin connotación alguna con la cruz gamada nazi), que fue motivo suficiente para que el mando alemán, cuando sus tropas se acantonaron durante la invasión en la *cit  des fous* de Sainte-Anne, lo considerara *arte degenerado* y decidiera destruirlo ordenando pintarlo todo de blanco.

Después de la liberación de París, diez pintores –entre ellos cinco españoles– decidieron realizar un mural colectivo en la *salle de garde* sita en el *pavillon de l'Horloge*, para suplir la afrenta de la destrucción nazi. El episodio de lo sucedido lo contó el por entonces director del centro psiquiátrico, M. Graulle, en la presentación del nuevo mural: «La decoración tiene su historia. En 1941, la sala de espea tenía unos frescos de un surrealista, Frédéric Delanglade. Los alemanes trataron de quebrar las tesis del doctor Sigmund Freud, y la decoración, impregnada de freudismo, fue destruida. Ahora acaba de ser reelaborada por un grupo de artistas de la misma escuela, que han intentado una curiosa experiencia de pintura colectiva. Cada uno se ha puesto a pintar sin fijarse en el vecino. Es bastante curioso el resultado, ¿no?»¹⁹. Como apuntó uno de sus autores, Marcel Jean –uno de los más reputados surrealistas participantes– esta intervención colectiva fue «una experiencia surrealista única en el mundo», y «algunos aspectos de nuestro trabajo colectivo sobrepasaron de manera decisiva la simple yuxtaposición de talentos». Graulle animó a los pintores surrealistas a expresarse con total libertad en la confección del gran mural, cuya ejecución careció de idea preconcebida.

La iniciativa de esta intervención partió de René Digo, ecónomo de la sala de guardia del hospital, que se la trasladó a Delanglade, quien, cautivado por la idea, sugirió que fuese una experiencia colectiva a la manera de los *cadáveres exquisitos* y/o del *juego de cartas de Marsella*²⁰; una tarea donde «*chacun ferait son*

panneau, ignorant ce que l'autre faisait» según René Digo. Delanglade habló con Oscar Domínguez y con Marcel Jean que, entusiasmados, sumaron a otros siete amigos artistas al proyecto, cuya ejecución comenzó tras el verano, a primeros de septiembre de 1945. Para todos ellos, en su mayoría de filiación surrealista, su acción se inscribía bajo la palabra poética del conde de Lautréamont: «La poesía debe ser hecha para todos y no para uno». El nuevo conjunto mural se pergeñó ocupando todo el perímetro de la sala (excepto el techo) y al finalizar no debía figurar la firma de ninguno de los artistas. En su realización participaron Francis Bott, Honorio García Condoy, el propio Frédéric Delanglade, Oscar Domínguez, Luis Fernández, Maurice Henry, Jacques Hérold, Marcel Jean, Baltasar Lobo –el único escultor– y Manuel (Viola). También hubo aportaciones puntuales de Dora Maar, la mujer de Picasso, y del doctor Gaston Ferdière. Al parecer, Yvette Thomas (hija adoptiva por Christian e Yvonne Zervos, editores de *Cahiers d'art*) ejerció tareas de coordinación en la ejecución del mural. Los pintores de mayor influjo surrealista, alentados por el método preconizado por Breton de la exploración de un «azar objetivo» y a su vez fascinados por el arte de los



Oscar Domínguez, *Femme descendant l'escalier*



Obra de Marcel Jean

locos, confeccionaron el mural sin proyecto previo, librado a la espontaneidad personal de cada artista, incluso interviniendo algunos de ellos a la vez en un mismo asunto. Asociado al mural se confeccionó un panel con las doce cabezas de Père Ubu, el personaje de Alfred Jarry que encarnaba «todo lo grotesco que pueda haber en el mundo», que fue bautizado por un enfermo mental como *l'Âge de la vie*²¹, la edad de la vida.

El motivo del mural mostraba un conjunto de imágenes surrealistas, sorprendidas y ajenas a la razón consciente, fruto de la fantasmática oniroide de estirpe freudiana de sus autores. El homenajeado, Frédéric Delanglade, pintó el cuerpo central del gran fresco con la imagen de un hombre volando con el cuerpo enladrillado y asido a una suerte de artillugio mecánico con múltiples ruedas y cables, y dos alas confeccionadas con varios pliegues y unidas mediante diversos engranajes. Su título, *L'Oiseau Icarien*. La obra, una manifiesta alegoría del mito de Ícaro, estaba asociada con el maquinismo destructor de los

bombardeos durante la guerra y su contrapunto: el deseo de «*voler en paix*» de un pájaro, «en un cielo sereno...», según Laurence Husson, estudiosa de las vicisitudes del mural. Como escribió en la prensa –en funciones críticas– el propio Delanglade, se trataba de aplicar un método alejado de las convenciones académicas y volcado en la exploración de un «azar objetivo», a modo de consigna equivalente al «delirio razonante» de la locura. Si, para Artaud, «los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura social. Y en nombre de esa individualidad, que es patrimonio del hombre, reclamamos la libertad de esos galeotes de la sensibilidad, ya que no está dentro de las facultades de la ley condenar a encierro a todos aquellos que piensan y obran»²², para estos pintores surrealistas, el mural de Sainte-Anne suponía proyectar sobre la pared en blanco de *l'asile* su capacidad imaginativa traducida de sus propias fantasías, ideaciones oníricas y atisbos de locura, para restaurar la dignidad del arte frente a la barbarie destructiva.

Debido a la estructura coral y anónima de la pintura mural es difícil precisar la autoría de los trabajos realizados, salvo en el caso de aquellos artistas cuyo estilo se muestra más definido o menos intervenido por la mano de otros compañeros. A partir de una fotografía de la parte frontal del conjunto artístico, a la izquierda de *L'Oiseau Icarien* se observan dos mesas –«*deux tables bizarres*»²³ (Delanglade *dixit*)–: una, con un tenedor, un vaso y otros objetos, cuyo autor es Luis Fernández, a cuyos pies hay cuatro personajes de formas antropomórficas (de aspecto simiesco), que parecen guardar celosamente la entrada de una cueva de cristal; en la otra se muestra una figura femenina muy esquemática sentada detrás de una mesa sobre la que se encuentra una vela, trabajo realizado por Jacques Hérold. Al lado de la palmatoria se aprecia uno de los característicos revólveres de Oscar Domínguez, similar al que se suicidó el 31 de diciembre de 1957. Al doblar la pared se observa otra gran figura femenina y un poco más abajo una mujer con la cabeza vendada y el brazo en alto, que corresponde a *La femme bandée* de Manuel. A la derecha de *L'Oiseau Icarien*, y casi a sus pies, destaca una mujer de espaldas dentro de una concha, obra de Marcel Jean; y en el ángulo derecho, una bailarina de Delanglade. En otro de los ángulos de la pared se muestra una rosa de los vientos pintada por Hérold, cuya intervención en el mural fue, en palabras de Pierre Morel, «la más abundante, la más homogénea y la más plástica».

Otras fotografías del conjunto mural permiten apreciar las imágenes pintadas en las paredes anexas a la puerta de entrada y a las ventanas de la *salle de garde*. Encima de la entrada se encuentra la obra titulada *Ossements*, que corresponde a unos personajes pintados conjuntamente por el aragonés Honorio García Condoy y Maurice Henry; y entre las dos ventanas, se aprecia la *Couple rocheux que sépare une crevasse* –bautizada por René Magritte *La Lézard* (El lagarto)–, pintura que representa un cuerpo femenino partido longitudinalmente en dos y con algunas partes del mismo desperdigadas por el aire en proceso de fragmentación, obra de Marcel Jean. En otra pared se aprecia una esquemática cabeza de toro de Luis



Otra estancia con pinturas surrealistas: arriba a la izquierda, *Cabeza de toro* de Luis Fernández; abajo, *Femme descendant l'escalier* de Oscar Domínguez

Fernández de manifiesta influencia picassiana, y justo debajo una pintura de Oscar Domínguez titulada *Femme descendant l'escalier* (Mujer bajando una escalera), obra emparentada con el cuadro *Petite fille sautant à la corde* (1945) fechada este mismo año. Frente a las ventanas, y junto a la intervención de Manuel, se ubicó el citado conjunto de doce retratos (pintados sobre panel) del Père Ubu de Jarry. Este políptico, tratado con evidente humor negro, ejercía de contrapunto a las diversas representaciones femeninas de la sala, algunas en manifiesto estado de exaltación y de júbilo. Tres días antes de finalizar la ejecución del fresco, Dora Maar –amiga de la esposa de Lobo y de alguno de los artistas, como Manuel, que trabajó por un tiempo de asistente en el taller de Picasso y al que ayudó económicamente a su llegada a París–, añadió un pequeño jarrón con flores completando el conjunto.

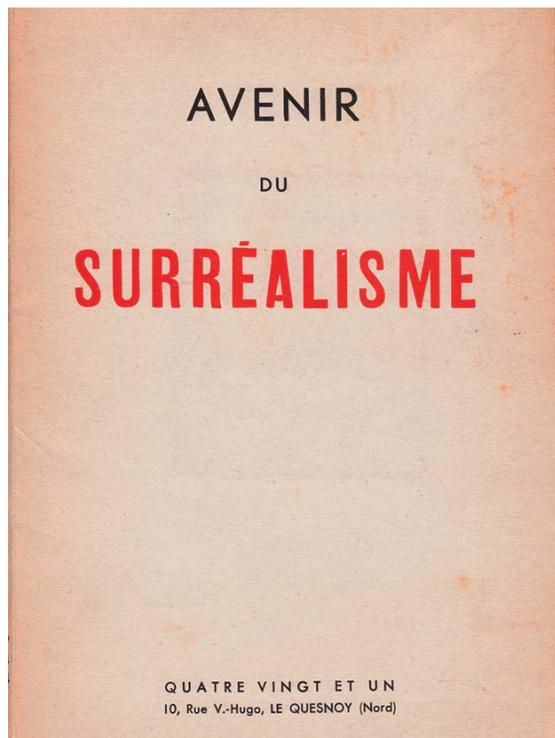
La inauguración del mural tuvo lugar el 16 de diciembre de 1945, con la confluencia de asistentes procedentes del mundo del arte y del ámbito de la psiquiatría, personal del centro, pacientes y familiares, así como público curioso o interesado. Maurice Henry, reconocido caricaturista y poseedor de un agudo sentido del humor, confeccionó la tarjeta de invitación, en la que figuraban las caricaturas de los artistas participantes con sus nombres y un texto en el que «*MM. les Internes du Centre Psychiatrique Sainte-Anne vous prient de bien vouloir assister au vernissage de la peinture murale collective éxécutée par...*»²⁴. La presentación, «*très parisien*»²⁵, se realizó en domingo, contando con la asistencia de todos los pintores participantes y numeroso público asistente, como refleja la fotografía que enmarca el acto inaugural. En ella aparecen los artistas delante del mural (de izquierda a derecha: Delanglade, Lobo, Bott, Fernández, Hérold,

Marcel Jean, Maurice Henry, Domínguez, García Condo y Manuel), con Yvette Thomas en el centro, y en primer plano, entre el público, con abrigo y sombrero, Dora Maar. La inauguración tuvo una amplia acogida en los medios escritos parisinos²⁶, destacando el valor artístico del trabajo colectivo realizado en Sainte-Anne. Sirva de ejemplo una reseña crítica en la que se apuntó: «Fui totalmente atrapado. En una sinfonía de colores, innumerables seres bullían sobre las paredes, larvas y fantasmas. Un hombre de ladrillos que volaba. Una Eva metálica que se parecía a la Venus de la Compañía del Gas. Un hombre y una mujer mutilados contemplando un mar inmóvil»²⁷.

Oscar Domínguez, artista proclive a hacer rodar su acromegálica cabeza por la torrentera del desvarío, de inmediato se alistó a las tareas de acción colectiva por su cómplice sentido lúdico. En una entrevista publicada al año siguiente lamentó haber utilizado demasiados colores diferentes: «En el futuro hay que emplear una paleta más reducida. Entonces, encontraremos el cerebro que perdimos a los 18 años y descubriremos nuestros sueños y nuestros deseos bajo una apariencia más claramente pictórica»²⁸. Domínguez se entendía especialmente bien con Manuel, pues en su afinidad de espíritu a ambos les interesaba lo hondo del *duende* gitano, el *pellizco* del cante y la profundidad de los toros de sangre y albero. Ambos también compartían aventuras y juergas dentro y fuera de los dominios de la actividad surrealista, hasta convertirse en un disparate goyesco. En una entrevista de Mercedes Guillén al pintor canario, le dijo: «Y si se pinta en serio, es a vida o muerte; como un buen torero ante su toro»²⁹. Y le contó la siguiente anécdota: «Algunas noches, al salir yo de trabajar en el mural, me paraba uno de los locos ya curados que servían la comida a los médicos y a los artistas. Y siempre me decía: “Estos artistas están locos, locos de atar...”»³⁰, un reflejo de la simbiosis



Obra de Jacques Hérold



Revista *Avenir du Surréalisme*, Le Quesnoy, 1945

entre el espíritu surrealista y el espíritu delirante, siempre unidos bajo el denominador común del juego y el sueño, de la inmarcesible locura.

La aportación de Manuel³¹—sita en un extremo de la pared, junto a los doce retratos de Père Ubu— consistió en una cabeza de mujer con un fuerte vendaje sobre la misma debido a una trepanación quirúrgica; probablemente de una de las pacientes que pudo ver en el propio hospital en alguna de sus frecuentes visitas. Por aquellos años la psicocirugía (la leucotomía o lobotomía cerebral consistía en la sección de uno o varios fascículos nerviosos de uno o de ambos lóbulos cerebrales, generalmente prefrontales) fue una práctica frecuente, sino indiscriminada, que provocaba la anulación de la identidad del individuo, su condición de sujeto. La psicocirugía era una técnica introducida por el neurólogo Egas Moniz en 1935 —por la que recibió el Premio Nobel en 1949—, a la que no pocos psiquiatras se opusieron frontalmente por su carácter

irreversible y las secuelas cerebrales permanentes que ocasionaba. La pintura de Manuel, titulada *La femme bandée*, denunciaba el resultado de una intervención tan agresiva e invalidante: la mirada triste, vacía y perdida de la paciente, fatalmente abocada a una alienación de su ser, a vivir sometida una vida sin identidad. Una pintura dramática, reflejo de una oscura época de la psiquiatría como la que denunciaba el discurso antipsiquiátrico encabezado por Antonin Artaud («Lo único que pido es una cosa, que me encierren definitivamente en mi pensamiento»), en la que el brazo en alto de la paciente, fruto tal vez del más puro automatismo involuntario, evocaba un leve atisbo de esperanza, del último reclamo de libertad.

Con *La femme bandée* la huella de Manuel quedó inscrita en el gran fresco colectivo de Sainte-Anne dentro de la hoja de servicios del surrealismo, intervención que a su vez balizaba el final de su trayectoria dentro de esta tendencia e inauguraba otra de corte más expresionista. Hasta la fecha el surrealismo había sido la clave de bóveda del ideario ético, estético, literario y revolucionario de Manuel, pero los nuevos tiempos exigían nuevas propuestas, por lo que no dudó en abrirse a otras soluciones plásticas. Sus inclinaciones poéticas y literarias en *La Main à Plume* dejaban paso, tras la guerra, a su entrada en la pintura, y ya dentro de ésta, con una orientación de corte más expresionista. Empero, la importancia del surrealismo en su

trayectoria vital y artística la evocó tiempo después en una célebre conversación con Jean-Luc de Rudder: «Mi búsqueda de interrogantes se lo debo seguramente al surrealismo. Paso sobre la pequeña historia de éste movimiento que esconde en parte su gran papel. Del surrealismo he conservado las exigencias para mí mismo, la actitud moral. Constituye, y bien lo sabe usted, el intento filosófico más importante de estos últimos siglos. Su fin es la realización interior del hombre al destruir la realidad opresiva y al aspirar a una nueva realidad revolucionaria en la que el arte es a la vez el reflejo y uno de los principales medios de acción»³². Manuel siempre conservó el espíritu surrealista en su dicción pictórica, pero supo seguir en la tarea indagatoria que plantea el arte al no olvidar el *dictum* de Breton de que «toda idea que triunfa marcha hacia su perdición».

