la rivista di **engramma**
maggio **2024**

212

Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
212

La Rivista di
Engramma
212
maggio 2024

Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies

a cura di
Victoria Cirlot, Ada Naval e Marta Serrano

edizioni**engramma**

direttore
monica centanni

redazione
damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti, maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, concetta cataldo, giacomo confortin, giorgiomaria cornelio, mario de angelis, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, ilaria grippa, roberto indovina, delphine lauritzen, laura leuzzi, michela maguolo, ada naval, alessandra pedersoli, marina pellanda, filippo perfetti, margherita piccichè, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella, ianick takaes, elizabeth enrica thomson, christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico
barbara baert, barbara biscotti, andrea capra, giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot, fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr, luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro, fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica, guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo, elisabetta terragni, piermario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia
jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari, arturo mazzarella, elisabetta pallottino, salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
212 maggio 2024
www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA Iuav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2024

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-38-6
ISBN digitale 979-12-55650-39-3
ISSN 2974-5535
finito di stampare aprile 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=212 e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

7 *Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies. Editoriale di Engramma 212* | ITA | ES
Victoria Cirlot. Numero monografico a cura di Victoria Cirlot, Ada Naval e Marta Serrano

Testi

15 *Art i espiritualitat* | CAT | ES | ENG
Antoni Tàpies

35 *Primeros artículos sobre Antoni Tàpies de Juan Eduardo Cirlot (1955-1958)* | ES
Juan Eduardo Cirlot

47 *Historia sin acción (1960)* | ES
Giulio Carlo Argan

55 *¡ Tàpies, Tàpies, clásico, clásico! (1962)* | ES
Salvador Dalí

Contributi

61 *Contemplating the Wall. Tàpies' First Visit to the United States, 1953* | EN
Emily Braun

75 *L'arte di Tàpies tra Oriente e Occidente* | ITA
Giangiorgio Pasqualotto

81 *El instante del arte* | ES
Eduard Cairol

91 *Straw. An essay on Tàpies* | ENG
Daniel R. Esparza

99 *La huella en la obra de Tàpies* | ES
Martine Heredia

113 *Una puerta* | ES
Enrique Granell

127 *Antoni Tàpies,* Grande Équerre*, 1962* | ES
Juan José Lahuerta

131 *Antoni Tàpies y la tradición iconográfica cristiana* | ES
Lourdes Cirlot

141 *Una nada de inagotable secreto* | ES
Alfonso Alegre Heitzmann

Sala de Reflexió a la Universitat Pompeu Fabra

159 *Un espai de meditació (1995)* | CAT | ES | ENG
Antoni Tàpies

162 *Galleria*

171 *Sala de reflexió, espai de silenci i meditació* | CAT
Jordi Garcés

177 *El silencio, un bien necesario* | ES
Javier Melloni

189 *Fer voltejar una creu* | CAT
Perejaume

Primeros artículos sobre Antoni Tàpies de Juan Eduardo Cirlot (1955-1958)

Juan Eduardo Cirlot

I. Juan Eduardo Cirlot, *Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies*, "Destino" n. 949, 15 de noviembre de 1955, 34-35
II. Juan Eduardo Cirlot, Conclusión de: *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, Barcelona, 1957, 127
III. Juan Eduardo Cirlot, *La pintura de Antoni Tàpies*, "Papeles de Son Armadans", n. 26, mayo de 1958, 202-207

En 1955 Antoni Tàpies participó con tres obras en la III Bienal Hispanoamericana de arte celebrada en Barcelona. Ni la prensa ni la crítica especializada comprendieron el sentido de la obra de Tàpies. Fue Juan Eduardo Cirlot el primero en abrir un camino hacia la comprensión de su obra, con la publicación ese mismo año del artículo *Explicación de la pintura de Tàpies*. Este artículo fue el primero de los muchos de Juan Eduardo Cirlot que acompañaron a su obra. En otoño de 1957 Cirlot publicó el primer libro sobre informalismo en España, *El Arte Otro,* del que se incluye en este número la conclusión del autor, que aparece en cursiva por su carácter lírico. A partir de 1958 Juan Eduardo Cirlot publicaría en la revista "Papeles de Son Armadans" artículos dedicados a Tàpies y otros artistas de la "Escuela de Barcelona" y el grupo El Paso, de entre los que se ha seleccionado *La pintura de Antoni Tàpies.*

I. Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies (1955)

Juan Eduardo Cirlot

Juan Eduardo Cirlot, *Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies*, "Destino" n. 949, 15 de noviembre de 1955, 34-35

En la sala de abstractos de la III Bienal Hispanoamericana, figuran con el escueto título de *Pintura* las tres obras numeradas 435, 436 y 437 en el catálogo general (véase Fig.1; Fig.2; Fig.3), debidas a Antoni Tàpies (Barcelona, 1923). Dichas obras son objeto de apasionadas invectivas y, ni en los círculos minoritarios, se observa un movimiento de estimación y comprensión de las mismas. Es en atención a este hecho y por creer en la buena fe de los que niegan el valor o la razón de ser de tal arte por lo que escribo las presentes líneas, con la esperanza de ayudarlos a ver algo más en ellas; no para convencerlos, pues sinceramente considero que el arte debe ser objeto de apreciación intuitiva y no de admiración forzada.

Descripción

Estas pinturas carecen de formas propiamente dichas. No solo no poseen representaciones imitativas de la realidad visual, cotidiana o fantástica, de las visiones de los sueños o de las alucinaciones, sino que ni siquiera muestran "restos" de tales visiones, es decir, esquematizaciones, ritmos expresivos, formas sin valor imitativo o alusivo, etc. A diferencia de la mayor parte de las obras abstractas, tampoco, ni contrastan colores o diseños, ni caligrafías o melodías lineales que jueguen por su superficie. Nada las recorre en el sentido de una de sus dos dimensiones. Por otro lado, si poseen color, este es sordo, brota como a pesar suyo, con calidad apagada y sin fulgor ni claridad. No hay, naturalmente, espacio abierto, ni movimiento expresado; no hay preformas de tipo ornamental que contrasten por su línea con el fondo, cual acontece en el arte primitivo o prehistórico. Una vez indicado cuánto de negativo fundamenta tales pinturas, mencionaremos lo positivo. Ello consiste esencial y casi privativamente en el "valor exaltado de la calidad material", es decir, de la "textura". Dos de los cuadros están entonados en gris (uno con matices malvas y levemente rosados, otro con derivación hacia un ocre casi insensible); el tercero es gris y rojo. En los dos primeros, apenas hay contrastes. Las elementales formas surgen (como diseños debidos al azar o a la naturaleza, como erosión) en el mismo matiz que el fondo y son obra de él. La rugosidad de la superficie, sus grietas, claros, manchas, rayas, cruces eventuales o agujeros, son los únicos elementos que pueden, por extensión, llamarse formales. Se diría que crecieron desde el fondo mismo, desde la superficie de la tela o a su través, que fueron pensados a modo de alteraciones de una superficie regular, para contrastar calidades de una misma materia. En el cuadro rojo, este

1 | Antoni Tàpies, *Gris con trazos negros n. XXXII*, 1955, técnica mixta sobre lienzo, 162.5x130 cm, Barcelona, Colección de Arte Contemporáneo Fundación La Caixa.

matiz se inserta en los intensos rayados y reticulados que cruzan la obra, cuya superficie pictórica es gris parduzca, negra en algunas zonas.

Tendencia de estas pinturas

Estas obras corresponden al movimiento reciente, con representantes de muchas naciones, en especial norteamericanos y franceses, denominado en París *tachisme* (manchismo) por proceder del valor irracional de la mancha. Significa, dentro de la historia del arte contemporáneo, el momento de convergencia de la pintura abstracta (desde 1911, fecha de la primera acuarela de Vasili Kandinski) y del surrealismo (desde las obras protodadá, de parecida fecha, debidas a Kurt Schwitters, Francis Picabia, Marcel Duchamp y Max Ernst). De la abstracción ha tomado la carencia de figuras de elementos que las recuerden y otro factor creacional que luego consideraremos. Del surrealismo, la vivencia, esto es, la intención. Mientras la mayor parte de los pintores abstractos buscan efectos de serenidad, orden y constitución de un fondo para la vida (llámese la decoración si se quiere), el surrealismo busca valorar el mensaje del inconsciente, la brusca afloración de lo desconocido que en nuestros sueños, actos fallidos, momentos de pasión, poesía o angustia, nos posee. La mancha en su aislamiento, en su aparición, es una potestad cuya forma puede ser objeto de estudio, cual demostró Rorschach, con su famoso test.

