

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

212

**Arte e spiritualità.
Omaggio
a Antoni Tàpies**



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 picciché, 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, piemario 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 luav
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 Cairó
- 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

Antoni Tàpies y la tradición iconográfica cristiana

Lourdes Cirlot



1 | *Creu i copa*, 2003, técnica mixta sobre tabla, 200 x 340 cm, París, Galerie Lelong.

La obra de Antoni Tàpies es muy rica y variada. Sus pinturas, dibujos, collages, libros de artista, grabados, esculturas, piezas cerámicas e instalaciones, realizadas a lo largo de más de cincuenta años de trayectoria presentan una coherencia plena. No quiere esto decir que en la evolución del artista no puedan detectarse periodos bien diferenciados. Así, en los inicios predominaba la figuración magicista y surreal, mientras que en los años cincuenta y comienzos de los sesenta el lenguaje tapiano fue claramente informalista y abstracto, teniendo sus materias mixtas el protagonismo absoluto. Señala Juan Eduardo Cirlot:

Debe tenerse en cuenta que el abandono de las imágenes con figuración por parte de Tàpies, es tanto un apartamiento de la realidad fenoménica como de la imaginativa, en lo que ésta pudiera tener aún de reflejo de 'un mundo'. El doble movimiento [es] a la vez nihilista y de exaltada adhesión a la materia. (Cirlot [1962] 2000, 94-95)

Es a mediados de la década de los años sesenta cuando Tàpies comenzó de nuevo a aproximarse a la figuración, insertando imágenes de objetos cotidianos o haciendo alusión a determinadas partes del cuerpo humano. Poco después, ya en los setenta, Tàpies reconduce su trayectoria hacia un conceptualismo austero en el que además prevalece la estética pobre. A finales de esta década inicia de nuevo su camino en la pintura y ya en los años ochenta se dedica con fervor a la creación de piezas cerámicas. Su polifacética obra de etapas posteriores plantea, por lo general, “temas” o asuntos tratados con anterioridad, pero desde ópticas un tanto distintas, reinventando formas y contenidos.

Desde un punto de vista técnico las obras corresponden a un extenso espectro, pues aparte de las tan características mixturas de Tàpies sobre tela o tabla, hay también ejemplos de collage sobre tabla. No faltan pinturas al óleo y lápiz sobre papel. Así pues, la diversidad técnica resulta evidente y, no obstante, la sensación unitaria del conjunto es del mismo modo claramente perceptible. ¿Podemos saber algo más acerca de ese hilo conductor que establece una relación entre las diversas realizaciones? Esto es posible si nos aproximamos a su iconografía.

Descripción iconográfica

Por lo general los títulos de las obras de Antoni Tàpies ofrecen poca información al espectador, en tanto que son escuetos y sólo hacen referencia a algún aspecto determinado de la obra o ni siquiera eso, ya que son sintéticos. Por consiguiente, el artista, al ofrecer tan poca información acerca de su obra, no hace sino potenciar la necesidad de aquéllos que la observan de indagar qué ocurre en ella, de qué se trata. Esa es precisamente la cuestión esencial: ser capaz de desencadenar en los que observan con detenimiento y desean saber más en torno a la obra un proceso de reflexión que les conduzca a algo para desvelar los enigmas que las obras proponen tanto en particular como en conjunto.

El elemento que de maneras distintas y con diferentes intensidades surge en toda la obra tàpiana es la cruz. Mucho se ha escrito acerca de su significado en el contexto de la obra de Tàpies, ya sea desde perspectivas sociológicas, psicológicas, antropológicas, religiosas, signícas o simbólicas. Es evidente que todas esas acepciones pueden hallarse presentes en las realizaciones del artista en las que aparece tal elemento. Relacionada con el carácter espacial de la cruz surge la retícula. La cruz puede repetirse y, al mismo tiempo, conjugarse de tal modo que llega a configurarla. Son muchos los ejemplos en los que ésta plantea un espacio compositivo perfecto y ordenado en el que otros elementos se distribuyen de diversas maneras por la superficie. Así en una obra reciente como *Porta blanca* (2008) se advierte la retícula con toda claridad, aunque todavía resulta mucho más evidente en *Banyera* (1975), *Cuatro Guixelles* (1974) y *Signes negres* (Díptico) (2004).