Lamentable e incomprensiblemente, el mural surrealista fue destruido³³ en 1963 con motivo de ampliar la afamada biblioteca de Sainte-Anne –que actualmente lleva el nombre de Henry Ey–, proyecto que incluía el derribo de la sala de espera. Los responsables de su destrucción adujeron que creían que aquellas pinturas habían sido realizadas por estudiantes de Bellas Artes (¡!), por lo que consideraron que no tenían un valor intrínseco para su conservación. La vieja sala de espera fue demolida y desplazada a otro edificio de nueva planta, a la entrada del hoy conocido como Centre Hospitalier Sainte-Anne. Del mural únicamente se conserva el reportaje fotográfico realizado por el profesor Pierre Morel, asunto ampliamente estudiado más tarde por la doctora Laurence Husson, al que dedicó su tesis doctoral con la idea de conservar en el presente la memoria sepia de aquella desinteresada intervención colectiva surrealista. La nuestra, sin solución de continuidad con la de Morel y Husson, la de evocar la presencia del pintor aragonés Manuel Viola, y la de poner en valor su notable intervención: *La femme bandée*, artífice del último grito de libertad del hospital psiquiátrico de Sainte-Anne.

Artistas participantes delante del mural el día de la inauguración (de izquierda a derecha: Delanglade, Lobo, Bott, Fernández, Hérold, Marcel Jean, Maurice Henry, Domínguez, García Condoy y Manuel Viola). Yvette Thomas en el centro, y en primer plano entre el público, con abrigo y sombrero, Dora Maar.

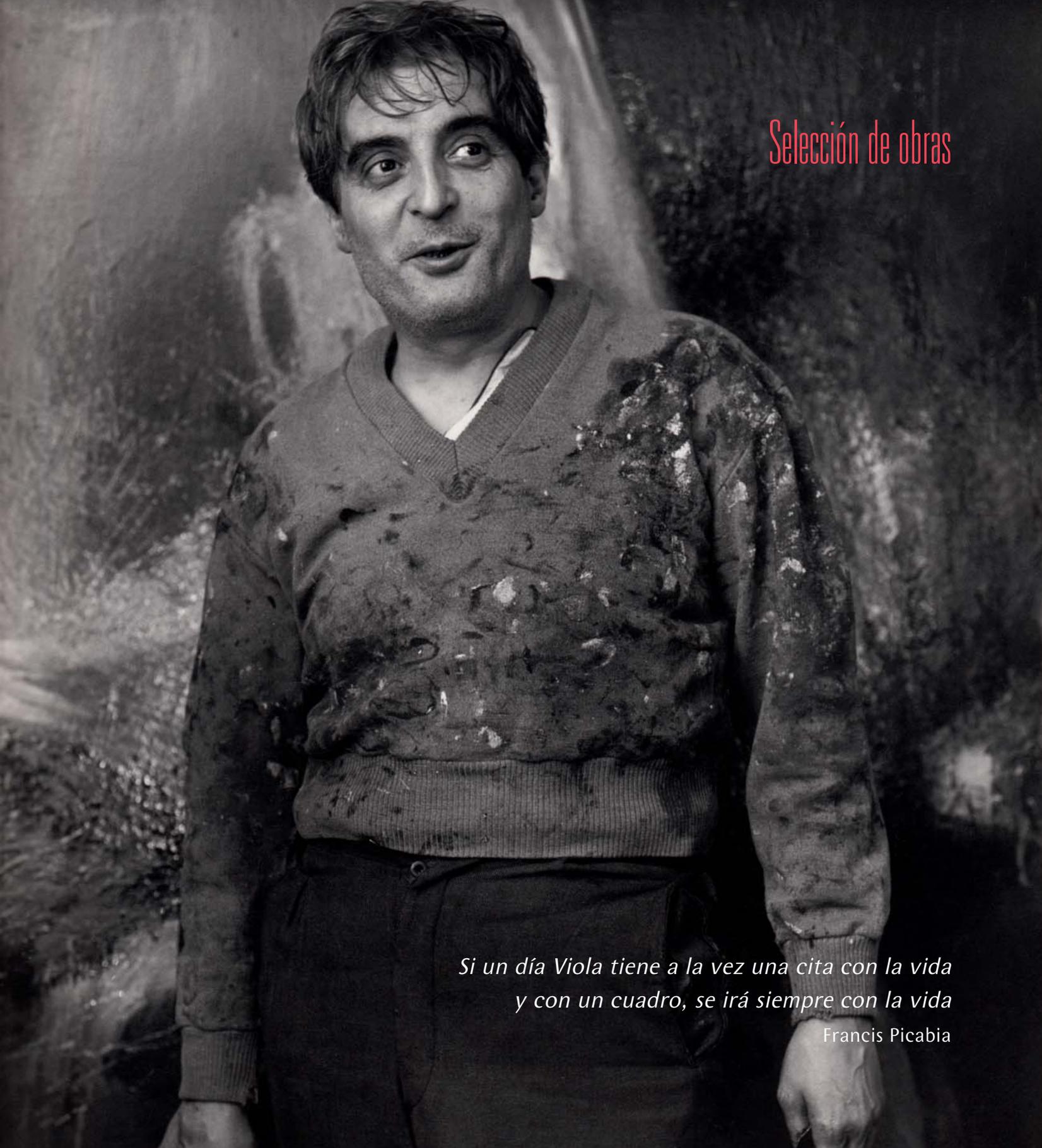




NOTAS

1. En 1861, la maison de santé Sainte-Anne, reconstruida por el arquitecto Charles-Auguste Questel, se convirtió en un «Asilo de alienados». En 1940 fue rebautizado como «Hospital psiquiátrico», y más tarde en «Centro hospitalario», nombre que perdura hasta la actualidad. El centro ocupa un cuadrilátero de trece hectáreas con cuatro entradas, con un pabellón central –le pavillon Magnan–, una gran biblioteca –le pavillon Horloge– y un museo de su historia. (Francis Démier et Claire Barillé: *Les maux & les soins. Médecins et maladies dans les hôpitaux parisiens au XIX siècle*, París, 2007).
2. Que dio paso a la *bouffée délirante aiguë*, ahora denominada *brote psicótico* o *psicosis aguda*.
3. Jacques Lacan fue médico interno de Sainte-Anne y luego, durante muchos años, visitó con regularidad –dos veces al mes– el hospital, para presentar enfermos a sus alumnos siguiendo la estela de su formación psiquiátrica. Empero, en su práctica se interesaba por la particularidad del caso, no por su generalidad y su *taxonomía*. En suma, abogaba por la *palabra plena* frente a la *palabra vacía*. (Jacques Lacan, «El atolondradicho», en *Autres Écrits*, París, Seuil, 2001, p. 449).
4. En 1932 Lacan publica su tesis sobre la paranoia: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, el caso Aimée. Lacan conoce el texto anterior de Dalí pero no lo cita porque el suyo es de sesgo académico. Su trabajo es elogiado por René Crevel en *Le Surréalisme au service de la révolution* (mayo de 1933). Y Dalí en *Minotaure* (junio de 1933): «A ella le debemos el hacernos por primera vez una idea homogénea y total del fenómeno homosexual fuera de las miserias mecanicistas en que se empantana la psiquiatría corriente». En 1975, en un dialéctico encuentro entre ambos en Nueva York, Dalí le dijo: «El conocimiento paranoico lo inventé yo». Y Lacan respondió: «La interpretación paranoico crítica la inventé yo».
5. Sarah Wilson, «Del manicomio al museo», en *Visiones paralelas*, Madrid, MNCARS, 1993, p. 121.
6. Desde joven, Henry Ey soñó en escribir una *Historia natural de la locura*. En su teoría clínica concibió que la enfermedad mental no es ni neurológica ni anímica (de causa mental) sino «una estructura mental de causa no mental», es decir, una *somatosis* cuyo resultado consiste en una desorganización orgánica. (José María Álvarez, Reseña de *Estudios psiquiátricos* de Henry Ey, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. XXIX, n.º 104, Madrid, 2009, p. 568).
7. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral editores, 1973, p. 41.
8. Hans Prinzhorn (1886-1933) fue contratado por la Universidad de Heidelberg a principios de los años veinte para supervisor la colección de arte de los enfermos mentales del centro. Iniciada en tiempos de Emil Kraepelin, Prinzhorn amplió y estudió la colección defendiendo la legitimidad estética de los alienados.
9. La grafía *psico(pato)logía* corresponde al psiquiatra Carlos Castilla del Pino, donde destaca el *continuum* existente entre lo normal y lo patológico.
10. Las seis tendencias son: la necesidad de jugar, la necesidad ornamental, la tendencia al orden, la tendencia a la imitación, la necesidad de símbolos y, por último, la imagen eidética y configuración.
11. Por contra, el criterio nazi expresado en la exposición *Entartete Kunst* de 1937 negaba la capacidad de expresión del arte moderno realizada por cuerdos y locos. Su tesis era la de que se trataba de un *arte degenerado*.
12. Jean Dubuffet consideraba que todo ser humano posee un potencial creativo que las normas sociales anulan e impiden que se haga efectivo. En 1945 creó el término *art brut*, y en 1948 fundó la Compagnie d'Art Brut, que reunía muchas creaciones de enfermos psiquiátricos, solitarios, inadaptados, etcétera. Dubuffet, que buscaba el genio en estado puro más allá de las normas y estándares convencionales, rechazó siempre la idea de «arte psiquiátrico» porque «no existe un arte de los locos».
13. Jean Dubuffet: «Carta a Charles Ladame», fechada el 9 de agosto en París. En: *Art Brut: genio y delirio*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.
14. Gaston Ferdière (1907-1990), fue un psiquiatra clave, mediador entre la psiquiatría y el arte, siendo uno de los primeros que conoció el libro de Prinzhorn gracias a su colega Ernst Jolowicz, psicoanalista vienés, que coleccionaba arte psicótico.

15. En Rodez el doctor Ferdière organiza la primera exposición de arte psicótico que se celebró en un museo, en el Musée Denys Puech en 1945. (AA.VV., *Pinacoteca psiquiátrica en España 1917-1990*, Valencia, La Nau, Universidad de Valencia, 2009-2010, pp. 18-19).
16. Gaston Ferdière, *Les Mauvaises fréquentations*. París, Éditions Jean-Claude Simoën, 1978. Laurence Husson en «*Surréalisme à l'hôpital Sainte-Anne. La Salle de Garde dans tous ses états*», *Psychologie Clinique* n.º 34, París, 2012, pp. 133-154.
17. J. R. O., «A Sainte-Anne, cité des fous», París, 1945.
18. André Breton, *Nadja*, París, Gallimard, 1928, p. 222.
19. Laurence Husson, «*Surréalisme à l'hôpital Sainte-Anne. La Salle de Garde dans tous ses états*», *Psychologie Clinique* n.º 34, París, 2012, pp. 133-154.
20. *Le cadavre exquis*, *Le jeu du dessin communiqué*, ó *Le jeu de cartes de Marseille*, fueron diversas modalidades de juegos o divertimentos creados por los surrealistas en sus reuniones en los *ateliers* o bares para pasar el tiempo divirtiéndose. En *Le cadavre exquis* se componía un dibujo o una frase entre varias personas sin que ninguna de ellas conociese la precedente; en *Le jeu du dessin communiqué* se mostraba unos segundos la imagen que había que reproducir surgiendo deformaciones sucesivas; y en *Le jeu de cartes de Marseille* crearon una nueva simbología —en el que el Joker era el Père Ubu de Jarry— a partir de los naipes tradicionales y los del tarot.
21. J. Raymond Vanker y A. Boitier, «Les surrealistes», en *Quatre et Trois*, París, 1945.
22. Antonin Artaud, *Carta a los directores de asilos de locos* (1924).
23. F. Delanglade y Petisne-Giresse, «*Les Gemmaux de Jean Crotti et l'art surréaliste collectif*», en *La France au combat*, París, 20 de diciembre de 1945.
24. Invitación a la inauguración del mural surrealista del Centro Psiquiátrico Sainte-Anne de París.
25. Anónimo, *Ópera*, París, 9 de enero de 1946.
26. Manuel guardó un archivo con varios recortes de prensa alusivos al acontecimiento, que son citados en este texto.
27. J. R. O., *op. cit.*, s/p.
28. Juan Manuel Nadal, *op. cit.*, s/p.
29. Mercedes Guillén, *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*. Madrid, Taurus, 1960, p. 117.
30. Mercedes Guillén, *ibid.*, p. 118.
31. Documentación sobre Manuel (Viola), *dossier* facilitado por Laurence Husson el 5 de octubre de 2014: «*MANUEL-VIOLA. Peintre. Emmanuel ADSUERA, ou ADSUARA, dit Viola est né le 4 mai 1918 à Burriana (Castellón de la Plana). Autodidacte, il expose pour la première fois à Art, de Lerida, en 1936. Il dessine pour "La main à plume" et illustre "Les déserts de l'enthousiasme" de J.F. CHABRUN. Connu après la guerre sous le surnom de Viola, son histoire est très secrète. En 1945, il envoie au Salon des Surindépendants deux toiles et prend part à la fresque collective de la salle de garde de Sainte-Anne. Il participe en 1946 à l'exposition de Brnö des artistes espagnols de l' École de Paris. Manuel-Viola est cependant totalement surréaliste. Il s'éteint en 1987*».
32. Jean-Luc de Rudder, «Conversation à l'Escorial avec Manuel Viola» (traducido del francés por Laurence Iché), en *Ring des Arts* n.º 3, Cercle d'Art Contemporain, Bruselas, octubre de 1962. (Catálogo *Viola esencial*, Vigo, Caixavigo, 1994).
33. Pierre Morel, «*Le Surréalisme en Salle de Garde*», en *Tribune Médicale* n.º 263, 11-17 de junio de 1988. Del mural únicamente permanece el reportaje fotográfico del profesor Morel; posteriormente, la doctora Laurence Husson escribió su tesis doctoral acerca de esta experiencia artística en Sainte- Anne: Laurence Husson, *Contribution à l'histoire de l'hôpital Sainte-Anne et du surréalisme: les fresques de la salle de garde*, Lariboisière-Saint Louis, 1992.

A black and white photograph of a man with dark, wavy hair and a slight smile, looking towards the camera. He is wearing a dark V-neck sweater that is heavily splattered with white paint, particularly on the chest and shoulders. The background is a textured, mottled grey. In the top right corner, the text 'Selección de obras' is written in a red, serif font. At the bottom center, there is a quote in white, italicized text, and below it, the name 'Francis Picabia' is written in a smaller white font.

Selección de obras

*Si un día Viola tiene a la vez una cita con la vida
y con un cuadro, se irá siempre con la vida*

Francis Picabia

Composición surrealista, 1942

Lápiz sobre papel

88 x 65 cm

*Todo acto del espíritu, cuando es auténtico, es subversivo,
porque hace cambiar la forma cotidiana de ver las cosas*