¿Pueden admitirse estas obras?

Si a nuestra altura de 1955, después de las creaciones de Gaudí, Picasso, Gris, Miró, Dalí, Gargallo, González, por no citar más que españoles, admitimos que la trayectoria real y viva del estilo del siglo XX la da el arte experimental o de vanguardia, no constreñido a la época de entreguerras, sino partiendo, mucho antes, desde 1890 y llegando hasta hoy, si reconocemos también que la justificación última de tal arte ha sido la virtud y originalidad de cada una de las innovaciones y hallazgos aportados, cuya conversión en modos y subestilos ha dado lugar a las escuelas del presente (expresionismo, modernismo, simbolismo, fauvismo, cubismo, purismo, abstractismos diversos, surrealismo, realismo mágico, etc.), no podemos negar: 1.° Que la obra de Antoni Tàpies ha de ser admitida por los mismos juicios y razones (lo cual, en cierto modo, es obvio, pues el jurado seleccionador de la Bienal así lo ha hecho), contando como corolario lo acerbo de esas mismas críticas que se le dirigen (que en su día fueron hechas a Picasso, Miró, Dalí, etc., etc.); y 2.° Que estas pinturas no solo son legítimas y valederas, sino que constituyen la única aportación trascendental a la Bienal, precisamente por hallarse en la ortodoxa vía de la novedad, la originalidad, el escándalo, la negación y la incomprensión con que “todas” las genuinas creaciones del arte puro de nuestro siglo han sido anuladas. De lo que se desprende que, si no queremos incurrir en la equivocación de las pasadas generaciones, hemos de ser los primeros en procurar entender tales obras, buscar lo que en ellas vale y situarlas en el panorama del momento presente.

2 | Antoni Tàpies, *Gran pintura gris n.III*, 1955, técnica mixta sobre lienzo, 194,5 x 169,5 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Situación histórica

Aunque la mayor parte de *tachistes* antes aludidos practican una abstracción contenidista cual la de Tàpies, hemos de declarar que todos ellos buscan mejor la multiplicación del espacio por medio del "rayado infinitivo", con valoración de la independencia entre fondo y retícula, cual hace Mark Tobey (puede verse en la sesión estadounidense expuesta en La Virreina), o la mancha total, cual en las obras de Clyfford Still y Mark Rothko, por lo que la originalidad de Tàpies posee un valor trascendente a nuestras fronteras.

Comprensión del estilo de esas pinturas

¿Cómo han de clasificarse estas pinturas en la historia del arte? ¿Son todavía creación pictórica? Si admitimos los principios del concepto abstracto, no hay más remedio que reconocer su vigencia dentro de esa gran modalidad de la pintura contemporánea. Pues si el arte, en el fondo, siempre es abstracción, ya que "abstrae" de la realidad exterior elementos que pueden convertirse en imagen pictórica gracias al dibujo, las leyes psicológicas de la forma, la perspectiva, el color y la imitación háptica de las materias, la pintura abstracta es una segunda y más radical abstracción, que no abstrae ya la forma total, con aspiración ilusionista, sino que abstrae tan solo "ciertos elementos" de la realidad exterior. Estos elementos pueden ser: la forma-color (Kandinski), la forma-orden (Mondrian), el arabesco lineal (Balla, Kupka), etcétera. Siendo los tres componentes esenciales de una pintura la forma, el color y la calidad (textura), es evidente que tan lícita es la abstracción que elige uno como otro factor. Si la mayoría de abstractos han propendido a basarse en el color, conservando cierta forma rudimentaria, es porque este factor es el más espectacular e inteligible, no solo por sus valores decorativos, sino por su mensaje, tradicionalmente estudiado en el simbolismo del color. Si algunos pintores han preferido dar arabescos (o caos) de líneas, ha sido por el precedente universal del ornamentalismo bárbaro, fundado en las caligrafías lineales y en la belleza dinámica de los esquemas que aparecen al contemplador, cual Volkett y Lips lo estudiaran, como "concreción del movimiento". Pues bien, Tàpies abstrae el elemento menos codiciado, el menos fastuoso y por ello el más inédito. Tàpies abstrae y hace con ella la protagonista triunfal de sus obras, la "textura", la cualidad de valor, sino a las condiciones estrictamente físicas de una materia cualquiera, sea cemento, madera, vidrio, piedra, piel, metal o pintura amasada con un componente de aglutinación.