Al estudiar el conjunto de obras de Antoni Tàpies se puede apreciar que otros de los elementos presentes casi de modo constante son los fragmentos de cuerpos humanos: pies, manos, piernas, cabezas, bocas, ojos, párpados, etc. Ya en 1965 Tàpies realizó *Dues parpelles*, temática que repite en 2005, *Parpelles sobre marró*. Las diferencias son acusadas: aparte de



2 | *Cos i banyera*, 1995, técnica mixta sobre madera, 219,7 x 269,2 cm, Miami Beach, Galerie Lelong & Co.

un formato mucho mayor en la obra más reciente, la pintura de los sesenta enfatiza la utilización de un lenguaje gestual abstractizante, mientras que en la obra de hace veinte años los párpados cerrados con su hilera de pestañas pueden verse claramente en la zona superior del cuadro. Además, en esta pintura el artista incorpora otros elementos como puedan ser la cruz, situada justo en el centro en la parte inferior, así como las huellas de dos manos en la zona de abajo.

La representación de manos y pies resulta muy frecuente en los últimos tiempos, tal como se advierte por ejemplo en *Peu i creu* (1991). Es interesante señalar que ese mismo año Antoni Tàpies llevó a cabo una pieza cerámica, titulada *Peu*, en la que un pie aparece atravesado por gran cantidad de útiles de hierro, produciendo la sensación de que o bien se trata de una acción mágica, a la manera de algunos pueblos primitivos, o bien es el resultado de incorporar el tema de la tortura a su creación. “Las cerámicas dedicadas a mostrar fragmentos de cuerpos humanos presentan unas características bastante similares entre sí. Aunque se trate de cabezas, cráneos, torsos, brazos, piernas o pies, siempre se tiene la sensación de que

Tàpies presenta esos restos humanos a modo de mutilaciones.” (Ciriot 2021, 19) A partir de sus experiencias cerámicas en torno al tema del cráneo o de la cabeza vendada, llevadas a cabo desde el año 1983, Tàpies ha realizado numerosas obras dedicadas a la cabeza como fragmento autónomo con respecto al cuerpo.

Existe además un importante repertorio de objetos en las obras de Tàpies entre los que destacan las puertas, las bañeras, las cuerdas, gafas, una copa o cáliz e incluso un colgador de ropa. En el caso de este último es real, tal y como puede apreciarse en la pintura-collage *Pintura amb penj-robes* (1985). En el caso de la copa sólo se trata de una inmensa pintura sobre madera en la que puede verse una gran cruz griega negra y sobre el brazo izquierdo de la misma se observa el mencionado objeto, dibujado su perfil en negro, sobre una mancha amarillenta. Es la pieza titulada *Creu i copa* (2003). [Fig. 1] Por lo que se refiere a las bañeras existen varias obras dedicadas a este tema: *Banyera* (1975) y *Cos i banyera* (1995) [Fig. 2] que son claramente distintas. La primera es un objeto bien delimitado y definido en el que la retícula cobra una especial relevancia, convirtiéndolo en algo que muestra su aspecto más ordenado, todo ello subrayado por el empleo de una gama cromática suave de tonos neutros en beis y blanco roto. En cambio, en la obra realizada veinte años más tarde la bañera ya no es la única protagonista, sino que está acompañada por un cuerpo casi amorfo, sin cabeza, en el que tan sólo destacan los pechos, las costillas y la zona del sexo por la presencia de una mancha negra. La bañera, por otro lado es muy distinta a la anterior. Ya no es algo limpio y ordenado, sino que se ha convertido en un recipiente oscuro que puede servir como cobijo a un cuerpo sin vida, similar por su perfil a la *Bañera* de 1989 efectuada por el artista en tierra chamotada. En este caso la bañera está rota y en uno de sus laterales puede verse un gran orificio en forma de cruz griega. Desconchados en el blanco de la bañera, junto con pintadas a manera de graffitis otorgan al objeto un carácter detritico y de intenso dramatismo. El color oscuro del fondo contrasta con las tonalidades castañas del cuerpo y anaranjadas de la superficie de la bañera.