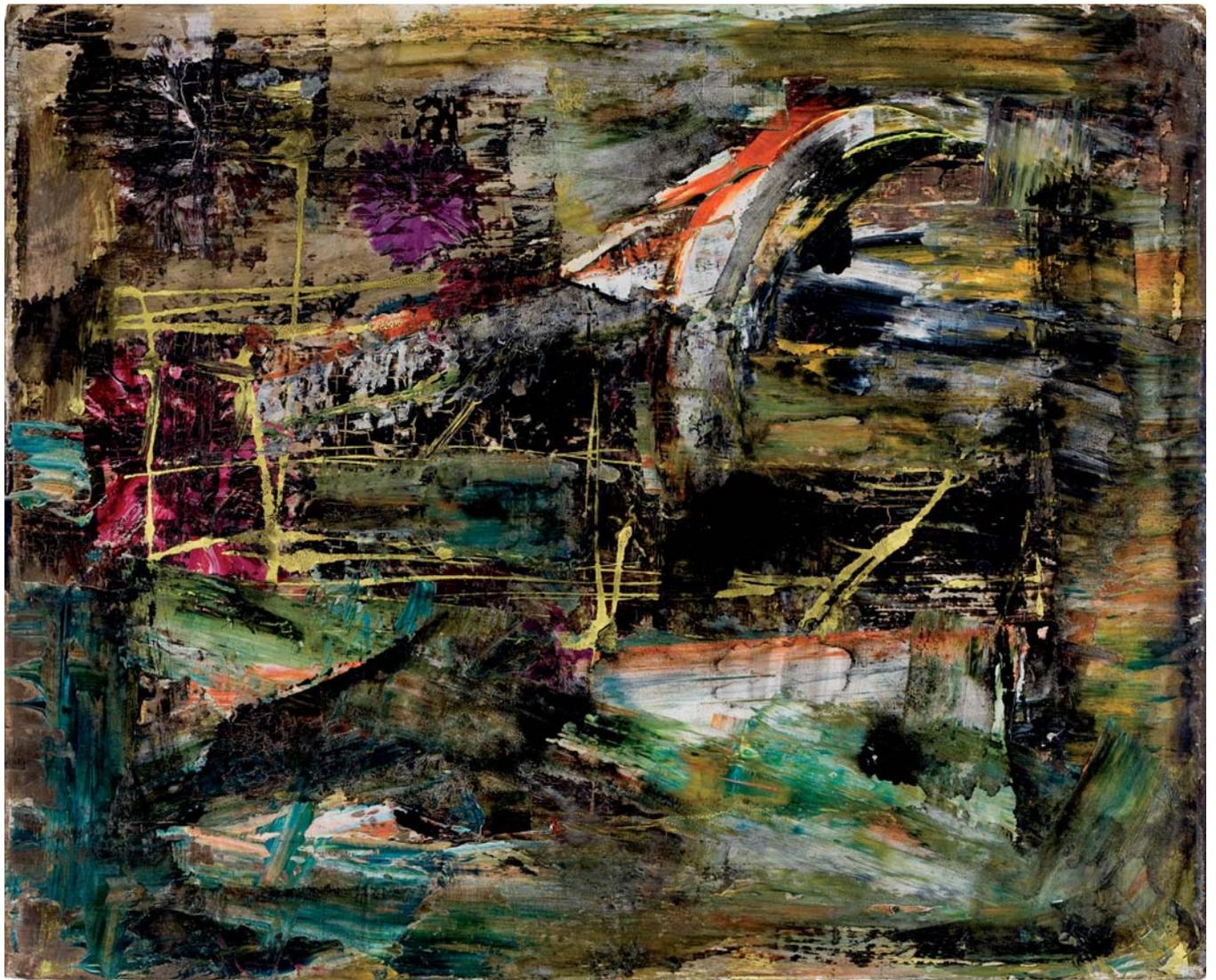
Manuel Viola



Paisaje, 1950
Óleo sobre tabla
33 x 41 cm

En arte no hay regresiones. Son respiros para un nuevo salto adelante

Manuel Viola



Cierzo, 1956
Óleo sobre lienzo
49,5 x 60 cm

Tras el pintor, siempre el poeta, el visionario

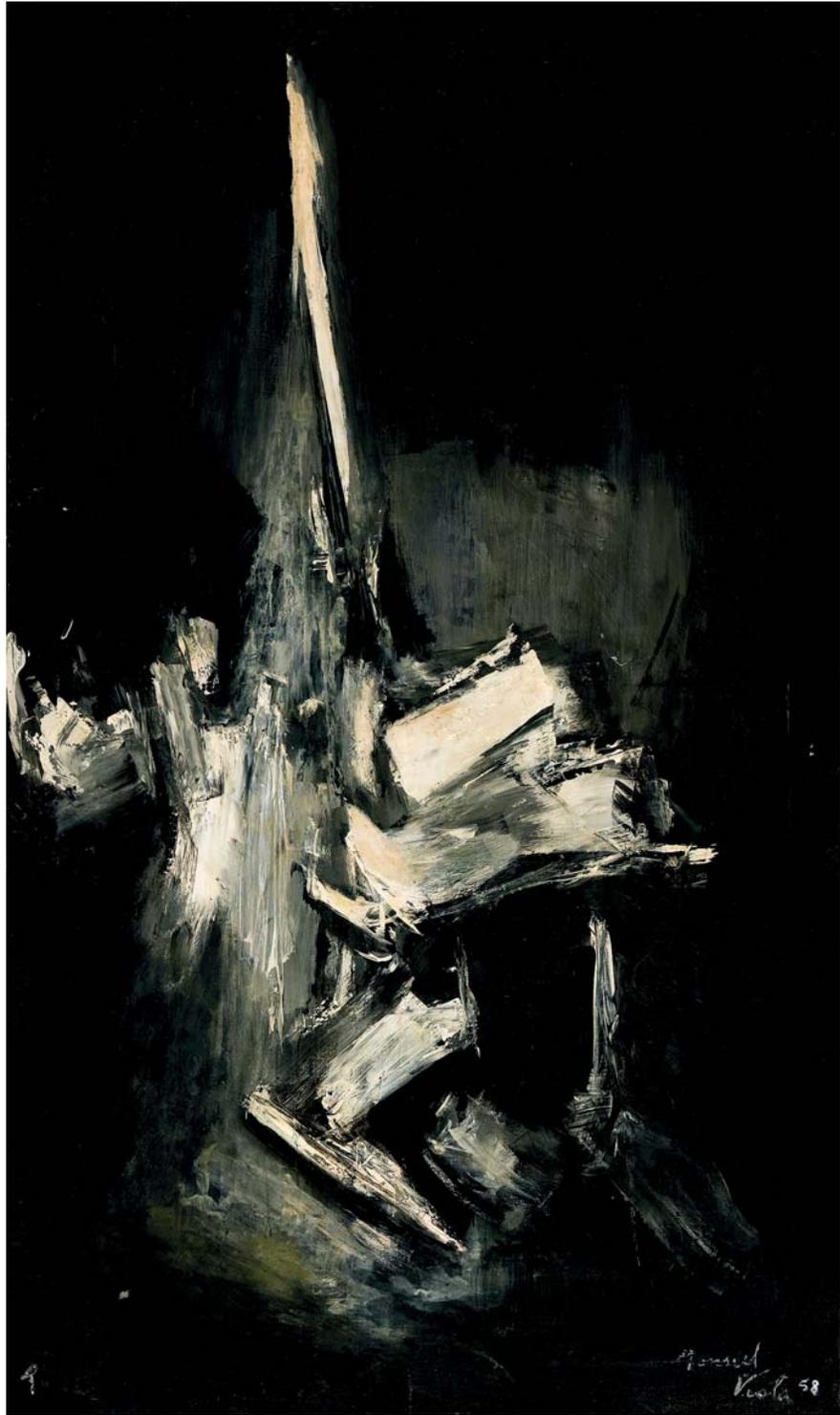
Juan Manuel Bonet



La saeta, 1958
Óleo sobre lienzo
162 x 97 cm

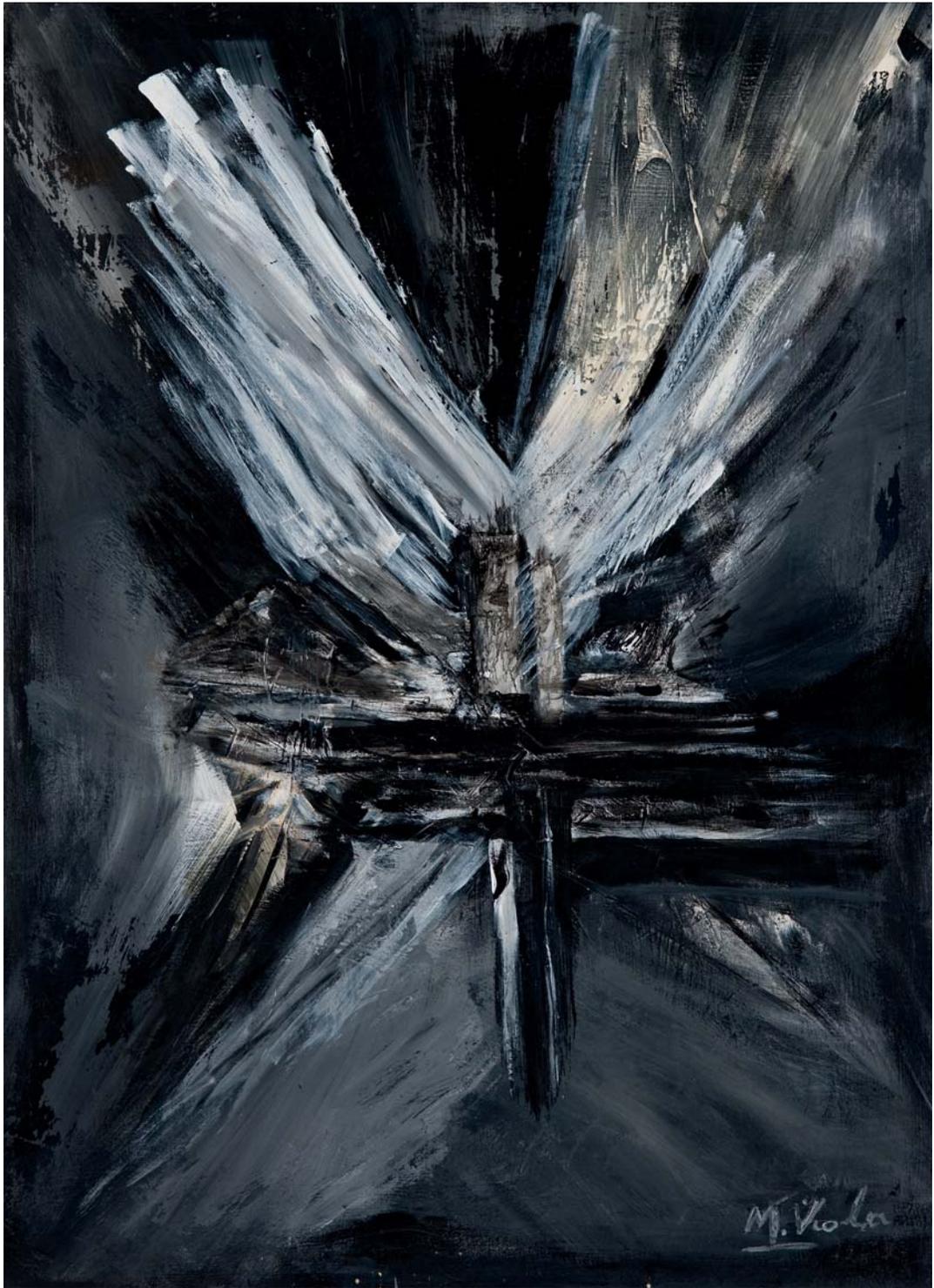
*Manuel, ¿qué es eso? Un encapuchao, un cirio, una mecha...
A mí me recuerda el cante de la saeta en la Semana Santa*

Rafael Romero



Insomnio, 1959
Óleo sobre lienzo
192 x 142 cm

*Para nosotros una obra de arte tiene más
importancia por lo que ella niega que por lo que afirma*
«*Anti-arte*», 1959. Manuel Viola



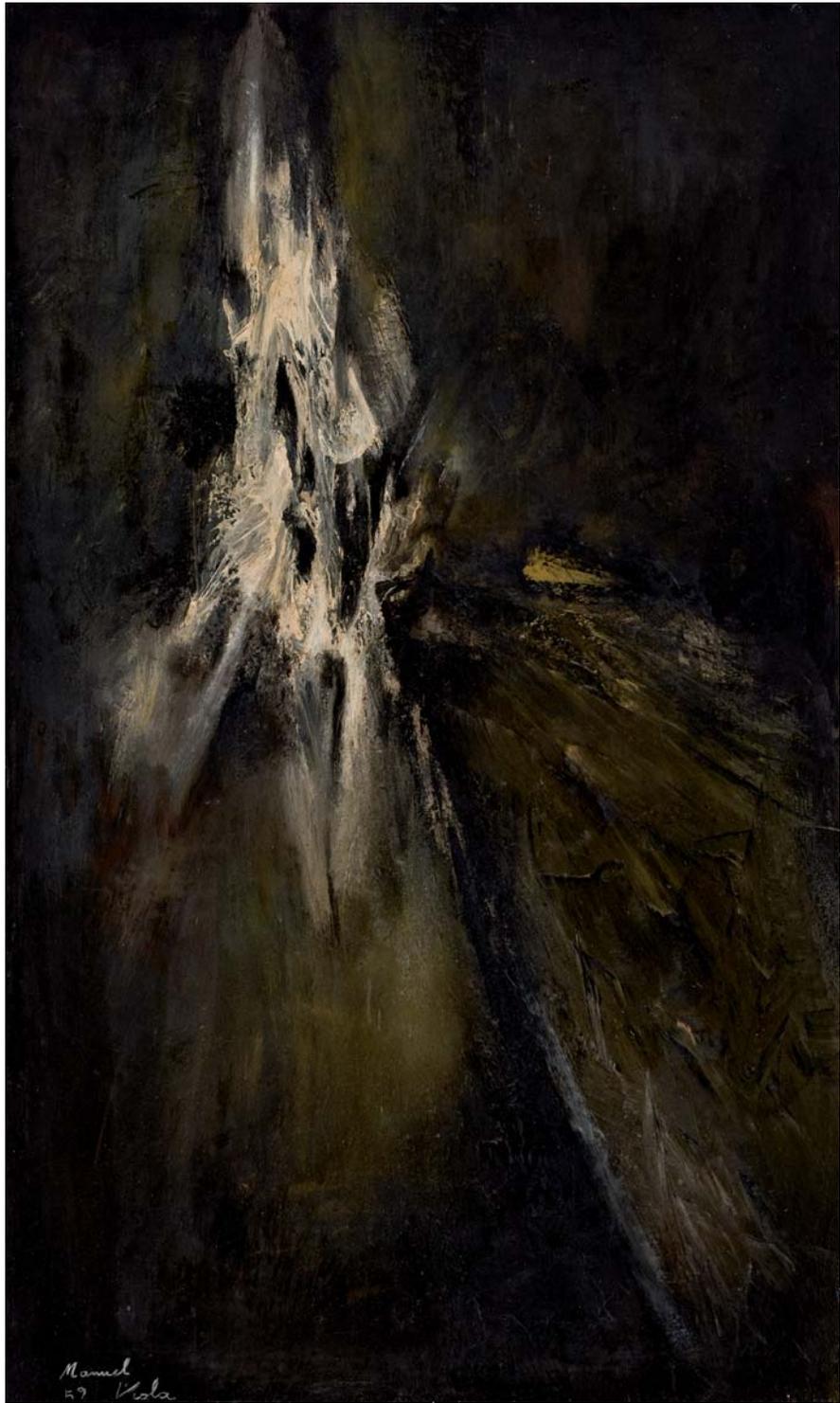
Homenaje a Unamuno, 1959

Óleo sobre lienzo

162 x 97 cm

Tinieblas es la luz donde hay luz sola

Miguel Unamuno



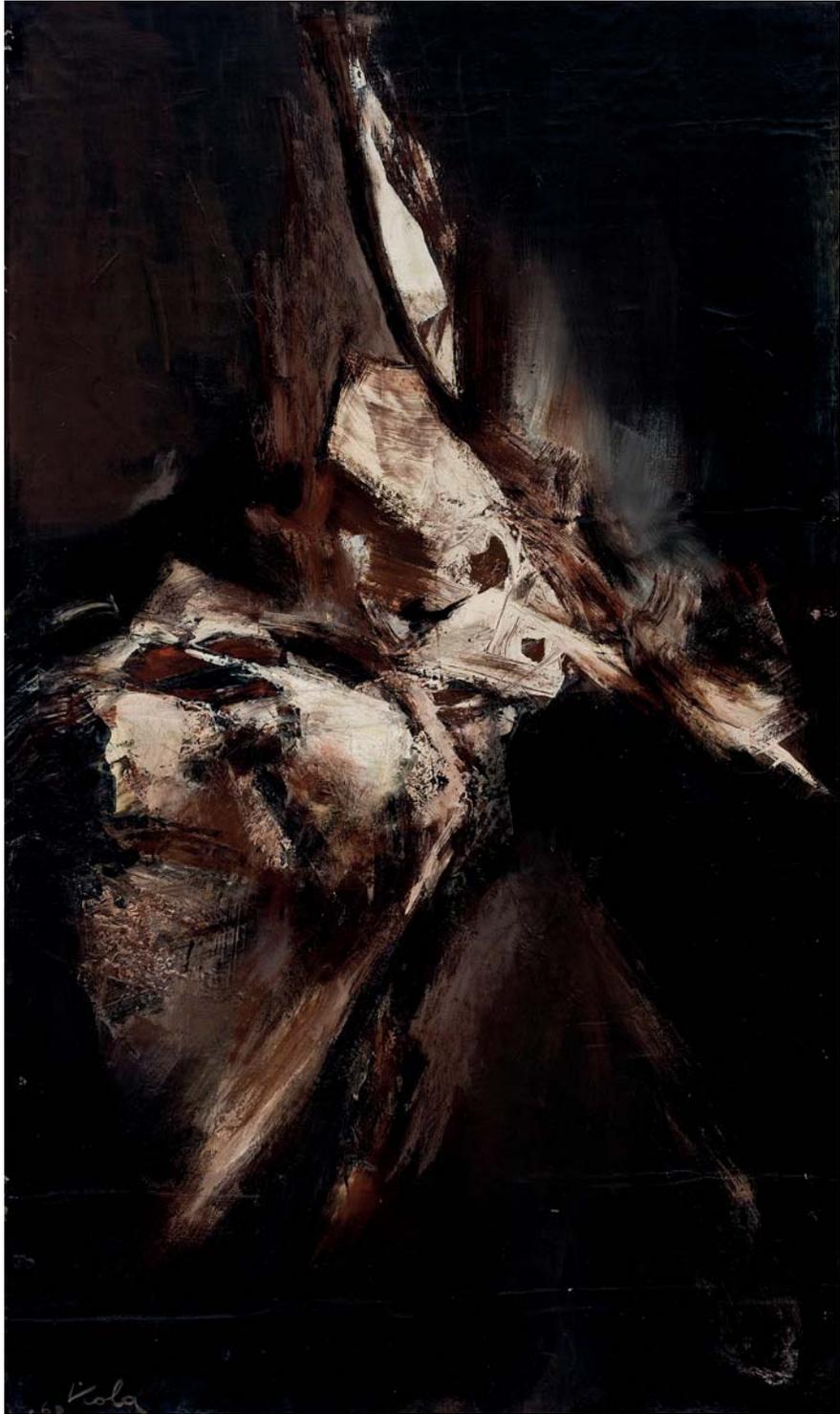
Semana Santa, 1960

Óleo sobre lienzo (adherido a tabla)