Esta abstracción de las texturas, a la que se agrega, cual hemos visto en la descripción, cierta aportación cromática y lineal (las marcas, alteraciones superficiales, manchas en hueco, etc.), ¿cómo ha de ser entendida? Es evidente que no pretendo ser omnisciente y que sé cuánto habré de dejar inexplicado en este intento de explicación. Pero veo dos modos de entender tales imágenes materiales. El primer modo se funda en lo que André Breton, en *Le surréalisme et la peinture*, ya en 1924, llamó "modelo interior". Es decir, el pintor no pinta sueños o visiones, pero sí estados que se traducen de lo psíquico a lo espacial, progresiva e inconscientemente, en virtud de la operación creadora, sea esta hecha con el pincel o con el lápiz. No es automatismo gráfico, pero tiene mucho de ello. El artista, en ese caso, en vez de pintar formas reales de modo real (naturalismo), formas reales de modo mental (esquema-

3 | Antoni Tàpies, *Sin Título*, 1955, técnica mixta sobre lienzo, 96x145 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

tismo), o modificadas por la pasión (expresionismo), da origen a "formas indeterminadas", a "formas matrices", con valor de estímulos para la imaginación y el trabajo psíquico. Así nacieron los *collages* (aunque en grado no abstracto), las calcomanías de Oscar Domínguez, los *fumages* de Paalen, así surgieron las viejas klecsografías (manchas de tinta en papel que se dobla, repitiendo la imagen simétricamente), ejecutadas por Goethe, Victor Hugo y otros antes de que el citado Rorschach tuviera la idea de constituir con una serie de ellas su prueba para el conocimiento de las humanas mentes. ¿Queda entonces abandonada al caos de lo subjetivo la interpretación de la "imagen indeterminada"? No, pues tales imágenes tienen precisamente la condición *sine qua non* de que el número de alusiones que pueden facilitar es limitado polivalente pero no ambiguo (como, por lo demás, sucede siempre en lo simbólico). Es decir, una imagen X puede interpretarse como pelvis, murciélago, mariposa, cisne con las alas desplegadas, pero no como cuchillo ni como armario, caja o cofre. De este tipo de "expresiones seriales" surge todo un concepto de los objetos parecido al matemático de la Teoría de los Grupos. Puedo, para quienes no gusten de la explicación precitada, dar otra. Y es que Tàpies tiene la intención realista de reproducir los objetos exteriores, pero abarcando solo un campo limitado, por lo que la forma "no cabe en sus cuadros" y sí solo la cantidad material (del mismo modo que no vemos la esfericidad de la Tierra). Y me reservo para mí la idea de que las pinturas de Tàpies, lo que ejecutan, es justamente la "coincidencia" de las texturas de las materias exteriores y de las impresiones psíquicas que les corresponden. No hay que extrañarse de que las calidades puedan expresar, si admitimos que los colores "lo hacen".

Estimación de la obra de Tàpies

Aparte de la originalidad del concepto y de la justificación teórica y explicación dadas, hay el valor de la ejecución técnica. Nadie que analice el proceso creador de las obras de Tàpies, o que simplemente las contemple sin prejuicios, dejará de percibir la seguridad con que el artista logra lo que se propone. Al margen del valor objetivo, queda la estimación subjetiva de las obras, pero esta variará de acuerdo con la persona que se enfrente con tales pinturas. "El arte es inútil" dijo Oscar Wilde, por creer solo en la utilidad material. Pero existe una utilidad moral, espiritual y psíquica innegablemente más profunda que la otra. En este dominio no podemos insistir. No pretendemos con estas líneas que a tal o cual "le gusten" esas pinturas, pero sí hemos querido declarar las causas por las que público y crítica les deben comprensión y respeto.