En la mayoría de obras de Tàpies pueden verse diversos tipos de signos, desde los numéricos a los alfabéticos y muchos de carácter abstracto. En *Blanco con cuatro signos negros* (1965) destacan elementos en negro sobre el fondo blanquecino uniforme de la tela. Los que se sitúan en la parte central en disposición vertical son simplemente líneas negras, mientras que los que se encuentran en los extremos del eje central horizontal pueden leerse como dos letras, la “A” y la “T”. Lo cierto es que estas letras aparecen con gran frecuencia en la obra tapias, pues son las iniciales del nombre y apellido del artista. Son, por tanto, la clara alusión a la presencia del artista en la obra; incluso pudieran entenderse como una firma. En *Cruz negra y diagonal* (1973) también se advierten las mismas letras, pero más difuminadas y confusas. Aquí el protagonismo sígnico lo tienen las cifras 1, 2, 3 que, encerradas en pequeños círculos, hacen referencia a los tres espacios principales en los que se divide la composición. La gran tela titulada *A-T* (1999) es de una simplicidad minimalista, pero en ella pueden detectarse, en tonalidades suaves que contrarrestan el color oscuro de las letras, una serie de fragmentos de cuerpo humano (pierna, mano, brazo, ojo...). En *Estora* (1994) [Fig. 5] se pue-

den ver en la parte inferior del cuadro toda una serie de signos alfabéticos, unos dispuestos al derecho y otros al revés. Tales signos establecen clara concordancia con la zona superior en la que se ve perfilada una mano abierta junto a un número 3. En *Cos i banyera* (1995) [Fig. 2] pueden apreciarse signos como paréntesis o líneas cortas dispuestas de modos distintos en la parte superior del cuadro, semejantes a las que se ven en *Composició y materia* (2003). En *Creu i copa* (2003) [Fig. 1] se distinguen diferentes elementos sígnicos entre los que destaca, por su coloración oscura e intensa, un número 4 en la parte superior derecha. Letras mayúsculas del alfabeto se observan en *Cames* (2004), pero en la pintura-collage en la que pueden observarse elementos diversos con un gran protagonismo es en *Signes negres* (2004). En ella el número 3 en gran tamaño aparece acompañado por otros dos elementos que poseen distintas posibilidades de lectura. Podrían ser letras o parte de ellas o simplemente signos abstractos, pintados en negro sobre la gran retícula de fondo. De un carácter totalmente distinto son los pequeños puntos blancos que se hallan en la composición titulada *Quatre punts blancs* (2007) que tienen como misión equilibrar cromáticamente una composición en tonalidades neutras terrosas, en la que en la parte inferior se advierten signos – quizás de nuevo las letras “A” y “T” – garabateados también en blanco.

Interpretación iconográfica

El dramatismo inherente al conjunto de estas obras de Antoni Tàpies se pone de manifiesto a través de la “temática” de las mismas, así como por medio de la intensidad de los contrastes de claroscuro existentes en gran parte de ellas o incluso confrontando unas pinturas con otras. El hecho de que el elemento cruz tenga un protagonismo tan importante podría inducir a creer que el artista es heredero de una larga tradición: la de la iconografía cristiana. Esta iconografía puede detectarse en gran cantidad de pinturas y esculturas pertenecientes al pasado y de modo especial al barroco español. “Del año 1988 data una de las creaciones más significativas en el ámbito de la cerámica. Se trata de *Cub-Creu*, llevada a cabo en esmalte sobre tierra chamotada [...]. Globalmente parece poseer un carácter sacro, en tanto que se la puede llegar a asociar con una pila bautismal.” (Cirlot 2004, 45)

No puede, por otro lado, dejar de tenerse en consideración que Tàpies trabaja con contrastes de claros y oscuros que heredan los ejemplos más evidentes de la tradición conocida como tenebrista, de la que uno de sus representantes fundamentales fuera Juan de Valdés Leal (1622-1690). El llamado tenebrismo surge asociado a los vigorosos contrastes de luz y sombra, pero también ligado a unos temas en los que la muerte se plantea como tema prioritario de ciertas pinturas. En ellas la putrefacción de los cadáveres, los cráneos marcados por las macabras dentaduras, así como la presencia de las cajas mortuorias bien pudieran haber generado obras como *Encostrat i Xifres* (1974), *Pintura amb pentj-robres* (1985) o *Boca y T tombada* (2000). En la primera de tales obras Tàpies trabaja la materia logrando un aspecto de gran intensidad detrítica o incluso putrefacta, mientras que en las otras dos se advierte una desgarrada boca abierta con sus dientes salidos del mismo modo que Valdés Leal los pintase en la calavera representada en *Finis glorie mundi* (1672) en el Hospital de la Ca-