180 x 115 cm

*Manuel Viola no pone lindes a sus impulsos cuando se trata de encajar,
a redobles de tambores inverosímiles, esas verdades oscuras que cantan la
necesidad ineluctable del escritor, poeta y pintor de nuestro tiempo:
el hombre mismo, su verdad interior y su libertad creadora*

Manuel Millares



Voz negra, 1961
Óleo sobre lienzo
132 x 98 cm

*Mira, Manuel, los toros hablan. Los toros tienen voz negra.
¡Y este la tiene muy negra!*

Luis Miguel Dominguín



Rebolera, 1961
Óleo sobre lienzo
194 x 115 cm

*En mis cuadros hay todas las resonancias de un Greco en su San Mauricio,
o en su Entierro, sin las figuras, sin el muerto, ni los caballeros*

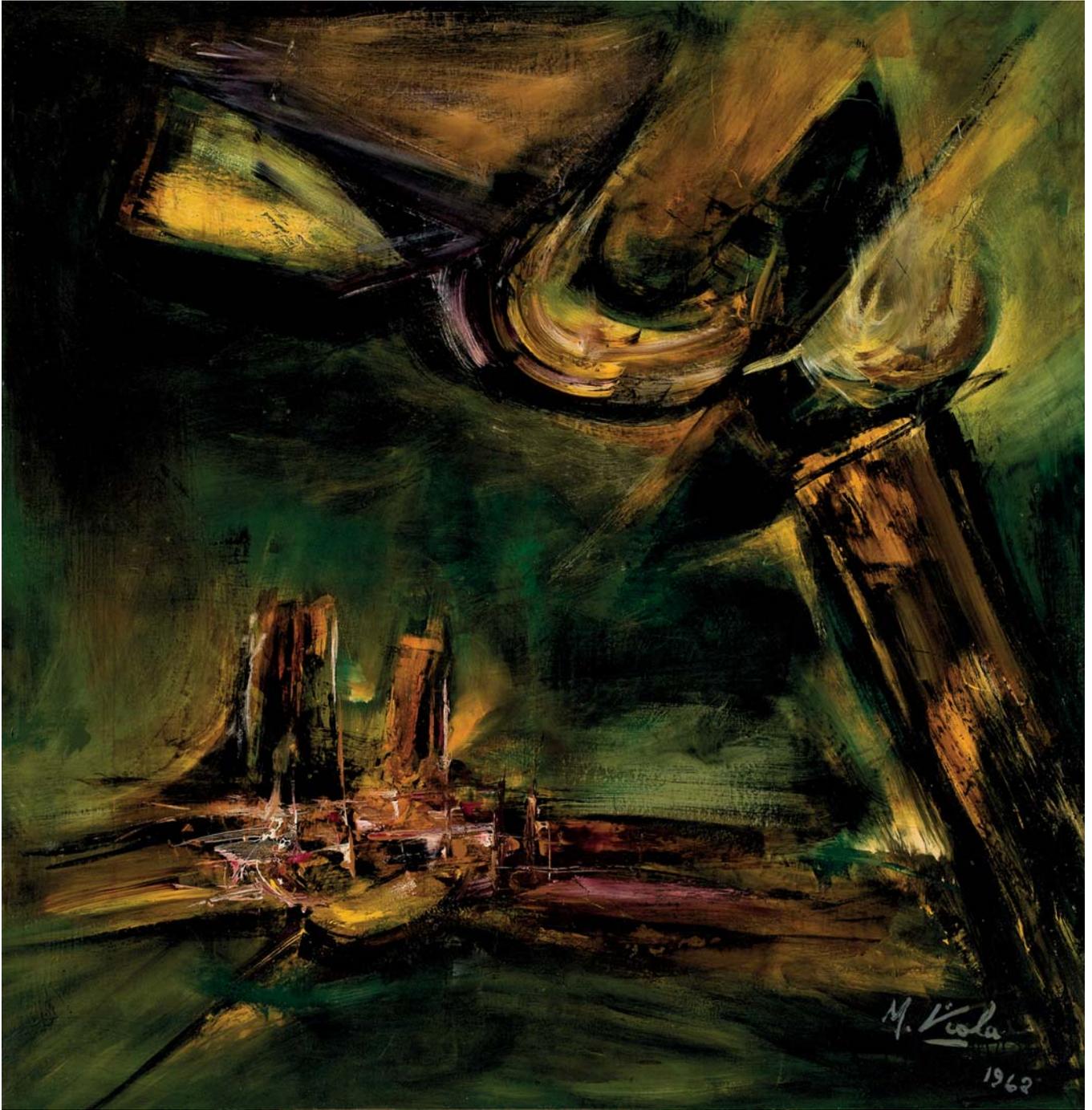
Manuel Viola



Moncayo, 1962
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm

*Uno diría que en los ojos de Manolo Viola anida perenne, muy clara,
una actitud de estar a punto de levantarse, de irse,
por temor y por ansia de libertad*

Baltasar Porcel



Rumor de relámpagos, 1965

Óleo sobre lienzo

250 x 175 cm

El objetivo final del arte es mostrar lo tejidos internos del alma

Manuel Viola



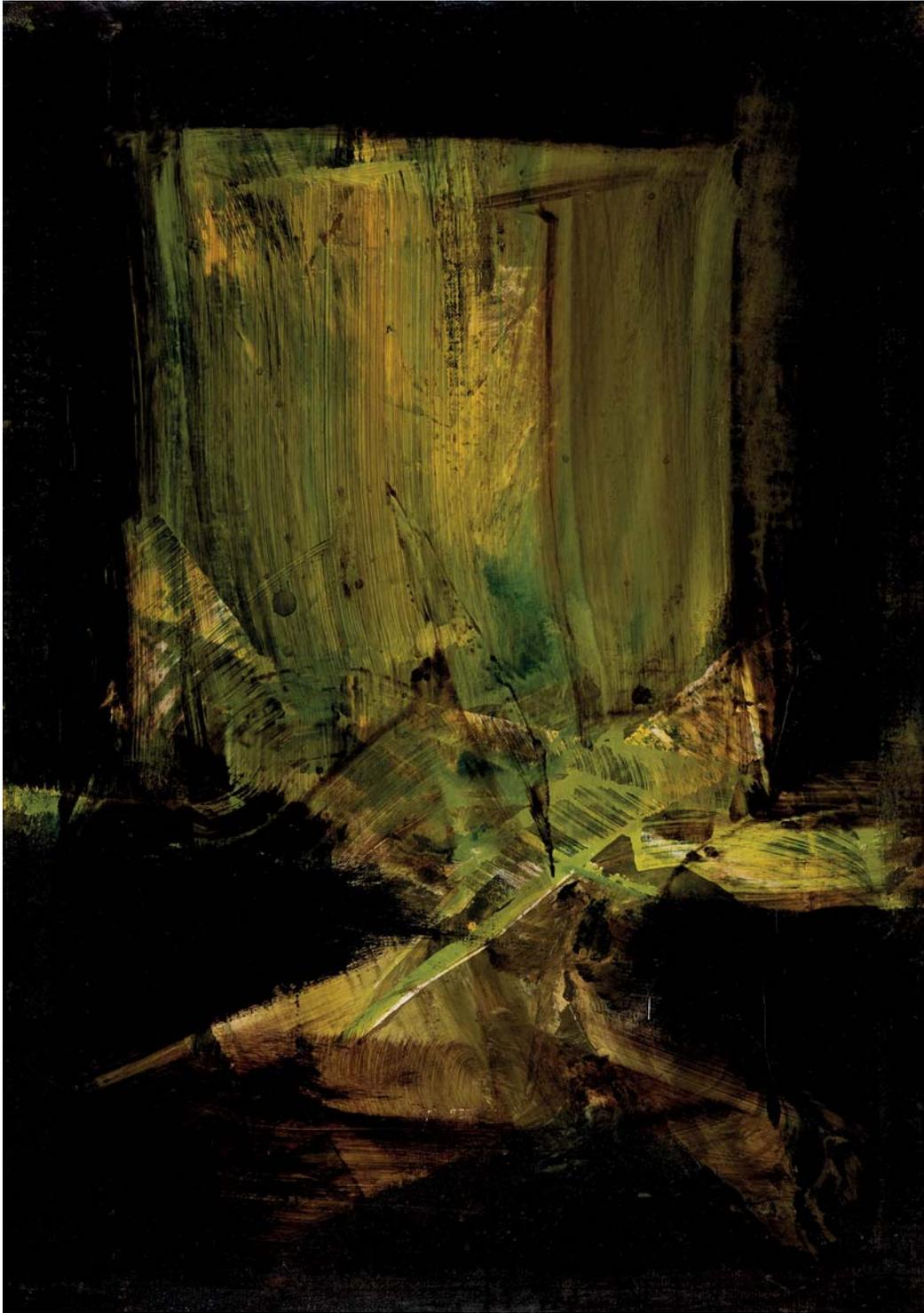
España, aparta de mí este cáliz, 1965

Óleo sobre lienzo

90 x 65 cm

*Es conveniente estar siempre en desacuerdo
con todo lo que es aceptado por principio*

Manuel Viola



Ventana a la muerte, 1967

Óleo sobre lienzo

146 x 114 cm

Pensé, primero, en titularlo Homenaje a Durruti, pero hay aquí muchos laberintos, muchas gentes que caminan por ellos y que discuten entre sí

Manuel Viola



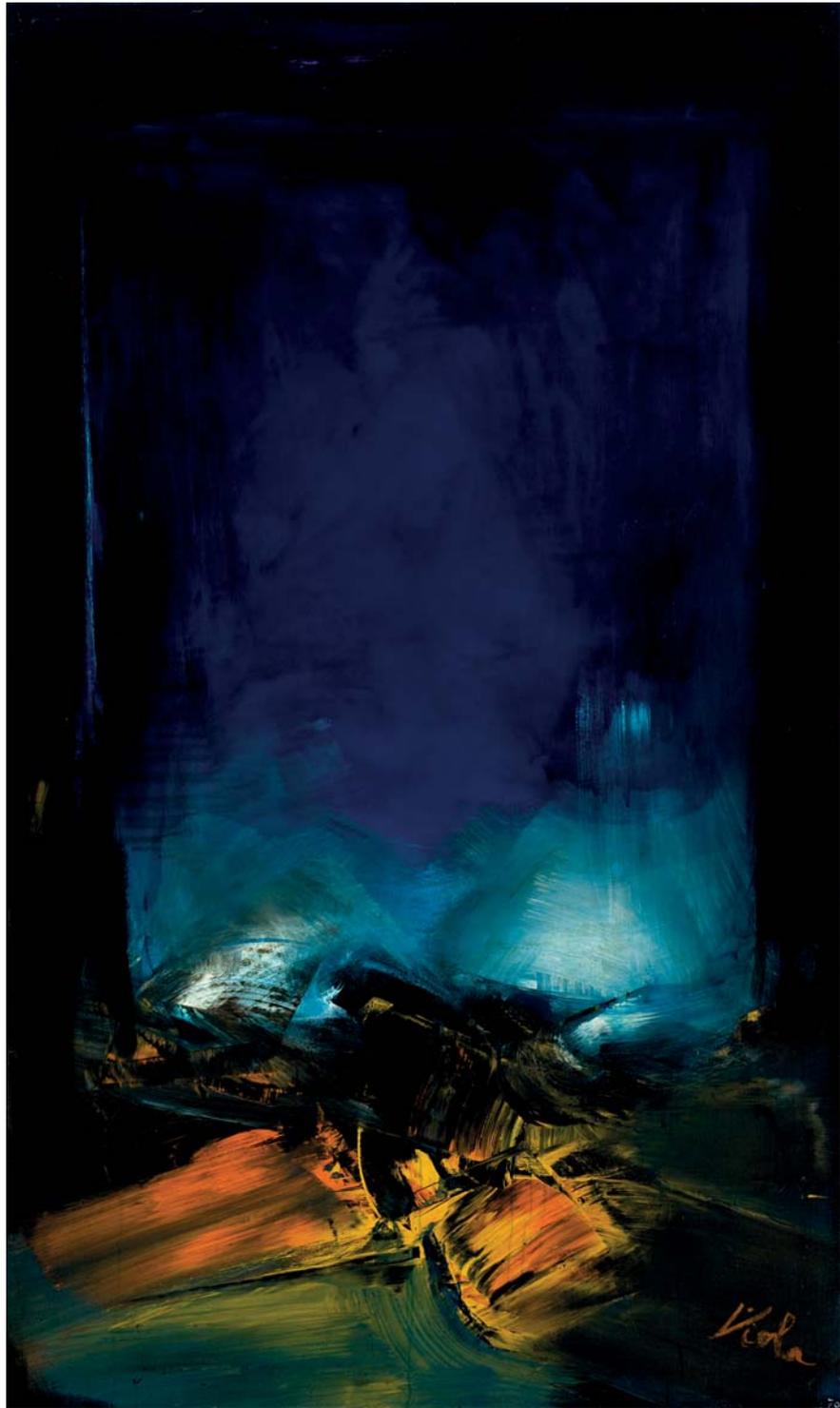
Ventana al infinito, 1970

Óleo sobre lienzo

200 x 120 cm

*En Viola, la fuerza y la inocencia se confunden.
Mejor dicho: se besan. Mejor dicho: se aman*