II. Conclusión de El arte otro (1957)

Juan Eduardo Cirlot

Juan Eduardo Cirlot, *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes,* Barcelona 1957, 127

Surgimos del mundo del "arte otro" como de una caverna estalactítica, como del fondo tembloroso que los abismos marinos nos entregan ahora. No son ejemplos citados, son convergencias de un momento dado, en que el ser humano, desesperado por haber cerrado los caminos de la exploración -de creerse en sus límites- anhela lanzarse a los mundos del espacio interplanetario e investigar todos los fondos de su alma. Las "síntesis de imágenes" (física, imaginativa, psíquica) se revelan como el logro más profundo del arte otro. No hemos querido en las paginas precedentes hacer apología, pero sí hermenéutica.

III. La pintura de Antoni Tàpies (1958)

Juan Eduardo Cirlot

Juan Eduardo Cirlot, *La pintura de Antoni Tàpie*s, "Papeles de Son Armadans*",* n. 26, mayo de 1958, 202-207

En 1947-1949, Tàpies (Barcelona, 1923) había ahondado ya en los efectos de la materia, buscando la interacción de la textura y de la línea. Se ha dicho que la pintura catalana propende en general a valorar la materia, y artistas como Nicolás Raurich, a principios de siglo, parecen constituir la mejor demostración de la verdad de este aserto. Muy importante es en ese pintor la convergencia del interés por la textura con la limitación del campo pictórico, en lo cual es un precursor de las audacias constrictivas del "arte otro".

Pero Tàpies experimentó seguidamente la fascinación de la imagen sutilmente bordada sobre el lienzo, aprovechando la gran lección de Klee relativa a los valores lumínicos de los colores y al poder expresivo de la línea quebrada. Cierto es que Tàpies metamorfoseó en un mundo auténticamente original esa situación estética y que del mero desarrollo de la misma podía

haber trabajado durante décadas. Pero las realidades estrictamente abstractas le atrajeron hacia 1951-1952, aplicándose entonces con un gran sentido experimental a nuevas combinaciones de colores, a efectos disidentes que creaban un mutidimensionismo en las dos medidas del lienzo, solo por los agudos contrastes de color. Buscó también las relaciones entre la línea y el color, las correspondencias entre la forma en su mínima expresión y las vastas superficies tratadas con tintas planas. En alguna imagen sus diseños lineales aparecían como estilización de caligrafías; en otras, como efectos de instrumentos ópticos, desdoblando el plano en profundidad.

Pero un nuevo patetismo se adueña de pronto de su arte, retroactivando la fiebre de los primeros años en que efigies simbólicas mutiladas recuerdan a Campendonk. En esa etapa de "transverberación", Tàpies desenvuelve uno de los elementos constantes de su arte: la tendencia a trabajar la imagen en sentido perpendicular al lienzo, es decir, como relieve negativo o positivo, rayando, raspando, agrietando, depositando gruesos distintos de pasta, arrancándola en parte, trabajando su plano con trepas y tramas para lograr visiones "de lo posible" mejor que de cualquier realidad conocida.

Desde 1953-1954, Tàpies avanza en la investigación de un universo que toma sugestiones de ciertos campos de la realidad, pero que, en el fondo, permanece siempre en un hermetismo espiritual, manifestándose por la expresión y la fuerza, por la perfección de la técnica y lo pavoroso o sugestivo del resultado. Esta fórmula puede relacionarse, como lo ha hecho Michel Tapié, con los "espacios abstractos" de Fréchet; con las klecsografías practicadas por Goethe, Hugo; con las técnicas surrealistas del *frottage*, *fumage* y la *décalcomanie sans objet*. Algunas de sus pinturas semejan imitaciones literales de muros desconchados, de viejas puertas quemadas por el tiempo, de hierros atormentados por los ácidos o por las llamas. Otras se aproximan a las visiones que facilita el microscopio electrónico. Otras, en fin, parecen transformaciones visuales de lo no visible: ondas sonoras, efectos musicales de agógica y dinámica, etc.