3 | Valdés Leal, *Finis Gloria Mundi*, 1672, óleo sobre tela, 220 x 216 cm, Sevilla, Hospital de la Caridad.

ridad de Sevilla.[Fig. 3] Tal como dice Francisco José Martínez en su texto *Carne barroca: voluptuosidad, sumisión, sublimación*:

El cuerpo se nos muestra en la pintura y escultura barroca como retorcido por el dolor, como cuerpo sufriente cuyo fin último es la muerte...Sólo el tormento puede conducir al éxtasis y a la salvación. La representación barroca por excelencia del cuerpo es la que lo muestra muerto y apolillado. El *memento mori*, recuerda que has de morir, es uno de los fines fundamentales de la imagen barroca, que no ahorra patetismo para mostrar como los bienes del mundo son fugaces y que la sepultura es nuestro destino. En el programa iconográfico que Valdés Leal realizó en el Hospital de la Caridad de Sevilla para su fundador, Miguel de Mañara, este mensaje es evidente.



4 | José de Ribera, *El martirio de San Felipe*, 1639, óleo sobre tela, 234 x 234 cm, Madrid, Museo del Prado.

En la obra titulada *Finis Glorae Mundi*, se presentan en primer plano dos ataúdes con los cuerpos de un caballero recién muerto y el de un obispo convertido ya en esqueleto, mientras que arriba una mano celeste sujeta una balanza en la que un platillo contiene los símbolos de los pecados y otro contiene los símbolos de las virtudes, simbolizando la elección que el hombre debe efectuar entre el camino de la salvación y el de la condenación. (Martínez 2016, 690)

Los fragmentos y restos humanos en las obras de Tàpies, así como los cuerpos mutilados, pueden derivar de escenas de tortura; las torturas a las que numerosos santos fueron sometidos. No podemos olvidar la obra de José de Ribera (1591-1652), cuyas pinturas *San Andrés Apóstol* (ca. 1630) y *El martirio de San Felipe* (1639) [Fig. 4] que se encuentran en el Museo



5 | Estora, 1994, pintura, collage y lápiz sobre madera, 200 x 228 x 12,5 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

del Prado, presentan unos cuerpos en los que se marcan las costillas, al igual que ocurre en la obra de Tàpies *Cos i banyera* (1995) [Fig. 2]. También podría apuntarse al hecho de que San Felipe murió crucificado, pero sus manos no fueron clavadas, sino atadas con cuerdas. Son muchas las pinturas de Tàpies en las que las cuerdas adquieren un neto protagonismo, como por ejemplo en *Tela marrón tensada* (1970). Además la composición de Ribera utiliza como elemento esencial de distribución espacial la cruz en la que los verdugos están colgando al mártir.

Es indudable que la intensidad dramática de la pintura y de la cerámica de Tàpies presenta un paralelismo con la austera obra del alemán Joseph Beuys (1921-1986). En cualquier caso, su *Weltanschauung* es similar y en Beuys la iconografía cristiana también es una fuente constante para sus creaciones. Tàpies, por su parte, incluye constantemente la “T” en sus obras y

esa letra es también la cruz, característica esencial de la iconografía cristiana. Por supuesto Antoni Tàpies no solo habría heredado esa tradición iconográfica del barroco español, sino del arte religioso cristiano de todas las épocas. Así, una obra como *Estora* (1994) [Fig. 5] podría remitir al famoso *Tapiz de la Creación* de la Catedral de Girona realizado en el siglo XI en pleno apogeo de la iconografía cristiana románica. El hecho de que el artista utilice en esta ocasión una “estora” (alfombra) alude claramente a su deseo de emplear un material textil -como el tapiz- y además la composición es exacta, puesto que el artista enfatiza el centro abriendo un orificio circular en el que sitúa una gran cruz. Es importante señalar que Tàpies también alude a la Creación del mundo por medio de la mano abierta que dibuja en la parte superior del cuadro y que justo al lado de la misma dispone una pequeña cruz y un número tres, aludiendo de ese modo a la Trinidad.