Félix Grande



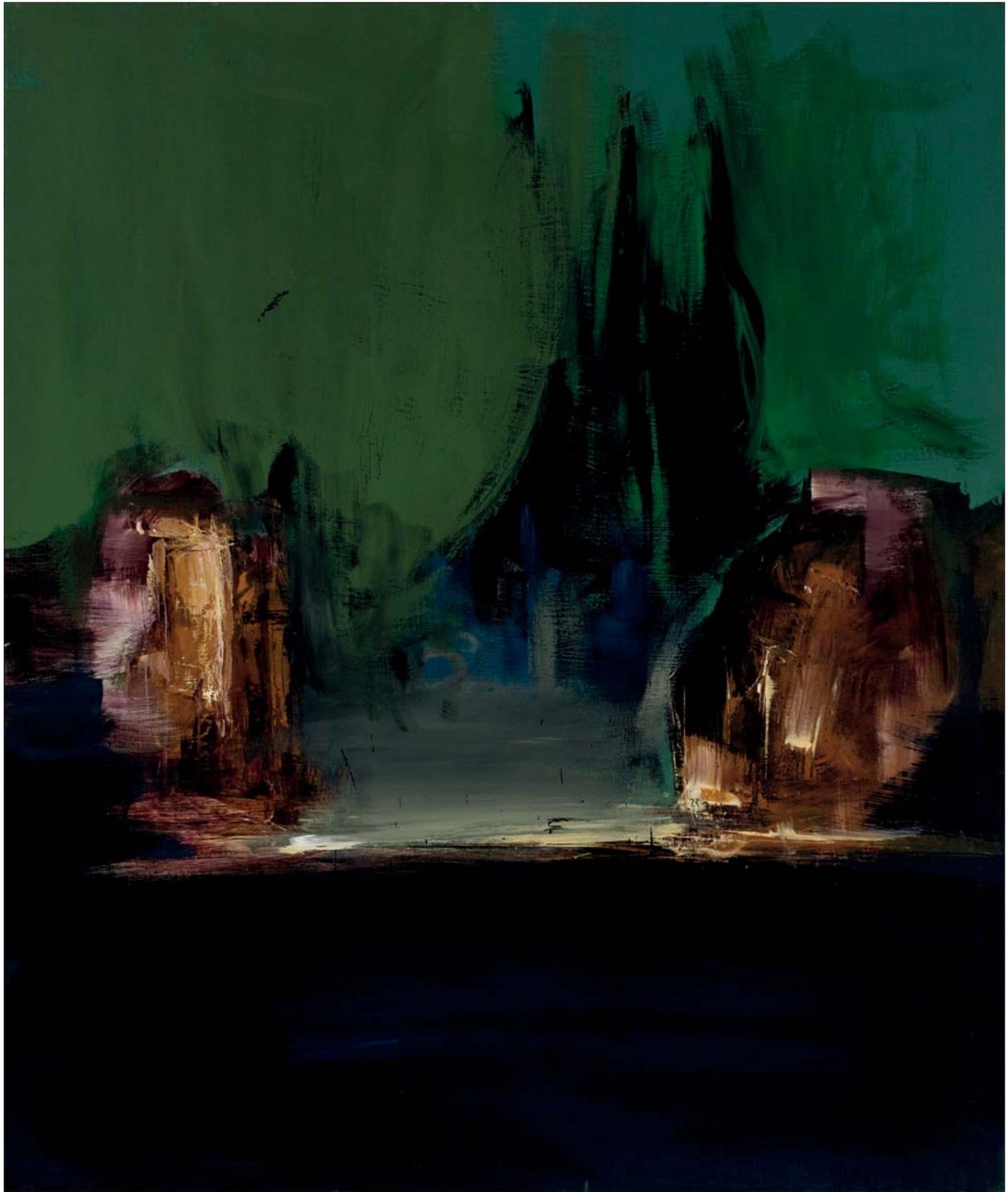
Isla de los muertos, 1985

Acrílico sobre lienzo

200 x 120 cm

La pintura es como un espejo opaco, con el que te peleas para verte

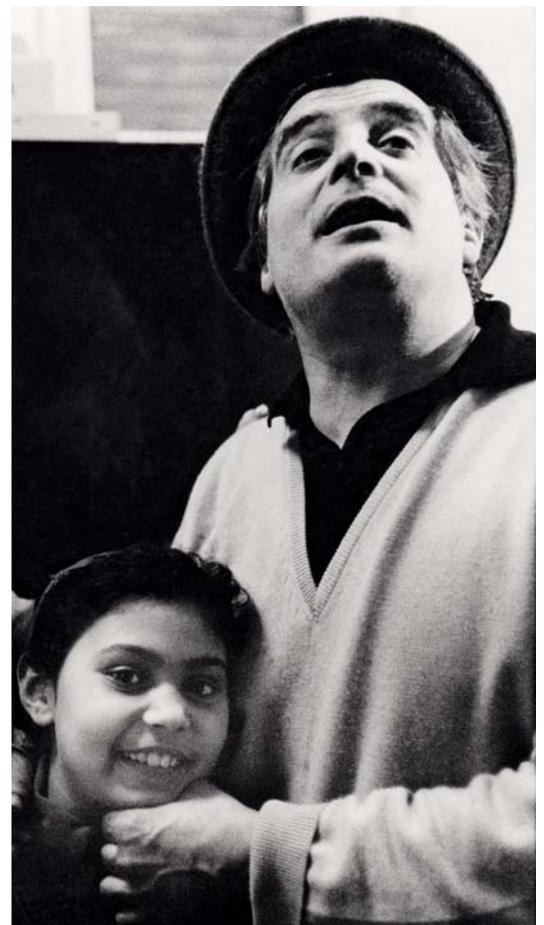
Manuel Viola

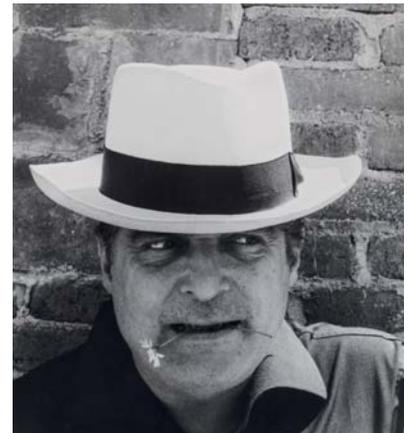
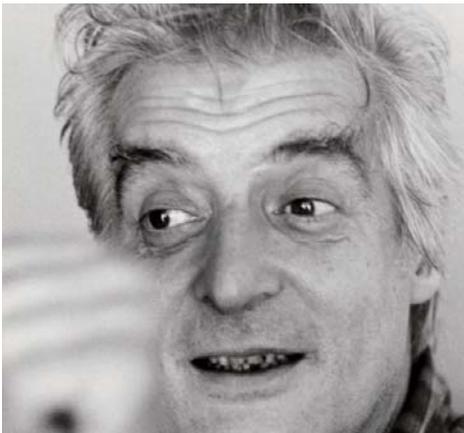


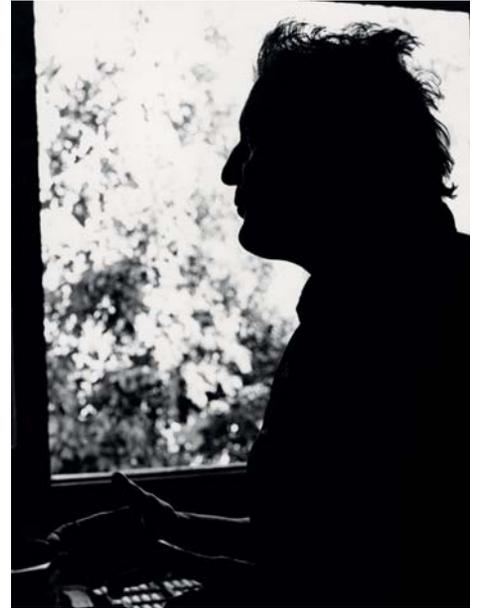
Álbum fotográfico

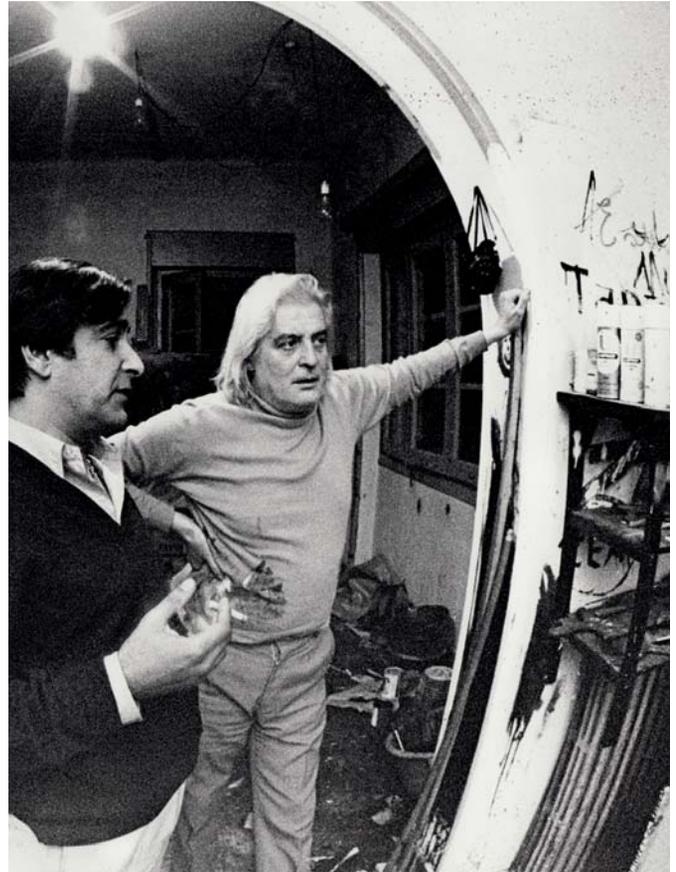
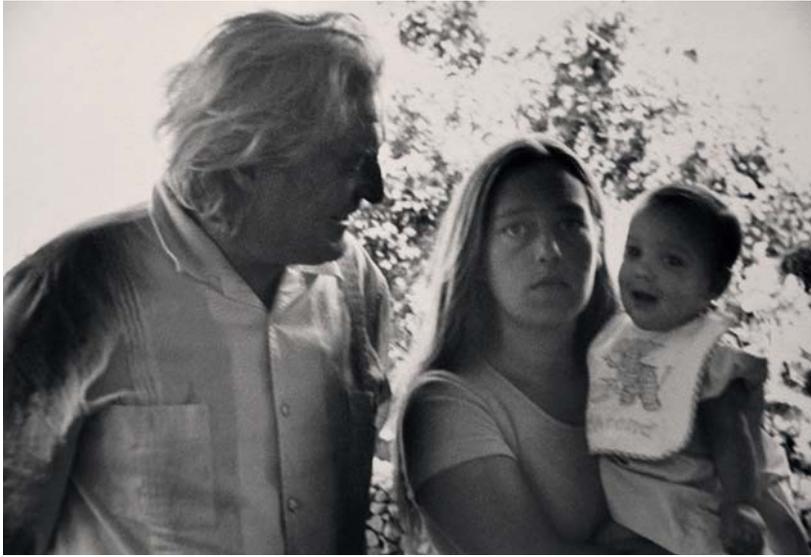
















Noches blancas, días negros

Noches blancas, días negros. El que ofrece su casa al amor se ha extraviado en el laberinto que él mismo ha trazado.

Molino de viento desarraigado, ¡sus alas no lo llevan más lejos!

Si por lo menos pudiese prender todas las nubes en un latido de reloj.

Si por lo menos, al borde de los precipicios, pudiese su piel volverse del revés como un guante.

Si pudiese vestir sus inquietudes los esqueletos de los ruidos y dejar de escupir su sombra.

Pero no se puede darle la espalda a sí mismo.

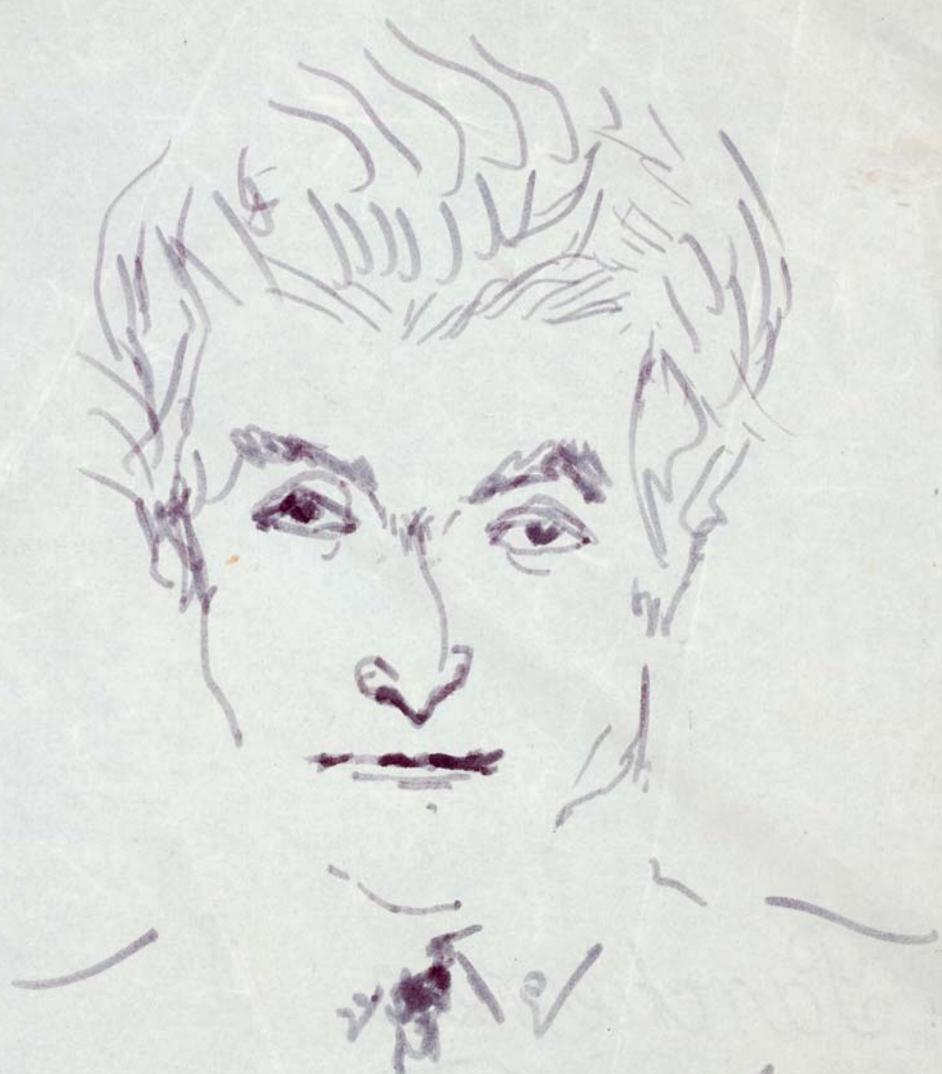
Al cerrar los ojos, sus pies se encienden. Anda solamente vestido de frisión. Anda preso de la desesperación de no poder morder sus propios dientes. Anda los puños en tensión como linternas ciegas. Anda los ojos hundidos en las bolsas de sombra. Sólo una luz tamizada por una cortina roja en la más pequeña de las ventanas es la única señal amiga, la memoria del porvenir.

Se para sobre un puente, allá donde sus pasos han resonado como entre bastidores de un teatro desierto. He aquí que abre las alas de un cóndor para leer en ellas las palabras del vacío. Y antes de encontrar la llave de la evasión una estrella fugaz hace relucir los manojos de raíces extendidos sobre el puente. Si se quedase aquí, hasta el amanecer, hasta la hora en que las viejas prostitutas buscan en las manchas de los muros un salvador de la humanidad, vería pasar lentamente una locomotora cargada de hielo. Detrás de las puertas cerradas como labios de desdén, sobre las almohadas hay cabezas que zumban como marmitas donde se hace hervir perras gordas.

Manuel Viola, París, noviembre de 1943

[Texto autobiográfico, escrito tanto anímicamente como políticamente en el lenguaje de un poeta surrealista de la época (*Main à Plume*)].

Traducción del francés: Laurence Iché



Marchid
le 11. NOV. 52.

A mand
Viola
com
MARCIAU
MARCIAN

Manuel Viola, pintor poético

La exposición *Manuel Viola, en recuerdo del porvenir* conmemora el centenario del nacimiento del gran pintor aragonés (nacido en Zaragoza, el 8 de mayo de 1916) José Viola Gamón, más conocido artísticamente como Manuel Viola. De azarosa y agitada vida, en su permanente nomadismo vivió continuos cambios de residencia, participó en guerras y sufrió el exilio y la clandestinidad. Viola quiso ser poeta antes que pintor, pero tuvo que transitar por diversos oficios y actividades —desde novillero (apodado el Mangelo) hasta chalán—, lo que modeló un sujeto vivaz y algo alocado que dio de sí a un ser generoso, humano y de gran humor. Su vida de novela en el París ocupado inspiró a César González-Ruano el libro *Manuel de Montparnasse* (1944). Y en el psiquiátrico de Sainte-Anne de París pintó *La femme bandée*, que hoy rescatamos del olvido. Luego se consolidó en la pintura, pero como dijo su gran amigo Francis Picabia: «Si un día Viola tiene a la vez una cita con la vida y con un cuadro, se irá siempre con la vida».

En Viola se aúna un relato vital mezcla de surrealismo, gitanismo y anarquismo, que desemboca en un ser arrebatado y genial, y que en justa correspondencia exuda una pintura explosiva, astillada, de nervaduras poéticas y colores rasgados a modo de ráfagas de combate suspendidas entre la luz y la tiniebla, entre la figura y la informa, entre el blanco y el negro, siempre en las lindes del extravío o del ensueño. En la estirpe de Goya y con el cuadro *La saeta* (1958) Viola se incorporó al grupo El Paso, exponiendo con los informalistas en el MoMA y en el Guggenheim de Nueva York. Desde su nido de El Escorial cimentó prestigio artístico y popularidad social. De él André Malraux dijo: «Viola. He aquí un auténtico temperamento, un excelente pintor». A la estela de su gran exposición en la Lonja en 1972, todavía recordada por muchos zaragozanos, así como su antológica en el palacio de Sástago en 1989, surge esta exposición. En *recuerdo* de Manuel Viola y por el *porvenir* de Aragón

Autorretrato, 1953
Óleo sobre cartulina
17 x 22 cm

Marea, 1964
Óleo sobre lienzo
96,5 x 195 cm

Otoño/Luz de espadas, 1961-1971
Óleo sobre lienzo
114 x 195 cm

Luz solar, 1961
Óleo sobre lienzo
275 x 225 cm

Rumor de relámpagos/La espantá,
1965
Óleo sobre lienzo
250 x 175 cmv

Tríptico, 1971
Óleo sobre lienzo
300 x 128 cm
Colección Jacobo Viola, San Lorenzo de
El Escorial

La misa, 1961
Óleo sobre lienzo
190 x 95 cm
Propietario: Colección Baringo, Zaragoza

Marcel Marceau
Manuel Viola, 1966
27,5 x 21 cm
Rotulador sobre papel

Niebla, 1972
Óleo sobre lienzo
200 x 173 cm
Colección Encarna Viola, Galapagar

El surrealismo, Lérida, 1933, Barcelona, 1936

En Lérida, en marzo de 1933, tres inquietos jóvenes, Enric Crous, José Viola y Antoni Bonet, fundaron la revista *Art*, una trepidante aventura de tres «minyons folls» (muchachos locos), en expresión de Crous, que necesitaban exteriorizar su pensamiento radical y rupturista a través de un medio escrito de un cuidado diseño. A estos tres jóvenes –con «furor iconoclasta», al decir de Nadal– les interesaba el arte, pero sin duda más el *anti-arte*, pues así quisieron titular la revista, muy interesados en negar el arte y en percutir sobre lo establecido. El joven poeta Viola trabó amistad con el pintor Lamolla y el escultor Cristòfol.