Pero todas esas obras se caracterizan por su solidez estructural, por la sabiduría con que están realizadas, por la importancia real que adquieren. El uso de materiales aglutinantes agregadas al óleo confiere a este una calidad terrosa y da a las obras así creadas un carácter que las aproxima al relieve escultórico. Tàpies utiliza esta posibilidad no solo para multiplicar los más variados efectos de textura inventada, sino por una razón a un tiempo expresionista y constructiva, para formular zonas espaciales con rotundidad e incluir en ellas lo que le dicta la necesidad de cada obra, respondiendo con el tratamiento a la calidad especial de materia obtenida. Equilibrando este contenido irracional con procesos intelectuales, aunque muchas veces inconscientes, Tàpies dispone sus cuadros, en su totalidad, como imágenes que revelan el contraste entre lo continuo y lo discontinuo, es decir, entre los principios de similitud y de disparidad. En alguna zona, condensa efectos formales y estructurales, con intensidad que llega a lo doloroso, y en el resto de la obra esparce un espacio abandonado y laminado que parece hallarse en una perenne espera de revelación. Este contraste entre la similitud y

la disparidad, es el sucesor —en el orden de Tàpies— del contraste entre figuración y espacio abierto de la pintura tradicional.

Si la forma-color había sido el factor esencial de la pintura abstracta, desde Kandinski (que partió de los hallazgos *fauves*) hasta las semiabstracciones de Miró, Baumeister e incluso Hartung (a pesar de su caligrafismo gigantizado), el arte de Tàpies viene condicionado por la relación estructura-textura. Por estructura entendemos la constitución de formas en variado grado de deformación y de irrecognoscibilidad, dando lugar a conjuntos que significan una totalidad en la imagen. Por textura, la manifestación particular que la piel de esas obras adquiere al ser estructuradas. La variedad de calidades es inagotable. Antoni Tàpies, desde aquellos tres desgarrados lienzos de la III Bienal Hispanoamericana, de 1955, no ha cesado de trabajar produciendo de dos a seis cuadros al mes, encontrando para cada uno de ellos un mensaje específico y el mundo material-formal correspondiente. El color casi está ausente en dichas obras, terrosas, grises, negras, marrones o blancuzcas. Pero a veces se inserta para agregar una nota que resulta amenazadora o profética. O aparece, como en dolor a través de la materia, cual una emanación lenta cuyo surgimiento se produjere desde un núcleo misterioso. Siempre este proceso de dentro afuera, esta calcinación del detalle, esta obsesión por la creación absoluta, este apartamiento de todas las formas conocidas de lo real, partiendo de las más inéditas para ahondar en las aún no contempladas. Obvio es señalar que alguna de estas imágenes posee un sentido simbólico evidente, o que nos parece tal al someterlo al análisis de los contenidos. Por ejemplo, la textura lisa corresponde al color azul y a la lejanía; la rugosa, al rojo y al acercamiento. El óvalo y sus derivaciones o formas incompletas alude a la generación de la vida, mientras lo roto y anguloso concierne a la muerte. El tono terroso habla también del predominio del elemento tierra en los cuadros tapianos, mientras la fangosidad de muchas de sus imágenes alude a una posible fecundación de estos mundos desérticos, a veces resecos, quemados, pero siempre inolvidables y, a pesar de todo su programa, profundamente humanos.

English abstract

In 1955 Antoni Tàpies participated with three works in the III Bienal Hispanoamericana de arte held in Barcelona. Neither the press nor the specialized critics understood the meaning of Tàpies' work. It was Juan Eduardo Cirlot who was the first to open a path towards the understanding of his work, with the publication that same year of the article *Explicación de la pintura de Tàpies*. This article was the first of many by Juan Eduardo Cirlot that accompanied his work. In the autumn of 1957 Cirlot published the first book on informalism in Spain, *El Arte Otro*, of which the author's conclusion is included in this issue, which appears in italics due to its lyrical character. From 1958 onwards Juan Eduardo Cirlot would publish articles in the magazine "Papeles de Son Armadans" devoted to Tàpies and other artists of the Barcelona school and the Grupo El Paso group, from which we have selected *La pintura de Antoni Tàpies*.

keywords | Antoni Tàpies; Juan Eduardo Cirlot; Informalism