Para comprender los distintos significados que la cruz posee en la obra de Antoni Tàpies resulta indispensable conocer el estudio realizado por el padre jesuita Friedhelm Mennekes en su obra *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*. En ella el autor hace una entrevista a Tàpies y le pregunta directamente por el significado de la cruz en su obra. Dice Mennekes:

Ihre Kreuze haben für mich etwas Sakrales und Profanes, etwas Mystisches und etwas Aufklärerisches. Würden Sie solche Aspekte in Ihrem Werk voneinander abheben wollen? (Mennekes, Röhrig 1994, 103)

Sus cruces tienen para mí algo sacro y profano, algo místico y algo propio de la Ilustración. ¿Le gustaría diferenciar estos aspectos en su trabajo?

A lo que el artista responde:

Es mutet mich merkwürdig an, dass Sie diese Unterscheidung zwischen Sakralem und Profanem vornehmen. Für mich ist es dasselbe. Ich sehe dort keinen Unterschied... Für mich ist alles sakral (Mennekes, Röhrig 1994, 103)

Me sorprende que usted haga esta distinción entre lo sacro y lo profano. Para mí es lo mismo. Yo no veo ninguna diferencia... Para mí todo es sagrado.

El propio Tàpies afirma lo siguiente:

Diese Zeichen setze ich spontan, intuitiv und dabei empfinde ich ganz einfach Vergnügen ... Ich sehe, dass ein Bild mit diesem Zeichen eine bestimmte Kraft bekommt. Und dann erkläre ich mir nicht warum. (Mennekes, Röhrig 1994, 105)

Este signo lo concibo de manera espontánea e intuitiva y en ello encuentro un placer muy básico ... Veo que un cuadro con este signo gana una fuerza determinada. Y después no me pregunto por qué.

Tàpies reconoce, afirma Mennekes, que originariamente la cruz tenía algo que ver con la práctica del catolicismo. Durante la larga enfermedad que padeció el artista de joven y, en su estancia en el sanatorio antituberculoso, leyó *La Montaña mágica* de Thomas Mann, se dedicó a conocer obras de los heterodoxos españoles, así como obras de los alquimistas y también de filósofos orientales y occidentales. Todo ello contribuyó más tarde a desarrollar su tan característica iconografía que muchas veces se halla íntimamente relacionada con la

experiencia del dolor y de la propia muerte (Mennekes, Röhrig 1994, 105). A partir de 1950 Antoni Tàpies emplea la cruz como primera letra de su apellido para firmar sus obras y, desde entonces, ha permanecido como signo de identidad en sus creaciones. Friedhelm Mennekes llega a la conclusión de que para Tàpies la cruz es “un signo de la vida y de los seres humanos” (Mennekes, Röhrig 1994, 111).

En conjunto la obra de Antoni Tàpies resulta impactante, no sólo por el carácter de su iconografía, sino también por la auténtica lucha que se establece entre la oscuridad y la luz que no obedece de manera exclusiva a la herencia tenebrista. Son muy numerosos los cuadros oscuros y de fondos negros que de una manera u otra conectan con la idea de la muerte, pero también lo son aquellos que como *Porta blanca* (2008) sugieren la esperanza de la luz.

Bibliografía

Cirlot [1962] 2000

J.E., Cirlot, *Significación de la pintura de Tàpies* [1962] en *Tàpies*, Introducción y recopilación de textos por Lourdes Cirlot, Barcelona 2000.

Cirlot 2004

L. Cirlot, *Tàpies ceramista*, en A. Beristain, M. González, V. Bozal, L. Cirlot, J. Frémon, *Tàpies tierras*, catálogo de la Exposición, (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26 Oct 2004 - 11 Jan 2005), Madrid 2004.

Cirlot 2021

L. Cirlot, *La obra escultórica de Tàpies*, en *Tàpies en Zabalgia*, catálogo de la Exposición (Gipuzkoa, Chillaia Leku Museum, 10th of June 2021 – 10th of January 2022), Madrid 2021, 16-19.

Martínez 2016

F.J. Martínez, *Carne barroca: voluptuosidad, sumisión, sublimación*, “Daimon, Revista Internacional de Filosofía”, suplemento 5, 2016.

Mennekes, Röhrig 1994

F. Mennekes, J. Röhrig, *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Freiburg-Basel-Wien 1994.

English abstract

In the work of Antoni Tàpies we can see signs such as the cross that come from Christian iconography, although they may have other meanings. There are also numerous works by the Catalan artist in which there is a clear interest in certain themes related to pain, torture and death, which have as references some works of the Spanish Baroque.

keywords | Tàpies; abstract iconography; cross; Christian iconography; Spanish Baroque.