Ya en Barcelona, donde fue a estudiar Filosofía y Letras, José Viola entró en contacto con el grupo ADLAN (Amics de L'Art Nou) –con Prats, Sert, Miró, Ferrant, Cassanyes, Foix, Gasch y otros–, un colectivo que pronto se convirtió en la primera plataforma de la vanguardia catalana. De la mano de Cassanyes, Viola escribió en el catálogo de la exposición Logicofobista (fobia a la lógica) celebrada en la galería Catalònia en mayo del 36, preludio de la guerra civil, hecho que truncó todas expectativas. Viola, alistado en las filas del POUM, marchó a defender la República española.



Dibujo, 1933

Bolígrafo sobre papel

16 x 11 cm

Colección Museu d'Art Jaume Morera,
Lleida

Dibujo, 1934

Bolígrafo sobre papel

15 x 21 cm

Colección Museu d'Art Jaume Morera,
Lleida

Dibujo, 1934

Bolígrafo sobre papel

18,5 x 14,3 cm

Colección Museu d'Art Jaume Morera,
Lleida

Dibujo, 1933

Bolígrafo sobre papel

14,2 x 14 cm

Colección Museu d'Art Jaume Morera,
Lleida

Dibujo, 1934

Bolígrafo sobre papel

18,5 x 14,3 cm

Colección Museu d'Art Jaume Morera,
Lleida

Oniro, 1936

Collage sobre papel

42 x 32,5 cm

Colección Museu d'Art Jaume Morera,
Lleida

Dibujo, 1934

Bolígrafo sobre papel

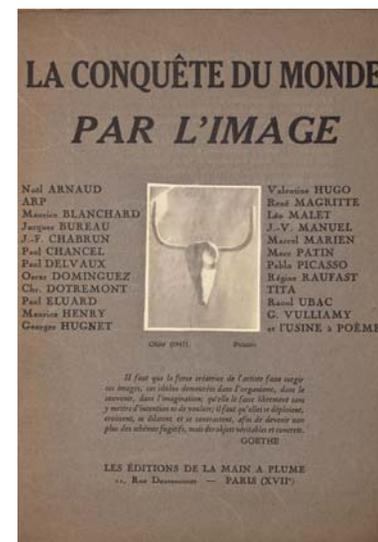
15 x 21 cm

Colección Museu d'Art Jaume Morera,
Lleida

La Main à Plume, 1940-1945

Cuando la ocupación alemana de París durante la Segunda Guerra Mundial, muchos destacados surrealistas con André Breton a la cabeza se marcharon al exilio. Mientras, un pugnaz grupo de jóvenes intelectuales decidió mantener vivo el espíritu surrealista —hacer «estado de presencia»—, creando un grupo de resistencia y una revista —como órgano de expresión de sus ideas— bajo el nombre de *La Main à Plume*, título tomado de un poema de Arthur Rimbaud. Entre ellos, Manuel (José Viola Gamón, más conocido como Manuel, su nombre en el maquis, en la *Résistance* francesa), cuya participación fue decisiva.

Manuel fue el único miembro del grupo que tuvo una falsa identidad y, por tanto, una absoluta actividad clandestina. «Tenía en el grupo la aureola del combatiente español y su aportación como poeta resultó indudablemente muy brillante», destacó Laurence Iché, a la sazón esposa de Robert Rius, poeta y miembro del grupo fusilado durante la retirada de los alemanes. La revista *La Main à Plume* cambió de nombre para eludir la censura. Manuel tuvo una aportación decisiva en la primera cabecera; en la segunda, *Géographie Nocturne*, con dos poemas y dos textos; y en la tercera, *Transfusion du Verbe*, de la que ideó su título.



Composición surrealista, 1942

Lápiz sobre papel

88 x 65 cm

Colección Javier Lacruz, Zaragoza

Manuel Viola, Tita, Nadine Lefebure,
Laurence Iché

La plante en coeur, circa 1941-1942

Lápiz sobre papel (4 dibujos)

13,5 x 10,5 cm (c.u.)

Nadine Lefebure, Jean-François Chabrun,
Laurence Iché, Manuel Viola, Robert Rius

La plante, circa 1941-1942

Lápiz sobre papel (5 dibujos)

10,5 x 8 cm (c.u.)

Manuel Viola, Nadine Lefebure,
Jean-François Chabrun, Laurence Iché

Le corp, 1941-1942

Lápiz sobre papel (5 dibujos)

13,5 x 10,5 cm (c.u.)

Colección Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

El hospital Sainte-Anne, París 1945

Finalizada la guerra, Manuel (que por su condición clandestina firmaba como J.-V. Manuel, Manuel Adsuara, o simplemente Manuel), incardinado en diversas propuestas artísticas parisinas —a caballo entre sus colegas surrealistas de *La Main à Plume* y sus amigos pintores de la escuela española de París— y dentro de un espíritu colectivo, solidario y transgresor al mismo tiempo, participó en la elaboración de un mural colectivo realizado en la sala de espera del hospital psiquiátrico Sainte-Anne de París, cuya presentación tuvo lugar el 16 de diciembre de 1945. Lamentablemente, el mural fue destruido.

La aportación de Manuel consistió en una cabeza de mujer con un fuerte vendaje sobre la misma, debido a una trepanación quirúrgica (lobotomía), probablemente de una de las pacientes que pudo ver en el propio hospital en alguna de sus frecuentes visitas. *La femme bandée* es una pintura dramática —de mirada triste y vacía, perdida— reflejo de una oscura época de la psiquiatría, en la que se denuncia el resultado de una intervención tan agresiva como invalidante. El brazo en alto de la paciente, fruto tal vez del más puro automatismo involuntario, evoca un leve atisbo de esperanza, de un último reclamo de libertad.

Arlequín con gallo, 1949

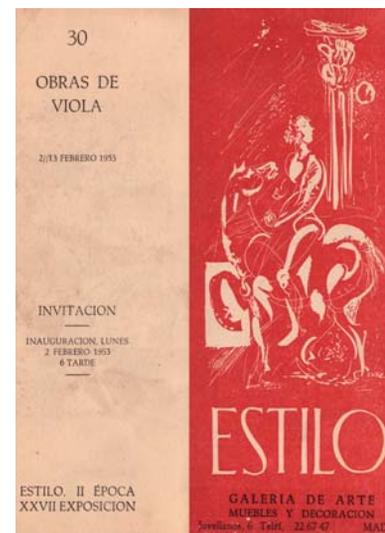
Óleo sobre táblex

80 x 61 cm

El regreso a España, 1948

«Cuando regresa a su país, vuelve a recuperar sus sueños donde los había dejado, en el momento en que cambió su plumier escolar por un fusil», escribió su gran amigo Jean-François Chabrun. Aunque su retorno le deparó un gran choque emocional, le gustaba recordarlo con mucho humor: «Llegué a España como un turista sueco. Interesándome por los toros, el flamenco y los gitanos. Así fue mi vuelta, totalmente desarraigado. Desconocía España y tuve que iniciar mi aprendizaje del país a los treinta años». Para él fue algo terrible, pues todos sus antiguos amigos le volvieron la cara, no querían problemas. Era un «hijo del 36».

Después de diez años de exilio Manuel regresó a España junto a su compañera, Laurence Iché. Lo primero que hicieron fue casarse el 3 de abril de 1949, en Zaragoza, pero debido a su espíritu *aventurero* su estancia en la capital del Ebro duró poco. Se fueron a Madrid, pero pronto se trasladaron a vivir a Torremolinos, a la playa de La Carihuela, donde se impregnaron del mundo gitano. Por entonces Manuel ejerció diversos oficios, desde chalán hasta novillero. Cansado de dar tumbos Viola regresó a Madrid para hacerse pintor. En 1953, a los 37 años, expuso por primera vez en la galería Estilo, apoyado por D'Ors y sus amigos Cela y Ruano.



Tita (Edita Hirschová)
Sin título, 1941
 Lápices de color y tinta sobre papel
 58 x 42 cm

Oscar Domínguez
Figura surrealista, 1942
 Lápiz sobre papel
 28 x 26 cm

Pedro Flores
Retrato de César González-Ruano,
 1942
 Óleo sobre táblex
 35 x 27 cm

La barca, 1950
 Óleo sobre tabla
 21,5 x 27 cm

Barques, 1950
 Óleo sobre lienzo
 46 x 55 cm

Barquitas, 1950
 Óleo sobre lienzo
 22,5 x 36 cm

Voiliers, 1953
 Óleo sobre tabla
 22 x 31,5 cm

Paisaje, 1950
 Óleo sobre tabla
 33 x 41 cm

Ramaje, 1950
 Óleo sobre cartón (adherido a tabla)
 15 x 23,5 cm

Eco infernal, 1953
 Óleo sobre tabla
 22,5 x 34 cm

Paisaje apagado, 1953
 Óleo sobre lienzo
 25 x 33 cm

Abstracción, 1961
 Óleo sobre tabla
 122 x 54 cm

Ventana a la muerte, 1967
 Óleo sobre lienzo
 146 x 114 cm

Ventana al infinito, 1970
 Óleo sobre lienzo
 200 x 120 cm

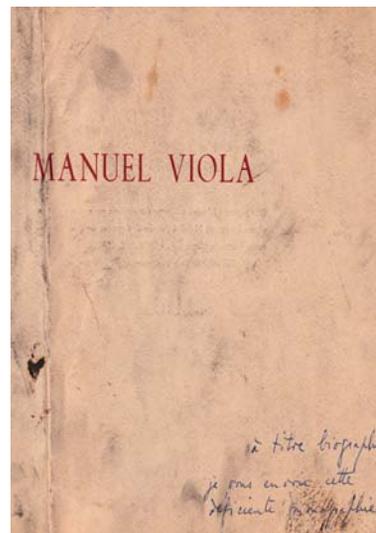
En la cresta de la ola, 1972
 Acrílico sobre lienzo
 98 x 73 cm
 Colección Xandra Esteban, Zaragoza

Explosión, 1979
 Óleo sobre lienzo
 200 x 200 cm
 Colección Ignacio Galianas, Zaragoza

La abstraction lyrique, París 1955-1958

Viola, sin una definición clara de su estilo (a caballo entre el surrealismo abstracto y la figuración expresionista), tras múltiples viajes a París, se asentó en la pintura bajo la influencia de la abstracción lírica francesa. *Sous le ciel de Paris*, expuso en la galería Claude Bernard de la mano de la compositora Germaine Tailleferre en 1957. «Manuel Viola a transplanté les provisations du plus pur style a flamenco dans la peinture», se dijo de su obra. Pero el prestigioso crítico de arte Michel Ragon, cansado de lo repetitivo de cierta formula abstracta, le abrió los ojos hacia un nuevo horizonte. Y Viola dio un giro trascendental a su pintura.

Viola acudió con febril asiduidad al Museo del Prado a estudiar e inspirarse en los grandes maestros del pasado –Velázquez, Zurbarán, el Greco, Caravaggio y otros–, pero sobre todo fijó su mirada en la obra de su paisano Francisco de Goya y Lucientes. Concretamente, en la sala negra del Prado. Viola dejó atrás la influencia francesa y cruzó la paleta de los pintores españoles con las palabras de Miguel Unamuno: «Tinieblas es la luz donde hay luz sola», de donde surgió *La saeta* (1958).



En su etapa en el grupo El Paso Viola encontró el esplendor y reconocimiento de su pintura. Lo corroboran sus obras en blanco y negro, y también posteriores, que guardó en su colección personal, como *Ventana a la muerte* (1967), un cuadro cargado de misterio por su disidencia de estilo. «Pensé, primero, en titularlo *Homenaje a Durruti*, pero hay aquí muchos laberintos, muchas gentes que caminan por ellos y que discuten entre sí», dijo Viola. O *Ventana al infinito* (1970), de gran intensidad, pero desprovista de la carga tensional, más inclinada a la veta contemplativa.

Sargazos, 1954
Tinta china sobre papel
50 x 65 cm

Cierzo, 1956
Óleo sobre lienzo
49,5 x 60 cm

Composición, 1956
Óleo sobre lienzo
37,5 x 54 cm

Sans titre, 1954
Óleo sobre lienzo
60 x 73 cm

Composición, 1956
Óleo sobre lienzo
46 x 61 cm

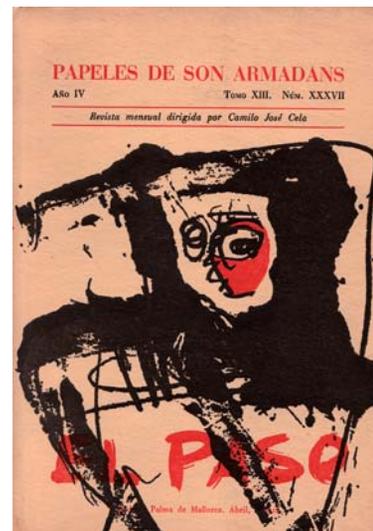
Composición abstracta, 1957
Óleo sobre lienzo
65 x 81 cm

Composición, 1955
Óleo sobre lienzo
46 x 55 cm

De Goya a Viola: *La saeta*, 1958

La saeta (1958) marcó un antes y un después en la trayectoria pictórica de Viola. Por este cuadro Antonio Saura y Manuel Millares le invitaron a entrar en el grupo El Paso, donde encontró el esplendor y reconocimiento de su pintura. El negro y el blanco eran los colores de los miembros de El Paso, su seña de identidad, y también los de Viola. En la sala negra del Museo del Prado, en Goya, encontró el camino de su pintura. Su compadre, el cantaor Rafael Romero, el Gallina, al verlo le dijo: «Manuel, ¿qué es esto?, un encapuchao, un cirio, una mecha... A mí me recuerda el cante de la saeta en la Semana Santa». Y se quedó con *La saeta*.

A este cuadro le siguieron otros muchos en forma de *saeta*: *Homenaje a Unamuno* (1959), *Semana Santa* (1960) o *Contrapaloma* (1961), algunos de ellos expuestos en la muestra del Ateneo de Madrid, la de la consagración de Viola. Con una paleta autolimitada al negro y blanco, y a las tierras, y con un gesto impulsivo, generador de una energía ascendente y expansiva, Viola, situado entre la tradición y lo nuevo, supo regenerar la pintura española condensando la liturgia dramática del flamenco y los toros, el trazo de Goya y el «negro de hacha» de Kline, la mística y Unamuno, y el cruce entre la abstracción lírica y el expresionismo abstracto.



La saeta, 1958
Óleo sobre lienzo
162 x 97 cm
Colección Javier Lacruz, Zaragoza

Antonio Saura
El Paso, 1959
Pintura y *collage* sobre cartón
28,5 x 20,5 cm

Contrapaloma, 1961
Óleo sobre lienzo
162 x 97 cm

Homenaje a Unamuno, 1959
Óleo sobre lienzo
162 x 97 cm

Semana Santa, 1960
Óleo sobre lienzo (adherido a tabla)
180 x 115 cm

La procesión II, 1961
Óleo sobre lienzo
146,5 x 114,5 cm
Colección Museu d'Art Jaume Morera,
Lleida

Grupo El Paso, en blanco y negro

La conexión del informalismo español con Francisco Goya tuvo en dos de los aragoneses del grupo El Paso, Antonio Saura y Manuel Viola, una destacada presencia a través de la dominante del negro y blanco. Con su sempiterno humor, Viola definió a Saura como «una mezcla entre Stalin y de Ignacio de Loyola». Y Saura destacó que Viola fue «ante todo buen pintor, siendo también gran pícaro, imprevisible ingenio y personaje entrañable». De su pintura habló toda la crítica del momento con gran devoción. El poeta-crítico Juan Eduardo Cirlot dijo, con gran acierto, que su gesto es «afilado como garfio de carnicero».

El grupo El Paso tuvo el empeño de conectar la pintura española con las corrientes pictóricas más renovadoras del panorama internacional, asumiendo un vanguardismo artístico indisoluble de su correlato moral y político frente a la dictadura franquista. Viola, evocando al poeta Éluard, dijo: «Somos necesarios», en su artículo «Anti-arte» de *Papeles de Son Armadans*, en el 59. La consagración de la pintura española a través del reconocimiento del grupo –Tàpies y otros informalistas– en Europa y Estados Unidos no tardó en llegar, con exposiciones en el Guggenheim Museum y en el MOMA de Nueva York.



La saeta pequeña, 1958

Óleo sobre tabla

53,5 x 29,5 cm

Camino incierto, 1959

Óleo sobre lienzo

114 x 162 cm

Insomnio, 1959

Óleo sobre lienzo

192 x 142 cm

Sortilegio, 1959

Óleo sobre cartulina

25 x 33 cm

Expolio, 1959

Óleo sobre lienzo

195 x 97 cm

Volaverunt, 1959

Óleo sobre cartulina

31,5 x 21,5 cm

Homenaje a Giacometti, 1959

Óleo sobre tabla

62 x 20 cm

Sin título, 1960

Litografía

67,5 x 48 cm

Silencio de la luz, 1960

Óleo sobre lienzo (adherido a tabla)

130 x 97 cm

Voz negra, 1961

Óleo sobre lienzo

132 x 98 cm

Escorial, 1961

Óleo sobre lienzo

130 x 190 cm

Viola, abstracto universal

A comienzos de la década de los setenta, visto el auge que tomaba la pintura de Manuel Viola, Maurice d'Arquian, un importante galerista belga, lo incorporó al grupo de artistas de su galería, la Galerie Internationale d'Art Contemporain, con sedes en París, Bruselas y Zúrich. En Bruselas residió unos ocho meses, iniciando una etapa muy fecunda con dominante del color verde, el color de la esperanza. En París triunfó como pintor y escenógrafo, y en Colonia (Alemania) expuso con Lucio Fontana. En 1964 lo hizo en el pabellón español de la Bienal de Venecia; luego, en Bilbao y Madrid, expuso sus «luminarias abstractas».

En «Conversación en El Escorial con Manuel Viola», a Jean-Luc de Rudder le dijo: «Mi búsqueda de interrogantes se lo debo seguramente al surrealismo... La actitud moral». Viola expuso de la mano de Víctor Bailo en la sala Libros de Zaragoza, del 5 al 18 de marzo de 1966. Fue su primera individual en Zaragoza, con *El hidalgo* (1965) –en referencia a Don Quijote–, en la portada del catálogo. Este año pintó *España, aparta de mí este cáliz*, título tomado del poeta César Vallejo. De su visita a Zaragoza, el profesor José Camón Aznar dijo: «Ahora tenemos a Viola como uno de los pintores abstractos universales».



Hondo, 1961

Óleo sobre lienzo

130 x 90 cm

Moncayo, 1962

Óleo sobre lienzo

200 x 200 cm

El hidalgo, 1965

Óleo sobre lienzo

89 x 143 cm

Rebolera, 1961

Óleo sobre lienzo

194 x 115 cm

Recordando a Patinir, 1962

Óleo sobre lienzo

66 x 59 cm

España, aparta de mí este cáliz, 1965

Óleo sobre lienzo

90 x 65 cm

Colección Javier Lacruz, Zaragoza

Voyage au bout de la nuit, 1961

Óleo sobre lienzo

146 x 89 cm

Colección Alejandro Usón Faci, Zaragoza

In Memoriam/tempestad, 1964

Óleo sobre lienzo

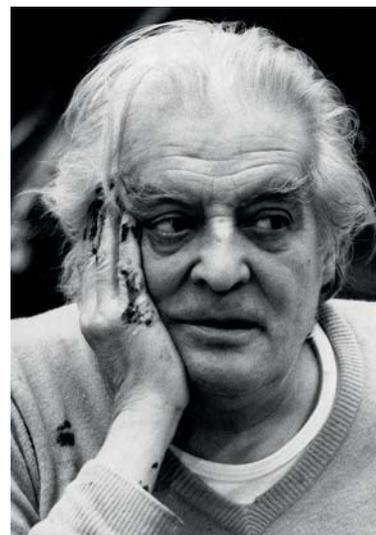
130 x 90 cm

Colección Javier Gimeno, Zaragoza

Viola, entre Sudamérica y España

El temperamento inquieto e inconformista de Manuel Viola le hizo estar en continuo movimiento vital, por lo que durante unos tres años –entre 1967 y 1969– viajó a Sudamérica, residiendo temporalmente en Perú, Ecuador, Chile y Argentina. También como artista necesitó nuevos impulsos creativos para estimular su pintura, de ahí que la noche anterior a su partida pintó el *Homenaje a Che Guevara* espoleado por la trágica muerte del guerrillero revolucionario, en el que condensa –en un abigarrado *collage*– la suma de todos sus viajes y vivencias. Como él mismo dijo, allí fue a buscar la ebullición que anunciaba ese continente.

En la tradición pictórica española la calavera fue el objeto central de las *vanitas*, en tanto que representante principal de la fragilidad y la brevedad de la vida, de la inmanencia de la muerte. En Viola, el símbolo de la calavera tomó la muerte más que como contrapunto de la vida, como forma de exorcizar su fantasma tras vivir la experiencia de ser sanado por un curandero. De hecho, nada más volver a España pintó una gran tela, *Memento mori* (1969), con una gran calavera y un paisaje abrupto, y otras obras, como los *gouaches Paisaje y calavera* (1969) y *Presencia de la muerte* (1969). Y el luminoso destello de *Rayos y truenos* (1969).



Homenaje a Che Guevara, 1967

Óleo y *collage* sobre lienzo

80 x 160 cm

Aurora, 1968

Óleo sobre papel

50 x 70 cm

Paisaje y calavera, 1969

Gouache sobre papel

46 x 65 cm

Presencia de la muerte, 1969

Óleo sobre papel

73 x 104,5 cm

Nigredo, 1969

Óleo sobre papel

50 x 60 cm

Levitación, 1971

Óleo sobre lienzo

72 x 44 cm

Isla de los muertos, 1985

Acrílico sobre lienzo

200 x 170 cm

Colección Javier Lacruz, Zaragoza

Las casidas petrificadas de Viola.

Homenaje a Federico García Lorca,
1969

Litografía

30,5 x 42 cm mancha; 45,2 x 33,5 cm

Vida y muerte de Manuel Viola

En Manuel Viola se aúna un relato vital mezcla de surrealismo, gitanismo y anarquismo que desemboca en un ser humano y sensible, arrebatado y genial. En su obra nunca trazó líneas divisorias entre figuración y abstracción, por lo mismo que comenzó como poeta y terminó siendo pintor. Deudor de sus orígenes surrealistas y sus diez años de combatiente, su vida y su pintura exudan una impronta explosiva y astillada, de nervaduras poéticas y colores rasgados, a modo de ráfagas de combate suspendidas entre la luz y la tiniebla, entre la figura y la informa, entre el blanco y el negro, siempre en la confluencia de lo soñado y lo vivido, ergo, en las lindes del ensueño. Viola asumió con Rimbaud que «todo arte auténtico es biografía».

Isla de los muertos (1985) es uno de los grandes cuadros de Manuel Viola, uno de sus brillantes destellos tardíos, y está considerado como su última gran obra, como su testamento pictórico; un cuadro inspirado en *La isla de los muertos* del pintor simbolista Arnold Böckling, del que Magí A. Cassanyes dijo: «Es la condición extrahumana». Este cuadro participa de una secuencia que comienza con *Ventana a la muerte* (1967) y la serie de las *calaveras*, todos ellos inspirados en el sentimiento metafísico de la fugacidad de la vida, *tempus fugit*. Este cuadro es, como escribió Juan Manuel Bonet, uno «de esos cuadros que han de quedar, y que ahora brillan, despojados ya de ganga»



Paisaje romántico, 1963

Óleo sobre tabla

39 x 60 cm

Homenaje a Caravaggio, 1969

Óleo sobre lienzo

146 x 95 cm

Desnudo/La vida y la muerte, 1969

Óleo sobre papel

50 x 30 cm

Ventolera, 1965

Gouache sobre cartulina

75 x 52,5 cm

Rayos y truenos, 1969

Óleo sobre lienzo

72 x 91 cm

Manuela Vargas, 1970

Óleo sobre papel

70 x 50 cm

Campanadas del Monasterio/

La campanada, 1965

Gouache sobre cartulina (encolado a tabla)

66 x 50 cm



Biografía

José Viola Gamón nació en Zaragoza el 8 de mayo de 1916. De padre catalán, José Viola, y de madre aragonesa, Pilar Gamón. Su casa natal estaba situada en el paseo del Ebro n.º 21-22, contigua a la posada Salinas. Y fue bautizado en la parroquia de San Pablo, en el popular barrio de el Gancho. A finales de 1923, a los 7 años de edad, Pepito, como le llamaban en el seno familiar, «por ciertas terribles dificultades familiares» se trasladó a vivir a Lérida, donde residía su familia paterna y con la que tuvo una infancia feliz y forjó una fuerte personalidad. Allí le crió su abuela Magdalena, y le educaron la tía Antonieta, hermana de su padre, y la tía Sebastiana, prima de ambos. Con 17 años comenzó a escribir y dibujar con intenciones creativas, y conoció al pintor Antonio Lamolla y al escultor Leandre Cristòfol. Junto a Enric Crous y otros amigos participó en la fundación de la revista *Art*, una de las más avanzadas del momento. Por entonces, José Viola no quería ser pintor, sino poeta. Sus primeros poemas y dibujos eran de filiación surrealista e inspiración lorquiana. En otoño de 1934 se trasladó a Barcelona para estudiar Filosofía y Letras. Allí se acercó a los integrantes del grupo ADLAN (*Amics de L'Art Nou*), entre cuyos miembros estaban Joan Prats y Josep Lluís Sert, Joan Miró, Àngel Ferrant, J. V. Foix, Magí A. Cassanyes y Sebastià Gasch. De la mano de Cassanyes escribió en el catálogo de la exposición Logicofobista (fobia a la lógica), celebrada en la galería Catalònia de Barcelona en mayo de 1936. De esta época data el collage *Oniro*, una de sus más importantes obras de su etapa catalana. Tras la sublevación militar, alistado en las filas del POUM, marchó a defender la República española.

De miliciano, Viola estuvo en la defensa de Lérida y en el frente de Aragón, en la batalla del Ebro, donde conoció al poeta Benjamin Péret. Y tras el desplome republicano, la derrota y el exilio. La diáspora lo llevó a Francia, donde fue retenido en el campo de internamiento de Argelès-sur-Mer, en el que estaban confinados los españoles republicanos en condiciones extremas. Para no

perecer en ese «infierno sobre la arena» se alistó en la Legión Extranjera francesa bajo el nombre de Jean Ribes, por su vozarrón afín al de los nativos de Perpignán y ser la patria del mariscal Foch. En 1940 combatió en Dunkerque, junto con «hispanos, árabes, senegaleses y demás ralea humana». Al derrumbarse el ejército francés desertó, pero fue apresado y recluido en el campo militar de La Valbone, donde se evadió en una fuga colectiva. José Viola adoptó la identidad de Manuel Adsuara Gil, compañero de Burriana (Castellón) caído en combate, y desde ese momento pasó a llamarse J.-V. Manuel, Manuel Adsuara o simplemente Manuel. Desesperado por su situación (perseguido por el gobierno franquista, por los nazis y por los franceses del régimen de Vichy) huyó a París, refugiándose sucesivamente en casa de Péret, en un centro de acogida evangélico (cuya divisa era «*Soupe, savon, salut*»), en casa de los pintores Goetz y Boumeester y en diversos pisos francos de la *Résistance*, ocultado por Robert Rius y Laurence Iché. En París tuvo una novia judía, Tita (Edita Hirschová), detenida y deportada a Auschwitz, donde murió. Durante cerca de dos años Manuel estuvo de ayudante de taller de Picasso, siendo muy querido y ayudado por la *maîtresse en titre* del malagueño, Dora Maar.

En el París ocupado —durante su vida clandestina— se integró en el grupo surrealista *La Main à Plume*, participando muy activamente en la edición de la revista y publicando poemas y textos poéticos. También frecuentó la *nuît* de Montparnasse, donde conoció al periodista y escritor César González-Ruano y confraternizó con poetas, escritores y pintores. Su gran amigo fue el pintor Oscar Domínguez, del que hizo una biografía, hoy extraviada. Manuel fue detenido por la Gestapo por falsificar documentos para la *Résistance*, por lo que tuvo que huir de París, incorporándose al *maquis* en los bosques de Cordebugle, en Normandía. Después de una primera etapa experimental poco

conocida e iniciada a finales de 1942, Viola pintó dos años después algunos *tableautins* (*Port louche* y *Le moulin*) que, terminada la guerra, presentó en el Salon des Surindépendents, donde obtuvo un notable éxito y fueron adquiridos por la galerista Dina Vierny. Su gran amigo de entonces fue Francis Picabia, que dijo de él: «Si un día Viola tiene a la vez una cita con la vida y con un cuadro, se irá siempre con la vida». En 1945, tras la liberación de París, Manuel participó en el mural colectivo del psiquiátrico de Sainte-Anne de París, donde pintó *La femme bandée*, una suerte de Marianne de la locura. Desgraciadamente, el mural fue destruido. La afinidad habida de la República checoslovaca con la República española propició que tras la Segunda Guerra Mundial el Gobierno checo se implicara de nuevo en el apoyo a la causa republicana española. De modo que en 1946 se organizó una importante exposición colectiva titulada *Arte de la España republicana. Artistas españoles de la Escuela de París*, que se presentó en las ciudades de Praga y Brno, en Checoslovaquia, con Picasso a la cabeza de los pintores españoles de la denominada escuela de París. Asimismo, Manuel participó en *Chant Profond de l'Espagne*, celebrada en la galería Borghese de París, y en otras importantes muestras y actividades.

Después de diez años en el exilio, sometido en parte a una vida clandestina y en parte a una vida bohemia, Viola decidió volver a España. «Cuando regresa a su país, vuelve a recuperar sus sueños donde los había dejado, en el momento en que cambió su plumier escolar por un fusil», escribió su gran amigo Jean-François Chabrun. Pero su retorno no fue como lo había soñado, pues le deparó un gran choque emocional, aunque le gustaba recordarlo con mucho humor: «Llegué a España como un turista sueco. Interesándome por los toros, el flamenco y los gitanos. Así fue mi vuelta, totalmente desarraigado. Desconocía España y tuve que iniciar mi aprendizaje del país a los treinta

años». Para él fue algo terrible, pues todos sus antiguos amigos le volvieron la cara, no querían problemas. Manuel regresó a España junto a su compañera Laurence Iché. Y lo primero que hicieron fue casarse en Zaragoza el 3 de abril de 1949. Pero debido a su espíritu *aventurero* su estancia en la capital del Ebro duró poco. Ambos se fueron a Madrid, pero pronto se trasladaron a vivir a Torremolinos, a la playa de La Carihuela, donde se impregnaron del mundo gitano, del cante y del baile. Los gitanos fueron los únicos que lo acogieron; y ahí se forjó la leyenda de su gitanismo. Por razones de economía básica, Manuel ejerció variopintas actividades y diversos oficios, desde chalán hasta novillero, esto último bajo el nombre de el Mangelo. Cansado de dar tumbos y con ganas de asentar la cabeza, Viola regresó a Madrid decidido a hacerse pintor. En 1953, a los 37 años, expuso por primera vez en la galería Estilo. En su presentación en Madrid estuvo apoyado por Eugenio D'Ors y sus amigos Camilo J. Cela y César González-Ruano con notable éxito. Ahora, por primera vez, la fortuna le sonreía.

Viola siempre tuvo en gran consideración la irrupción del azar en su vida. Sin una definición clara en su estilo (a caballo entre el surrealismo abstracto y la figuración expresionista), tras múltiples viajes a París, se asentó en la pintura bajo la influencia de la abstracción lírica francesa y el tachismo. *Sous le ciel de Paris*, expuso en la galería Claude Bernard —ya como Manuel Viola— de la mano de la compositora Germaine Tailleferre en 1957. «*Manuel Viola a transplanté les provisions du plus pur style a flamenco dans la peinture*», se dijo de su obra. Pero el prestigioso crítico de arte Michel Ragon, cansado de lo repetitivo de cierta fórmula abstracta que circulaba por París, le abrió los ojos en la procura de nuevos horizontes. Viola dio un giro trascendental a su pintura. Lo primero que hizo fue acudir con febril asiduidad al Museo del Prado a estudiar e inspirarse en los grandes maestros del pasado —Velázquez, Zurbarán,

el Greco, Caravaggio y otros—, pero sobre todo fijó su mirada en la obra de su paisano Francisco de Goya y Lucientes. En concreto, en la sala negra del Prado: «Cuando yo entré en la sala negra de Goya para mí fue un puñetazo, como si veinte boxeadores me hubiesen aplastado los sesos. Para mí fue una revelación. Yo me di cuenta de que Goya era el pintor más moderno que había aún hoy». Viola dejó atrás la influencia francesa y cruzó la paleta de los pintores españoles con las palabras de Miguel Unamuno: «Tinieblas es la luz donde hay luz sola», de donde surgió su gran pintura *La saeta* (1958), con el que se produjo un cambio radical en su pintura y al que siguieron otros que definieron y asentaron su lenguaje. En su reflexión sobre la pintura dijo: «Me di cuenta de que el color no es color, sino la relación de los colores. No hay color rey».

En su dicción personal Viola llegó a sublimar el más feroz de los combates entre la luz y la tiniebla: el del blanco y el negro. Por el cuadro de *La saeta* (1958), Antonio Saura y Manuel Millares le invitaron a entrar en el madrileño grupo El Paso, donde encontró el esplendor y reconocimiento de su pintura. El negro y el blanco eran los colores de El Paso, su seña de identidad, y también los de Viola. Y con esta reducida paleta, dentro de la pintura de acción, aunó la tradición de la pintura española con la más radical de las vanguardias del momento, con el expresionismo abstracto norteamericano. En Viola, el gestualismo violento y descarnado dio vida a la superficie del cuadro. De ahí que el poeta-crítico Juan Eduardo Cirlot hablase de que el gesto de su pintura es «afilado como garfio de carnicero». La de Viola fue una práctica exaltada y explosiva, siempre surcando nomadismos y sorteando contrariedades, con lo nuclear de su obra pintada en forma de *saeta* (hacia arriba, hacia lo alto), pero siempre dentro de las lindes de la «pintura poética», pues la poesía es indisoluble de su pintura. Lo corroboran sus obras en blanco y negro, y también posteriores, que

guardó en su colección personal, como *España, aparta de mí este cáliz*, título tomado del poeta César Vallejo, o *Ventana a la muerte* (1967), un cuadro cargado de misterio por su disidencia de estilo. Al respecto comentó: «Pensé, primero, en titularlo *Homenaje a Durruti*, pero hay aquí muchos laberintos, muchas gentes que caminan por ellos y que discuten entre sí», dijo Viola. Y otros como *Ventana al infinito* (1970), de gran intensidad, pero desprovisto de la carga tensional, más inclinada a la veta contemplativa, o su *Homenaje a Che Guevara* (1967), identificado con el sentir revolucionario de su vida y su pintura.

A finales de 1958, su compañero de grupo Manolo Millares, que firmaba como Sancho Negro, le dedicó un importante artículo a Manuel Viola en la revista *Punta Europa*. Millares comenzaba diciendo: «Manuel Viola es un hombre apasionado —sempiterno de la inquietud desbordada— antes que pintor. No pone lindes a sus impulsos cuando se trata de encajar, a redoble de tambores inverosímiles, esas verdades oscuras que cantan la necesidad ineluctable del escritor, poeta y pintor de nuestro tiempo: el hombre mismo, su verdad interior y su libertad creadora». En primavera, la revista *Papeles de Son Armadans*, dirigida por Camilo José Cela, dedicó un número monográfico al grupo El Paso, que por el renombre de la revista supuso otro acicate para su plena consolidación. Viola escribió un texto, «Anti-arte», en el que manifestó: «El arte ha dejado de ser para nosotros una delectación, algo que se mira como un terreno de juegos estéticos, complaciendo el hedonismo de los sentidos. Se ha convertido en un *campo de batalla* en el cual se dirime el porvenir moral e intelectual del hombre que está muy por encima de todas las medidas proclamadas por las nociones históricas de la estética. Esta eclosión total del ser humano en su más intrínseca y profunda realidad está pasando ya el *muro del arte*. Llega ya a causarnos verdaderas náuseas la palabra *arte* y todos sus

derivados, por lo que encierran de acomodaticio, adormecedor y evasivo. Ignorar en el momento actual el grito y la protesta, lo inexplicable y lo absurdo, encasillándose cómodamente, fuera de todo riesgo, en la representación de un mundo caduco, es la peor traición que puede cometerse ante el eterno devenir de la creación humana». Con el grupo El Paso se produjo el reesurgir de la pintura española.

En mayo de 1960, tras cuatro años de intensa actividad, se disolvió oficialmente el grupo El Paso en el cenit de su reconocimiento tanto en España como en el extranjero. Las discrepancias y disensiones internas (concretamente, sus miembros hablaron de «incompatibilidad de criterios»), los problemas de liderazgo, la radicalización ideológica de algunos de sus miembros, las críticas a la manipulación política de sus obras por el régimen franquista, fueron algunas de las razones que llevaron a Antonio Saura a dar el último *paso*. Este año también fue el de la consagración de la pintura española en Estados Unidos. El informalismo español alcanzó su máximo reconocimiento con motivo de dos exposiciones consecutivas —y casi simultáneas— celebradas en Nueva York, que subrayaron el carácter internacional de los artistas españoles: una, titulada *Before Picasso; After Miró*, se exhibió en el Solomon R. Guggenheim Museum; la otra, *New Spanish Painting and Sculpture*, se presentó en The Museum of Modern Art, conocido popularmente como el MoMA. En esta última Manuel Viola únicamente presentó dos cuadros: *The Arrow* (1958) y *Hommaje to Rothko* (1959). El poeta y conservador del museo Frank O'Hara apuntó en Viola «una afinidad de paleta más que de iconografía» con el Goya de las *pinturas negras*. En octubre de 1960 se celebró la última exposición del grupo El Paso en la galería L'Attico de Roma, en la que participaron sus siete miembros. Hasta la fecha Viola vivía y trabajaba en su piso de Ríos Rosas, n.º 54, en Madrid, pero al año siguiente alquiló un chalet cerca del monasterio erigido

por Felipe II en San Lorenzo de El Escorial, donde pasar los veranos y poder pintar aislado de la vorágine de la ciudad.

A finales de 1961 Manuel Viola expuso en la sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid, una de las más importantes de su trayectoria artística. Visto el auge que tomaba la pintura de Viola, Maurice d'Arquian, un importante galerista belga que se había interesado vivamente por su trabajo, lo invitó a integrarse en su grupo de artistas y a exponer en su galería, la Galerie Internationale d'Art Contemporain, con sedes en París, Bruselas y Zúrich. Con objeto de preparar su exposición Viola viajó a Bruselas y montó un estudio en la capital belga, donde residió una larga temporada, aproximadamente unos ocho meses. El interés del galerista d'Arquian por la pintura de Viola determinó que Jean-Luc de Rudder se desplazase a San Lorenzo de El Escorial para entrevistar al artista en octubre de 1962. La entrevista: «*Conversation à l'Escorial avec Manuel Viola*», publicada en *Ring des Arts* n.º 3, fue rescatada en el catálogo de la exposición *Viola esencial* de 1994 por Juan Manuel Bonet. En su texto «Viola en diez máscaras», supo dar cuenta de la importancia de la misma: «Pocas veces he dado, por mi parte, con unas declaraciones de un artista español de la generación del cincuenta tan profundas y tan lúcidas como estas. Pocos textos así hay en toda nuestra literatura artística moderna». También de la mano de d'Arquian expuso en Alemania junto con Lucio Fontana, uno de los grandes artistas de este siglo, circunstancia que ayudó a consolidar la trayectoria internacional de la pintura de Viola. La exposición *Fontana-Viola* se celebró en el Museo de Arte Moderno de Colonia, entre el 11 de enero y el 22 de febrero de 1963. A esta le siguieron otras importantes exposiciones, como la de *Art Contemporain* en el Gran Palais de París, la sala de exposiciones del aeropuerto internacional de Nueva York —a instancias de la TWA—, o la del Museo del Parque de Bilbao, su

primera exposición individual en un centro oficial en España.

En 1964 Viola expuso junto con otros pintores en la sala principal del pabellón español en la Bienal de Venecia, donde presentó cuatro pinturas de gran formato: *Cadáver de invierno*, *Barco destruido*, *Homenaje al Greco* y *Sinfonía azul*, algunas de más de cuatro metros. En noviembre de 1965 Manuel Viola realizó en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, situada en los bajos de la Biblioteca Nacional de Madrid, una importante exposición institucional, tal vez la más importante de su carrera artística. El crítico de arte Rafael Santos Torroella escribió la presentación del catálogo de la exposición, «Manuel Viola en su castillo interior», en el que bosquejaba su biografía y destacaba el sustrato surrealista en su pintura y su «sed de absoluto». El poeta Gerardo Diego, gran amigo de pintores y, entre ellos, de Viola, no faltó con su pluma al acto de celebración de la muestra. En «Lección de Viola» declaraba: «Esta lección no es una lección musical, no es una lección de viola con minúscula, sino de Viola con mayúscula: la de Manuel Viola, pintor aragonés de nuestros días. Que Viola es un maestro está fuera de toda duda». Por este tiempo pintó un cuadro emblemático: *España, aparte de mí este cáliz* (1965), con el título prestado por el poeta César Vallejo, y también *El hidalgo*, en homenaje a Don Quijote. Finalmente, Viola expuso su obra en la sala Libros de Zaragoza, del 5 al 18 de marzo de 1966. Fue su primera exposición individual en su ciudad natal, a los cincuenta años. En 1967 Viola pintó *Ventana a la muerte*, uno de sus cuadros más enigmáticos, tanto por su carga de misterio como por su disidencia de estilo.

Empujado por su espíritu aventurero y «huyendo del éxito» que lo perseguía, Viola buscó nuevos horizontes en Sudamérica: «buscaba la ebullición que anunciaba ese continente», dijo. Viola precisaba nuevas

experiencias vitales y consideraba que debía incidir otra luz en su pintura. Durante unos tres años visitó el continente sudamericano: en 1967-1968, durante quince meses, viajó a Perú y Ecuador, y realizó algunas escapadas a Bolivia; y en 1969 estuvo unos siete meses en Chile y Argentina. En estos cuatro países Viola residió y expuso en sus cuatro capitales: Lima, Quito, Santiago de Chile y Buenos Aires; y también mostró su obra en Guayaquil y Cuenca. La noche anterior a su partida hacia América, Viola realizó la obra titulada *Homenaje a Che Guevara*, espoleado por la trágica muerte del guerrillero revolucionario, acaecida poco antes, el 9 de octubre de 1967 en La Higuera, Bolivia. En su periplo expuso en las salas de arte del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) de Lima, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) de Quito, con gran éxito. De regreso a España, impregnado por la atmósfera reivindicativa del «continente de la esperanza», que dijera Malraux, Viola renovó su espíritu revolucionario. De él, Francisco Umbral dijo: «Viene más joven y más viejo, más ronco y más eterno. Ya está aquí el amigo loco de las noches discutidoras, el pintor famoso, el cónsul de la gitanería cantaora, de los pintores raros y de los torerillos sin toro. Manuel Viola». En junio de 1969 Viola inició su segundo periplo por Sudamérica, invitado por la galerista Carmen Waugh propietaria de dos galerías de arte, una en Chile y otra en Argentina. Al poco de regresar a España pintó *Sombras de muerte en Santiago de Chile* (1969), un cuadro premonitorio de gran formato que anticipó la muerte del presidente chileno Salvador Allende.

Manuel Viola comenzó la década de los setenta con dos importantes exposiciones en Madrid: una, a principios de año, de litografías sobre las *Casidas* de Federico García Lorca, en la galería Skira, donde se presentó el libro *Las casidas petrificadas de Viola. Homenaje a García Lorca* (1969); y otra, en la sala de exposiciones del club Pueblo, con *gouaches* y acrílicos, a finales de 1970.

Al año siguiente se celebró la exposición antológica de su obra en la gran sala central de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Museo Español de Arte Contemporáneo, situado en la Ciudad Universitaria de Madrid. La muestra se llevó a Zaragoza y a otras capitales españolas, mostrando una amplia representación de su pintura. A mediados de la década de los setenta Viola abordó el trabajo cerámico como actividad principal de su proceso creativo, lo que marcó un punto de inflexión en su trayectoria artística. Su primera intervención (junto a Andrés Galdeano) fue un gran mural cerámico para la fachada del edificio de la sede central de CAMPSA, a la que siguieron cinco murales cerámicos para la sede central del Banco de España y dos para la sede del Banco Zaragozano, todos ellos en Madrid. La exposición colectiva *Seis Maestros Aragoneses de Arte Actual*, presentada en la sala Luzán (CAI) de Zaragoza en 1977, fue todo un acontecimiento en la ciudad al reunir en esta muestra a Aguayo, Orús, Saura, Serrano, Victoria y Viola con buena parte de sus mejores obras. Allí Viola explicó que «nunca me ha interesado la teoría», que «para mí la pintura sólo es composición, luz y sombra».

A comienzos de la década de los ochenta Viola contaba con 64 años de edad y, lejos de lo que pudiera parecer, siguió dando la batalla por la vida y por el arte. Durante el primer lustro realizó un total de nueve exposiciones individuales, entre ellas dos en Miami, tras una estancia de más de un año en Estados Unidos. Después de ocho años sin exponer de forma individual en Madrid, Viola mostró de nuevo su obra en la galería Rayuela de Madrid, dirigida por Miguel Fernández-Braso, y bajo la cobertura de la revista *Guadalimar*, dirigida por el citado galerista. De esta época datan sus *pinturas negras*, realizadas con distintos tipos de negro (negro humo, negro de carbón, etc.), sometidas a diversas texturas y al relieve de la pasta como agentes catalizadores de los juegos cromáticos planteados

sobre la tela. En 1984 Viola realizó el telón de boca para la compañía de Teatro Vocacional del Real Coliseo de Carlos III de El Escorial, con motivo de la representación de la obra *La Regenta* de Clarín. En el decorado teatral destacaban las «ráfagas disparadas» (Gaya Nuño *dixit*) de los trazos negros sobre fondo rojo característicos del pintor. Al año siguiente pintó *Isla de los muertos* –un cuadro inspirado en *La isla de los muertos* del pintor simbolista Arnold Böckling–, uno de los brillantes destellos tardíos de Viola, que está considerado como su última gran obra, como su testamento pictórico. Tras una visita a su taller, un emocionado Bonet escribió: «En 1988, ya desaparecido el pintor zaragozano, visité, dentro de un grupo capitaneado por Francisco Umbral, primero su tumba y luego su taller escurialense, donde me impresionaron varios de sus cuadros tardíos, y especialmente el que estaba en el caballete, una versión de 1985 muy *action painting*, y a la vez muy sobria y contenida, de la *Isla de los muertos boeckliniana*».

A los 71 años, a las siete de la mañana del domingo 8 de marzo de 1987 fallecía Manuel Viola en su casa de San Lorenzo de El Escorial; «en un amanecer de plomo tibio», se dijo. La muerte de Manuel Viola supuso una conmoción en toda España y fue acogida con un gran despliegue informativo en la prensa nacional. La persona y el personaje de las «diez máscaras», el pionero y célebre pintor abstracto, el individuo de estirpe popular y farandulero ocasional, el hombre

bueno en el más puro sentido machadiano de la palabra *bueno*, concitó con su pérdida un sentimiento común de abatimiento en toda España. Después de su muerte se sucedieron varias exposiciones que recordaron su vida y su pintura. A destacar, la exposición antológica en la sala Julio González del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) de Madrid en 1988, organizada por Cristina Giménez; *Viola esencial. Pinturas 1947-1986*, comisariada por Ramón Álvarez, con importantes textos de Juan Manuel Bonet y Emmanuel Guigon; la presentación de los *Escritos surrealistas (1933-1944)* de Manuel Viola (compilados por Guigon) en el Museo de Teruel en otoño de 1996; el recordatorio del décimo aniversario de la muerte de Manuel Viola en el suplemento de cultura del periódico *ABC*, con textos de Juan Manuel Bonet y Antonio Saura, en 1997; la exposición *Viola poètic*, en la sala del Roser y en el Museu d'Art Jaume Morera de Lleida, celebrada el mismo año, y otras de menor calado. Pero hubo que esperar a julio de 2014, cuando presentamos el libro *Manuel Viola. Entre la luz y la tiniebla*, para tener su primera biografía en la que se daba amplia cuenta del carácter indisoluble de su vida y su pintura, pues Viola siempre se alió con el *pensée* de Rimbaud de que «todo arte auténtico es biografía». Sin solución de continuidad con la citada monografía surge esta exposición con voluntad de poner negro sobre blanco su tarea intelectual y artística. En suma, de revitalizar su memoria y su pintura. La pintura eternamente creativa de Manuel Viola.



DIPUTACION D ZARAGOZA
CULTURA Y PATRIMONIO